

Rivista bimestrale

Volume 171, Suppl. 1 (3)

# La Clinica Terapeutica

**Psicologia | Arte | Letteratura**  
**Antiche e Nuove Tendenze**

Contributi scientifici in memoria di  
Antonio Fusco

a cura di  
Rosella Tomassoni



**Società Editrice Universo**

Via G.B. Morgagni 1 - 00161 Roma - Italia

Contenuto elettronico/Electronic contents (Epub)

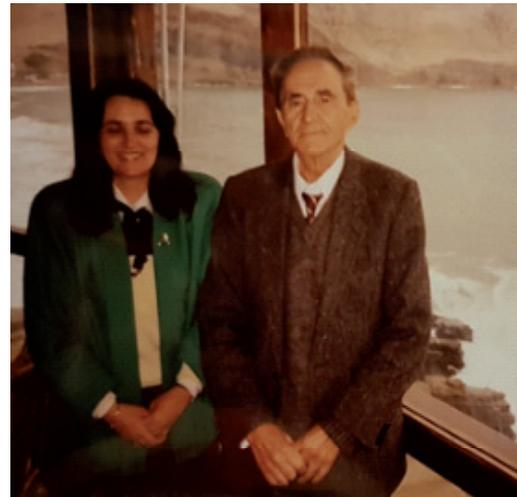
ISSN 1972-6007

doi: 10.7417/CT.2020.2227

## Egitto



## Università di Lima (Perù) 7 Agosto 1991

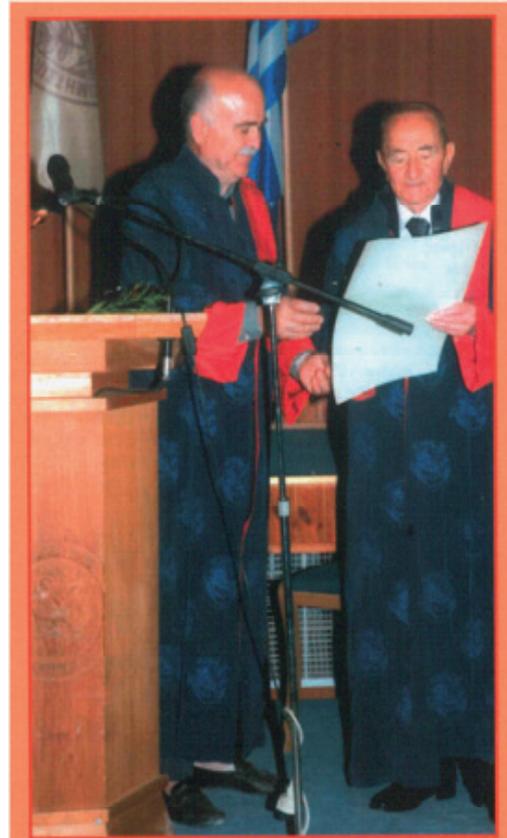


Professore onorario a vita  
della facoltà di lettere

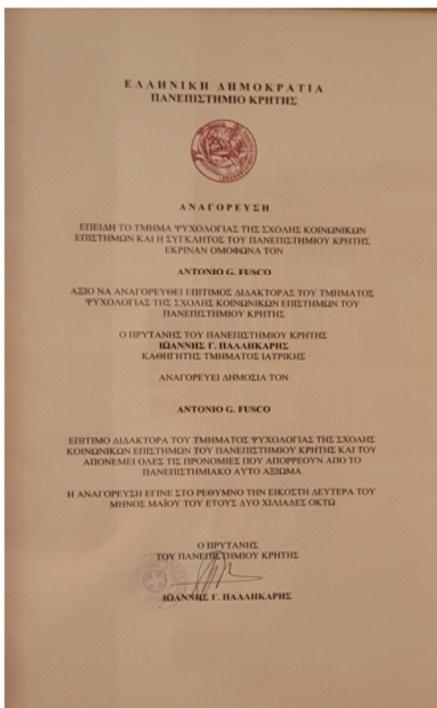
## Organizzatore e presidente di importanti convegni nazionali e internazionali (Università di Cassino, 2001)



# Creta, 22 Maggio 2008, Professore Emerito



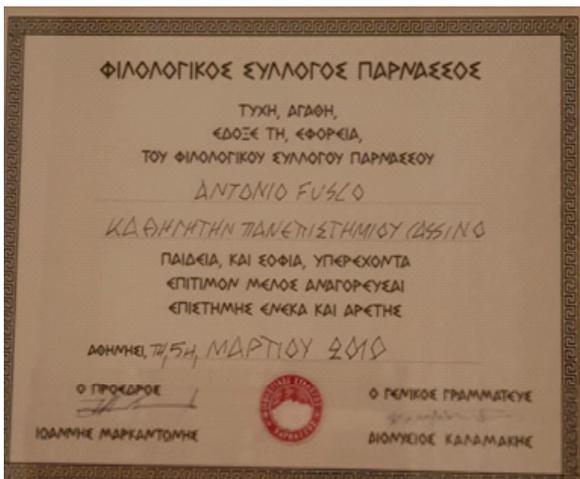
Αναγόρευση του Καθηγητή Ψυχολογίας του Πανεπιστημίου Cassino της Ιταλίας Antonio G. Fusco ως επίτιμου διδάκτορα του Τμήματος Ψυχολογίας του Πανεπιστημίου Κρήτης στο Ελληνικό Ωδείο Ρεθύμνου στις 22 Μαΐου 2008.



## Medico, professore, Poeta...



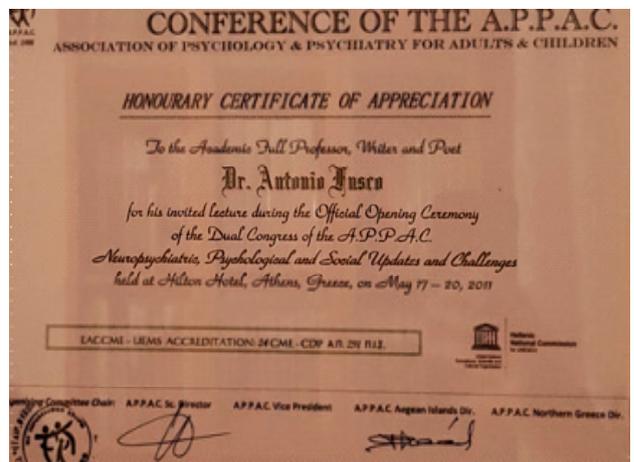
## Accademia del Parnaso, 2010



## Svezia 2010



### Grecia, Atene 2015 (ONU)



## Presentazione

Come si leggerà nell'*Introduzione* della sezione propriamente scientifica del Volume, il presente testo nasce dalla volontà e, soprattutto, dall'esigenza culturale di omaggiare il fu Prof. Antonio Fusco.

Un debito scientifico ed umano che trova il suo *locus* naturale in questa prima parte del testo stesso, cui farà poi seguito la parte propriamente scientifica.

In siffatta parentesi *dovuta* per le ragioni appena menzionate, il lettore, l'amico o l'allievo dell'opera del Prof. Fusco potranno trovare un suo sintetico *Curriculum Vitae*, correlato da una specifica ed accurata prosa, svolta dal già Magnifico Rettore Carlo Cipolli; il quale, oltre che evidenziare, ricordando, i meriti del collega oramai scomparso, aggiunge al suo scritto un elemento che sarebbe imprescindibile a non trasformare lo stesso in una mera sequenza di parole: l'amizizia e l'affetto per un amico che, oramai, non c'è più.

A fine lettura, evidente risuonerà il fatto che la vita di ognuno, se mossa dalla passione per ciò per cui si è predisposti cognitivamente e psicologicamente, può essere ricca di riconoscimenti, riconoscenze e soddisfazioni che, lungi dal divenire un cuscino di allori su cui adagiarsi, per una mente creativa come quella del Prof. Fusco hanno funto *solo* da motivazioni ad agire instancabilmente guardando sempre al futuro.

Il lavoro di una vita che, materialmente, è sancito da un supporto poco più di cm 25x15: una targa.

Una materialità evidente che, con grande commozione e riconoscenza, è stata affissa il 25 ottobre 2019 sull'aula fronte l'*Aula Magna* del *Campus* "La Folcara", a testimonianza che quello spirito creativo in continua evoluzione non si ferma; non si arresta neppure con la fine biologica di chi lo ha "posseduto".

Rimangono le opere ed il pensiero del Prof. Fusco e restano gli affetti.

A tal proposito, il lettore troverà una breve e sentita sezione su *Testimonianze*; coloro i quali hanno avuto modo, nell'arco della vita accademica ed umana, personale, di Fusco di conoscerlo.

Ecco, allora, che *i ricordi* saranno i *veri protagonisti* di questa parentesi.

Dopo di ciò, prima dei contributi prettamente scientifici dei lavori, tenutisi in occasione del Convegno Internazionale *Psicologia, Arte, Letteratura. Antiche e Nuove Tendenze*, seguiranno i saluti delle autorità che in quei due giorni si sono succedute a rappresentare non solo l'istituzione affiliata, ma anche la relazione di stima e di affetto che le legava al compianto Professore. Si passerà, infine, al volume tradizionalmente inteso.

## Introduzione

G. Betta

*Magnifico Rettore dell'Università degli Studi di Cassino e del Lazio Meridionale*

Buongiorno ed un benvenuto a tutti. Mi fa molto piacere oggi aprire i lavori di questa manifestazione: due giorni di Convegno Internazionale soprattutto perché, come tutti Voi ben sapete, è dedicato alla memoria del Prof. Antonio Fusco e mi fa veramente piacere, mi emoziona realmente vedere un'aula così gremita in cui percepisco (al di là dell'interesse scientifico degli argomenti che verranno affrontati) l'enorme affetto che esiste in questa Comunità, esiste nell'Università di Cassino e nel territorio in cui l'Università di Cassino opera nei confronti del Professore Fusco.

Il Professor Fusco ha rappresentato ed ha seguito la storia del nostro ateneo dai suoi albori, prim'ancora che fosse effettivamente un'Università riconosciuta: il Professore Fusco è stato presente in ogni tappa emblematica del nostro Ateneo: nel Ventennale, nel Trentennale e ci avvieremo, l'anno prossimo, a festeggiare il Quarantennale, ma al di là di ciò, il

punto in questione è che è sempre stato presente in tutte le opere di ricostruzione storica dell'Università di Cassino per cui non può non mancare il Professor Antonio Fusco. Oggi, penso, lo ricordiamo nel modo in cui avrebbe più apprezzato: con un Convegno scientifico; perché Antonio ha continuato a fare *scienza*, ha continuato a scrivere fino ai Suoi ultimi giorni e siccome, per nostra fortuna, la *vita* l'ha tenuto con noi fino all'ultimo, questa continua energia scientifica non è assolutamente comune: Antonio non era, sicuramente, una persona comune. Lo ritroveremo in tanti contributi scientifici che andremo ad ascoltare in questi giorni.

Io non Vi rubo altro tempo perché la mattinata è densa e passo la parola alle persone che abbiamo chiamato qui per un breve saluto istituzionale prima di passare la parola al Prof. Cipolli, che ringrazio per la Sua presenza qui, che condividerà con noi un ricordo di Antonio.

## Antonio Fusco (1924-2018), uomo di scienza, di cultura e di istituzioni

C. Cipolli

Magnifico Rettore,

Autorità religiose, militari e civili,

Illustri ospiti e colleghi, cari studenti,

Carissime Rosella e Linda

Oggi l'Università di Cassino onora un suo illustre docente, il Professor Antonio Fusco, e in tal modo celebra i valori che rendono l'Università un'istituzione unica nel panorama internazionale, in quanto luogo di ricerca e trasmissione del sapere e di diffusione dei valori morali e civili che ispirano l'impegno dei suoi uomini migliori. La dedica di aule e laboratori è da sempre il modo più solenne e duraturo per additarli come modelli di valori intellettuali, morali e civili alle nuove generazioni.

È per me un onore come docente, oltre che un privilegio come amico, poter delineare i tratti essenziali delle attività accademiche (le numerosissime pubblicazioni, l'instancabile attività organizzativa e le prestigiose onorificenze tributategli da organismi nazionali e internazionali nel corso degli ultimi decenni) che rendono esemplare il profilo del Professor Fusco come uomo di scienza, di cultura e di istituzioni.

I tratti essenziali della sua attività scientifica, culturale e istituzionale emergono in modo immediato dalla sua peculiare formazione culturale e dalla complessa riorganizzazione degli interessi scientifici che verso i 40 anni lo portò a ridefinire organicamente oggetti e metodi della sua attività di ricerca, teorizzando e in buona parte realizzando la rifondazione della psicologia dell'arte e della letteratura in Italia.

Nato nel 1924, dopo una brillante maturità classica nel Liceo Onorato Fascitelli di Isernia (primo alunno di classe e primo alunno di Istituto), conseguì la laurea in Medicina e Chirurgia nell'Università di Roma (ora Roma Sapienza) nel 1947 e poi varie specializzazioni medico-chirurgiche (in Chirurgia generale, Malattie Nervose e Mentali, Medicina del lavoro).

Alcuni anni di attività di ricerca come assistente volontario negli Istituti di Anatomia e Fisiologia della Sapienza lo portarono ad ottenere la libera docenza in Istologia ed

Embriologia (nel 1956), poi confermata. Esercitò a lungo la professione medica, prima come chirurgo generale e poi come ortopedico in vari ospedali romani negli anni '50 e '60: va rimarcato che a quei tempi non esisteva ancora il Servizio Sanitario Nazionale, per cui gli organici (ovvero le posizioni permanenti) all'interno degli ospedali erano molto inferiori a quelli successivi alla costituzione del Servizio Sanitario Nazionale - avvenuta nel 1978). In parallelo, esercitò anche un'intensa attività di consulente medico presso l'ENPAM e altri enti pubblici, in particolare l'Opera Nazionale Maternità e Infanzia (ONMI), di cui fu vicepresidente nazionale per tre anni.

L'iniziale frequenza presso la Scuola di Specializzazione in Malattie Nervose e Mentali (che allora accomunava le tre attuali Scuole di Psichiatria, Neurologia e Neuropsichiatria infantile) e poi l'assidua frequentazione di illustri psichiatri come Bini e Cerquetelli a Roma e Piro a Napoli favorirono lo sviluppo dell'interesse per lo studio delle modalità di espressione delle patologie del pensiero e per le loro relazioni con i processi percettivi ed ideativo-immaginativi nelle allucinazioni dei pazienti psicotici.

Questo originario interesse si estese nella seconda metà degli anni '60 alla comprensione della trasposizione artistica della sofferenza psichica. L'attribuzione di un incarico di insegnamento di Psicologia generale presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Roma stimolò Antonio ad approfondire l'indirizzo psichiatrico di derivazione fenomenologica. In particolare studiò in modo sistematico gli apporti dati dalle opere di Jaspers, Biswanger e Minkowski e dei loro allievi alla comprensione delle modalità espressive fisiognomiche, mimiche e verbali (sia orali che scritte) nella schizofrenia e nella demenza.

Questi studi gli permisero di cogliere l'enorme portata euristica dei coevi studi sviluppati in Italia e in Francia sulle relazioni fra psicopatologia ed espressione artistica per la comprensione anche dei processi generali di pensiero e linguaggio. Va ricordato che a metà degli anni '60 vi furono anche varie mostre di opere soprattutto figurative a corredo di convegni sulla tematica "Arte e follia" organizzati da psicoanalisti e psichiatri come Sergio Piro a Napoli, Gastone Maccagnani ad Imola e Glauco Carloni a Bologna. Inoltre, in quegli anni il prolungato lavoro di scavo delle componenti

emotive e cognitive della sofferenza psichica da parte del poeta e romanziere Mario Tobino (per vari decenni psichiatra a Maggiano - Lucca) portò in vari romanzi ad una delicatissima trasposizione del mistero della follia. In particolare, nel suo romanzo più celebre (“Per le antiche scale”, che ottenne il Premio Campiello nel 1972) mostrò come la follia celi ma non soffochi la profonda umanità di uomini e donne anche quando le loro menti sono in preda al delirio e i loro corpi sono in una condizione di dolore e solitudine.

I primi anni di insegnamento nell’Università di Roma e, poi, anche in quella nascente di Cassino (alla consolidazione della quale contribuì in modo continuativo e nella quale gli era stato attribuito l’insegnamento di Psicologia nella Facoltà di Magistero) furono caratterizzati da una sistematica lettura di molti testi di filosofia contemporanea, oltre che di letteratura e critica d’arte. Questa linea di documentazione e riflessione lo portò anzitutto a riconoscersi nelle posizioni del razionalismo critico sviluppato da Antonio Banfi all’interno dell’orientamento fenomenologico, così come nei principi ispiratori del superamento dell’estetica crociana (con il riconoscimento, in particolare, della pari dignità dello studio degli aspetti eteronomi rispetto a quelli autonomi dell’arte, secondo la formulazione di Luciano Anceschi). Inoltre, la prolungata riflessione sui limiti, e non solo sui punti di forza, degli indirizzi contemporanei di psicoanalisi e psicologia dell’arte lo portò a maturare un progetto originale, sia teoretico che metodologico, di ri-fondazione della psicologia dell’arte.

Le idee di base di questo progetto erano due. La psicologia dell’arte doveva comprendere anche la letteratura, senza essere ristretta alle arti figurative, che avevano cultori già affermati (come Gaetano Kanisza), o in via di affermazione (come Paolo Bonaiuto e Manfredo Massironi) o alla musica (come Paolo Bozzi e Gianni Vicario). L’approccio alle opere artistiche doveva essere “comprensivo” in senso fenomenologico, ovvero riguardare sia l’autore che l’opera, senza ridurre l’una a mera proiezione dell’altro (come avveniva a quel tempo nella psicoanalisi applicata all’arte).

In coerenza con queste idee di fondo, l’approccio da lui sviluppato si basava sulla ricerca “comprensiva” (in senso fenomenologico) sia delle componenti cognitive (come necessario presupposto della padronanza di tecniche e stili narrativi), oltre che emozionali e motivazionali dell’attività dell’artista, sia dell’autonomia di alcune figure ricorrenti (veri e propri “tipi”) nelle opere letterarie. Era pienamente consapevole del fatto che le dimensioni cognitive dell’attività dell’artista permettono di comprenderne le scelte tecniche al momento della composizione dell’opera (per le scelte di lessico, struttura narrativa o metrica, stile letterario). Parimenti, la considerazione autonoma di alcune figure ricorrenti (veri e propri “tipi”) nelle opere letterarie permette di avviarne una ricostruzione di senso non come archetipi, ma come rappresentazioni coerenti di conflitti intra- e/o interpersonali potenzialmente presenti anche nei contesti di vita del lettore. La portata euristica di questa ricostruzione di senso appare in piena evidenza quando viene applicata alle figure del mito, soggetto per antonomasia di quel processo di *collective remembering* riscoperto negli ultimi 10 anni dalla psicologia cognitiva (in particolare da Henry L. Roediger) a seguito di un’acuta rilettura dell’opera sulla “memoria sociale” di Maurice Halbwachs, sociologo francese del periodo tra le

due guerre mondiali del secolo scorso.

Questa impostazione metodologica non era un semplice ampliamento dell’angolo visuale di un ipotetico lettore raffinato (fino alla perfezione dell’esegeta), ma l’estensione del criterio storiografico della “diacronia inversa” anche all’opera d’arte, come egli ammetteva volentieri, paragonando la propria attività a quella dell’archeologo, che tanto più comprende quanto più rinnova gli strumenti di indagine. La “diacronia inversa” consente di ricostruire ex-post il senso applicando strumenti di analisi sempre più raffinati sul piano non solo quantitativo (come avviene per esempio se si utilizzano lenti di potenza crescente), ma soprattutto concettuale (adottando modelli interpretativi complementari, e non sostitutivi di quelli applicati in precedenza). Grazie a questa impostazione metodologica la rilettura critica dei testi diventava un’operazione non tanto onomasiologia (ovvero “etichettare” situazioni, comportamenti e vissuti di personaggi con categorie psichiatriche o psicoanalitiche, per es. il complesso edipico), quanto semasiologia (ovvero “scoprire” significati coerenti sia con la trama narrativa che con la tipizzazione dei personaggi in relazione agli attuali modelli teorici dei processi emozionali, motivazionali e cognitivi.)

Antonio Fusco ha ampiamente dimostrato non solo la legittimità metodologica, ma anche la fertilità euristica di un’analisi dei testi condotta attraverso sia competenze psicologiche e psichiatriche sia conoscenze e informazioni desumibili dalla “vita esterna” dei testi, ovvero le fonti esegetiche e le documentazioni (auto)biografiche degli artisti (soprattutto i loro carteggi). In tal modo, e sempre all’interno di un cornice filosofica di tipo fenomenologico, l’oggetto e il soggetto dell’arte vengono riconosciuti come dotati di una vita autonoma, e non riduttivamente speculare. In particolare, l’analisi del testo porta al riconoscimento delle dimensioni emozionali e motivazionali “vissute e rivivibili” dell’opera e solo in via mediata riconducibili ai tratti di personalità di scrittori e artisti. Pertanto, la comprensione dell’opera d’arte diventa più completa, in quanto più profonda, e orienta lo studioso (nella fattispecie, lo psicologo) nell’osservazione e descrizione di conflitti intra- e interpersonali, permettendone una rappresentazione non esaustiva, ma suggestiva per la stessa ricerca attuale in vari ambiti clinici e cognitivi della psicologia.

Antonio Fusco aveva piena consapevolezza di stare oltrepassando la tradizionale analisi delle relazioni tra le strutture profonde della personalità dell’artista e i tratti salienti dell’opera d’arte per dirigersi verso una più capillare analisi della relazioni tra gli aspetti processuali (il “farsi”) dell’opera d’arte e il background psicologico sia dell’artista che dei personaggi. Il “farsi” dell’opera d’arte diventava un processo, le cui componenti potevano essere individuate con strumenti diversi (semiotici, linguistici, iconologici), volta per volta scelti per la loro appropriatezza e fertilità euristica. Si spiega così l’esigenza da lui avvertita (oltre i 40 anni) di aggiornare le già ampie conoscenze letterarie e umanistiche riprendendo gli studi per laurearsi in Lettere nella Facoltà di Magistero dell’Università di Cassino nel 1970, così come l’inizio di un periodo di grande produttività a partire dal decennio successivo. Questa produttività si è concretizzata in un’imponente produzione scientifica (oltre 400 pubblicazioni di cui oltre 30 libri), nella partecipazione come relatore

a oltre 100 convegni nazionali e internazionali, nell'organizzazione e spesso nella presidenza di 30 convegni).

Dalla sua attività scientifica si possono trarre due lezioni importanti e durature.

La prima lezione, come attestano anche le due lauree, è la dimostrazione della possibilità di mantenere complementari, in quanto compresenti nelle stesse persone, le due culture, scientifica ed umanistica, secondo la formula di Snow (1963) e, prima ancora, secondo la distinzione di Windelband tra scienze della natura e scienze dello spirito. Per poter rivisitare in modo accurato e originale alcune aree supposte in qualche punto contigue, tuttavia, occorre padroneggiare a fondo alcuni strumenti di indagine di entrambe, come ha sostenuto per decenni un grande studioso di psicologia dell'arte, Rudolph Arnheim. A queste condizioni, anche le discipline umanistiche possono essere considerate pienamente "scienze", come tali in una condizione di evoluzione e non di semplice (se non rassegnata) autoconservazione. La rivisitazione psicologica e psichiatrica della letteratura e dell'arte può quindi essere un esempio di umanesimo moderno, aperto alle scienze matematiche, fisiche e biologiche (per es., tramite le neuroscienze, che negli ultimi vent'anni hanno esteso le conoscenze sui meccanismi della creatività artistica) non meno che a quelle sociali, linguistiche e storico-filosofiche.

La seconda lezione che si ricava da vari contributi del periodo centrale della sua attività scientifica è che accanto alle conoscenze tecniche necessarie per una "fine esegesi" delle opere letterarie (come è stata giustamente definita da Fiorenzo Tiozzo) occorre disporre di una sofisticata consapevolezza epistemologica. In effetti Antonio Fusco ha sempre accompagnato la descrizione del fenomeno volta per volta indagato con l'indicazione degli strumenti sia concettuali che tecnici applicati, definendoli puntualmente e riconoscendone i limiti operativi. Il rigore delle originarie osservazioni "naturalistiche", così come delle applicazioni di tecnologie in rapida evoluzione (le prime indagini di spettroscopia elettronica in Anatomia), lo aveva immunizzato dalle tentazioni riduzionistiche anche nei successivi studi di psicologia della letteratura e dell'arte. L'onestà intellettuale di cambiare gli strumenti di indagine, o almeno di aggiornarli, sapendoli non totivalenti, ne ha sempre accompagnato l'attività. Si spiegano così sia la duttilità e diversificazione dei metodi impiegati nelle sue ricerche di psicologia della letteratura e dell'arte, sia l'apertura (non la pratica diretta!) a molteplici approcci per lo studio dello stesso fenomeno. La duplice matrice della sua formazione gli ha consentito di applicare una metodica di lavoro multidisciplinare per l'analisi dei fenomeni artistici, avvalendosi di modelli non solo psicologico-psichiatrici, ma anche semiotici, narratologici e, negli ultimi tempi, iconologici.

Va rimarcato che la sua apertura non si è esaurita nello sforzo di comprendere le peculiarità di approcci diversi, ma si è concretizzata anche nella loro promozione, favorendo le occasioni di confronto e interscambio fra studiosi di vari paesi e incoraggiando molti giovani studiosi al confronto di diverse metodiche e dei relativi risultati. I 18 convegni organizzati all'Università di Cassino e i tantissimi ai quali ha partecipato all'estero, oltre alle relazioni tenute in sedi prestigiose che gli sono state larghe di riconoscimenti accademici, hanno contribuito in modo decisivo ad accreditare

la piena dignità scientifica della psicologia dell'arte e della letteratura a livello nazionale e internazionale.

Questo accreditamento scientifico, conseguente alla "credibilità" della sua attività di ricerca nelle Università di Roma "Sapienza" e soprattutto di Cassino, dove è stata attivata nel 1991 la prima cattedra di Psicologia dell'Arte e della Letteratura nella Facoltà di Lettere e Filosofia (e dove Antonio era divenuto Professore associato nel 1983 e poi professore ordinario di Psicologia nel 1986), è stato sancito con il riconoscimento della psicologia dell'arte e della letteratura tra le aree tematiche di ricerca e di insegnamento del Settore Scientifico Disciplinare della Psicologia generale (M-PSI/01) in occasione della prima (nel 1992-3) e seconda definizione (nel 1999-2000) delle declaratorie dei settori scientifico-disciplinari da parte del MIUR. In tal modo alla sua area di ricerca e di insegnamento è stata assicurata continuità, che è il massimo riconoscimento cui un innovatore possa ambire in ambito accademico (*non omnis moriar...* avrebbe ironicamente commentato).

Complementari, anzi co-essenziali alle sue attività di uomo di scienza sono state quelle di uomo di cultura e di istituzioni.

Come uomo di cultura, la vastità delle sue competenze, la versatilità e l'affinamento delle sue capacità espressive sono ampiamente documentate da 5 volumi di poesie e meditazioni, pubblicate tra il 1992 e il 2016, ma la cui composizione era iniziata prima, in momenti di quiete, soprattutto notturna, e in viaggi da e per la sede di Cassino.

I volumi di poesie, in parte tradotti in russo e in svedese, sono stati oggetto di importanti apprezzamenti, per l'eleganza stilistica e per la sensibilità tipicamente elegiaca, come ha annotato Mario Aurigemma. Secondo Kiehl Espmark, membro dell'Accademia di Svezia che in due anni successivi (2011-2) ha proposto la candidatura di Antonio Fusco per il premio Nobel della letteratura, la sua tecnica di scrittura può essere paragonata in parte a quella di Verlaine.

Quale che sia la fortuna letteraria di queste opere della tarda maturità, le sue poesie restano come testimonianza di una sensibilità coltivata ed affinata attraverso letture e prove di scrittura impensabili se non abbinate a quella padronanza di tecniche metriche e compositive che gli studi classici condotti nei licei di un tempo trasmettevano agli allievi migliori.

Anche l'impegno civile, etico e politico di Antonio Fusco fu costante e si concretizzò in vari ruoli istituzionali all'esterno e all'interno dell'Università.

All'esterno dell'università fu vice-presidente nazionale per tre anni dell'ONMI, prima dello scioglimento nel 1975, con passaggio di competenze ad Enti Locali e Servizio Sanitario nazionale. In questa veste collaborò con vari intellettuali, medici, psicologi e sociologi impegnati nella modernizzazione delle strutture del Meridione, in particolare per il superamento (attraverso appropriati correttivi pedagogici, logistici e strutturali) delle disfunzioni del sistema scolastico, che all'inizio degli anni '60 era ancora sostanzialmente classista. La collaborazione con alcuni di questi intellettuali, in particolare con Saverio Avveduto, poi Direttore generale dell'Ufficio Studi del Ministero della Pubblica Istruzione, continuò per decenni, instaurando rapporti che si rivelarono essenziali per le sue attività organizzative e istituzionali in ambito universitario nei decenni successivi.

La continuità del suo impegno istituzionale è attestata dal fatto che egli, a differenza della maggior parte degli accademici che tendono a completare il *cursum honorum* trasferendosi nelle sedi storiche, non appena divenne professore associato confermato optò per il trasferimento definitivo all'Università di Cassino (Facoltà di Magistero) nel 1983. Qui poi fu chiamato come professore ordinario il 1/11/1986, assumendo da quel momento un impegno istituzionale incessante e altamente produttivo, grazie anche alle relazioni instaurate con altri Atenei e con i responsabili delle strutture organizzative (poi divenuti Dipartimenti organizzativi) del Ministero dell'Università e della Ricerca Scientifica e Tecnologica, sorto a seguito della legge 168 del 1989.

Le sue relazioni personali, sempre formalmente corrette e tempestive, permisero a molti amici e collaboratori di tutta Italia, oltre che delle Università di Cassino e Roma "Sapienza" di accelerare l'iter per l'approvazione di provvedimenti amministrativi e talora normativi (come l'istituzione di nuovi corsi di studio) nel periodo di grande espansione dell'Università successivo ai provvedimenti attuativi dell'autonomia finanziaria (nel 1993), organizzativa (nel 1998) e didattica dell'Università (nel 1998-2000, con i provvedimenti attuativi del DL. 509 del 1999). Il suo impegno per l'Università di Cassino, pur se espresso con la discrezione che sempre lo distingueva, fu ininterrotto per quasi tre lustri, quelli decisivi per il suo consolidamento, nelle vesti di Preside della Facoltà di Magistero (dall'86-7 al 1990-91), di Direttore

del Dipartimento di Filosofia e Scienze Sociali (dal 1991-92 al 1996-97), di componente del Senato Accademico per un decennio, poi come Decano di Facoltà.

Per molti di noi e per molti anni, allorchè ci si affacciava con qualche timore reverenziale negli uffici del Ministero in Viale Trastevere, o sul Lungotevere Thaon de Revel, e poi in Piazzale Kennedy, era un'ottima presentazione quella di esordire portando i suoi saluti, sempre apprezzati e commentati positivamente ("Che brava persona!") dagli interlocutori, la cui sollecitudine era altrettanto immediata della cortesia.

Antonio Fusco è stato un Professore universitario nel senso più completo del termine, anche e perchè è stato uomo di cultura e istituzioni, oltre che di scienza. Pertanto, il modo migliore per onorarne la memoria è quello di dare continuità al suo insegnamento e alla sua attività di studioso, come l'Università di Cassino ha inteso fare dedicandogli in perpetuo un'aula, luogo per eccellenza di condivisione e sviluppo del sapere e di trasmissione dei valori morali e civili ai giovani.

La targa che viene oggi scoperta all'ingresso dell'aula indicherà per sempre a coloro che ne varcheranno la soglia una via severa, ma sicura verso il sapere, nelle molteplici forme che assume nel tempo, sempre rinnovandosi grazie all'entusiasmo e all'impegno dei tanti, docenti e studenti, che operano quotidianamente e generosamente all'interno della comunità accademica.

## **Intitolazione Aula B.02.07 al Prof. Antonio Fusco**

**(affissione Targa)**



## Saluti delle Autorità

### Saluti del Sindaco della Città di Cassino

*Ing. Carlo Maria D'Alessandro*

Come Sindaco della Città di Cassino e, quindi, come Sindaco del territorio che ospita “la nostra Università”, perché io definisco in tal modo l’Università degli Studi di Cassino e del Lazio Meridionale, ringrazio il Magnifico Rettore e la stessa Università per mettere sempre a disposizione, in ogni occasione, il proprio impegno nei confronti della *Cultura*.

Quando ho guardato il programma di questo Convegno sono stato colpito, immediatamente, da due aspetti, ma prima lasciatemi dire che, di solito, quando porto il mio saluto istituzionale per evitare di annoiare il pubblico, preferisco dirottare su qualcosa di più personale. Su questa scia, il primo aspetto: l’immagine di Dante; mi riporta all’esame di maturità, poiché la prima domanda postami in quel contesto fu proprio sulla trilogia dei sestetti della *Divina Commedia*; c’è un altro aspetto, però, che mi colpisce, essendo io figlio di quello che una volta veniva chiamato *Maestro d’Arte*. Mio padre era diplomato quale “Maestro d’Arte”, era un pittore. Mentre dipingeva, intorno agli anni Ottanta, si chiudeva nel suo studio – così come trascorrevano tutti i pomeriggi, poiché la mattina andava a scuola – un giorno bussai, entrai e gli chiesi: “Papà, perché sono quasi tre mesi che stai lavorando sui quadri?” e lui mi rispose: “Sì, sono quasi tre mesi e spero di farlo per i prossimi trenta anni! Disegnare aiuta la mia mente a rimanere giovane e concentrata”. Ed, in effetti, è stato così. Quando la malattia non gliel’ha più consentito, l’Arte gli è mancata. Così come l’altro giorno, sfogliando una vecchia enciclopedia di mio padre, mi ha commosso ritrovare alcuni suoi appunti, allo stesso modo credo sia altrettanto emozionante aver conosciuto il Professor Fusco e vedere quest’aula così gremita, soprattutto di ragazzi, di studenti, perché questo vuol dire che il Suo lavoro non è stato fatto invano. Ha portato, anzi, grandi risultati.

Ciò rende orgogliosa la Città di Cassino, l’Università degli Studi, tutti i familiari e tutti coloro che hanno voluto bene al Professor Fusco.

Grazie!

### Saluti Direttrice del Dipartimento di Scienze Umane, Sociali e della Salute

*Prof.ssa Lorian Castellani*

Buongiorno a tutti e grazie a tutti per esser venuti così numerosi a partecipare a questa Conferenza internazionale in onore di Antonio, Antonio Fusco.

Porto i saluti del Dipartimento perché, in realtà, il Professor Fusco è come se fosse stato un componente del nostro Dipartimento. Il Dipartimento nasce nel 2012 ed il Professor Fusco ci ha aiutato a far nascere un Dipartimento profondamente interdisciplinare; ci sono competenze di vari ambiti e, infatti, il Professor Fusco la prima volta che lo incontrai, non molti anni fa, rimase molto colpito dal fatto che io insegnassi in un ambito medico e, sapendo che insegnavo *Psicologia dell’Arte e della Letteratura*, ho sempre pensato che fosse un letterato. Parlando amichevolmente, ho poi scoperto (proprio perché non conoscevo il Suo *curriculum*) che era laureato in Medicina mentre io in Fisica; che entrambi avevamo fatto uno strano percorso formativo, partendo da certi ambiti, ma avendo la visione che gli ambiti di interessi non sono così separati e schematici come, a volte, percepiamo; che è possibile colloquiare tra ambiti diversi e, credo, che il Professor Fusco per questo sia stato così importante a livello nazionale ed internazionale, ma anche per lo sviluppo dell’Università di Cassino: ha portato un vento nuovo nell’ambito universitario. Si può parlare fra ambiti diversi e, formando delle sinergie, si possono ottenere degli obiettivi che, altrimenti, non sarebbero raggiungibili.

Concludendo, ringrazio Tutti per esser qui e per la partecipazione a questa conferenza.

Saluti.

**Saluti del Direttore Generale**

Avv. Antonio Capparelli

Lasciatemi ringraziare, *in primis*, gli organizzatori del Convegno perché il Professor Fusco è stata una persona a me particolarmente cara; Antonio Fusco è stata una persona di indubbio spessore che ho avuto la fortuna di conoscere pochi giorni dopo il mio insediamento per la carica da Direttore Generale e devo dire che ha solo richiamato, brevemente, l'esperienza alla *Nomination* per il Nobel, soffermandosi, invece, su alcuni consigli che, dall'alto della Sua caratura, ha voluto condividere con me quale esperienza delle funzioni che aveva ricoperto negli anni: Preside di Facoltà, Direttore di Dipartimento, Consigliere di Amministrazione, esperienze che avevano fornito ad Antonio Fusco la possibilità di conoscere profondamente l'Università di Cassino, ed in quella occasione mi fece rilevare alcune criticità che bisognava affrontare con urgenza così come, successivamente, abbiamo fatto con il Rettore.

Di Antonio ho due ricordi: il ricordo di un uomo che davvero ha meritato e merita tutta la nostra stima e la nostra considerazione e poi conservo, caramente, una pianta, regalatami da Antonio e dalla moglie Rosella Tomassoni. Oltre a stare benissimo nella mia stanza, Le dedico, ogni mattina, alcuni minuti per la sua cura e, con stupore, devo dire che riesce a sopravvivere nonostante in quella stanza, in alcune ore della giornata, si superino, abbondantemente, i quaranta gradi!

Grazie Antonio, grazie a tutti gli organizzatori!

**Saluti Presidente del Cosilam**

On. Mario Abbruzzese

Sono molto onorato ed orgoglioso di aver preso parte e di prender parte a quest'iniziativa molto importante. La nostra presenza rappresenta per il territorio, Magnifico Rettore, un ulteriore atto di grande amicizia, di grande stima, di grande collaborazione; partecipare a questo Convegno Internazionale in memoria di Antonio Fusco rappresenta anche un ricordo importante per la crescita culturale del nostro territorio.

Erano gli anni Settanta quando si combatteva su questo territorio per portare qui l'Università di Cassino e del Lazio Meridionale; all'epoca avevo poco più di diciotto anni per cui ho vissuto questa grande fase di costruzione di questo Ateneo. Un Ateneo che ha dato importanza e vitalità al nostro territorio ed un Ateneo che sta dando ancora lustro, ma sta dando quella spinta giusta per poter dare quel contributo nel *sapere*, nella *conoscenza* del Lazio Meridionale.

Il Professor Antonio Fusco è stato un grande pioniere di questa iniziativa; è stata una persona che ha lavorato molto ed è stata una persona capace anche di far riconoscere questa Università come Università statale. Ha lavorato, cioè, per dare quel contributo necessario, ma soprattutto ha dato un contributo importante anche nel settore dell'Arte nel cercare di esaltare gli artisti del nostro territorio. La presenza, oggi, di una mostra del Prof. Michele Rosa vuole testimoniare quell'attenzione particolare che il Professore aveva per le eccellenze del Lazio Meridionale. Attenzione che il vostro Magnifico Rettore sta portando avanti e lo sta facendo con grande senso di responsabilità, cercando di coinvolgere gli attori istituzionali del nostro territorio proprio per dare quello slancio e per dare quel contributo necessario per far sì che questo territorio possa risorgere ancora più forte per ridare ai giovani una grande speranza: la speranza del lavoro.

Grazie.

**Saluti Vice Presidente della Provincia di Frosinone***Dott. Massimiliano Mignanelli*

Buongiorno a tutti e, soprattutto, un ringraziamento agli organizzatori. In particolar modo alla Professoressa Rosella Tomassoni che con questa giornata tiene vivo il ricordo di Antonio Fusco.

Io, naturalmente, porto il saluto della Provincia di Frosinone, che ha partecipato, volentieri, al patrocinio e al contributo di questa manifestazione.

Volevo aggiungere una cosa in più su chi mi ha preceduto che ha, brevemente, detto chi era Antonio Fusco. Io ho avuto il piacere di conoscere il Professor Fusco nel Senato Accademico dell'Università di Cassino dove ho partecipato e mi ha insegnato molto perché ero un giovane rappresentante degli studenti e mi ha insegnato il senso dell'Istituzione. Era una persona che teneva molto a questo aspetto e mi diceva sempre che la cosa più importante è rispettare sempre, dovunque e comunque le Istituzioni che noi rappresentiamo. Io di quelle parole ne ho fatto tesoro ed ho anche avuto il piacere di collaborare con lui. Bisogna, però, dire come chi mi ha preceduto che Antonio Fusco è stato uno dei fondatori dell'Università degli Studi di Cassino. All'epoca era Magistero poi diventata Università: lui è stato uno di quelli che ha tracciato, ha creduto in questo territorio e ha posto le basi di quello che oggi siamo con tutte le difficoltà delle Università laziali e c'è da dire che Cassino, comunque, è riuscita ad emergere pur essendo una realtà piccola, avvicinandosi alla media nazionale, superando, talvolta, anche i diecimila iscritti.

Debbo ringraziare (e lo faccio con il cuore) il Magnifico Rettore che, in questo momento particolare dell'Ateneo di Cassino, con ottimismo è riuscito a portare avanti, a tenere la barra dritta che, brillantemente, in questi giorni ne sta venendo fuori e noi, come corpo personale non docente e come corpo personale docente, dobbiamo dirGli "Grazie!" perché con gli Organi competenti a Roma siamo riusciti ad uscire (mi auguro presto) fuori da questo tunnel. L'università di Cassino, comunque, è il baricentro delle Università laziali, ma, soprattutto, ha una grande potenzialità: lo dimostra anche oggi questo Convegno in memoria del Professore Fusco, però, non è solo questo. L'Università di Cassino è molto di più!

Professoressa, io La ringrazio per ciò che sta facendo, ma soprattutto per tener vivi la memoria ed il nome del Professor Fusco che ha avuto il piacere di stare vicino a Lei, che ha insegnato tanto a tutti noi e che porteremo sempre con noi nel cuore.

Grazie.

**Saluti del Presidente della Banca Popolare del Cassinate***Donato Formisano*

Buongiorno a tutti. Ringrazio il Magnifico Rettore, la Professoressa Rosella Tomassoni che ci dà la possibilità di essere qui presenti per commemorare il Professor Fusco.

Vorrei soltanto dire alcune cose. Io ho conosciuto il Prof. Fusco sin dall'inizio della collaborazione del nostro Istituto per far nascere questa Istituzione, questa Università che dico essere l'orgoglio di Cassino perché è un'Università che primeggia fra tutte quelle italiane, nonostante dicerie contrarie.

Conoscendo il Professor Fusco, che, insieme a noi ed alla Banca Popolare, ha combattuto una battaglia per far nascere questa Università, sono orgoglioso di essere presente qui, stamattina, per onorare la memoria del Professor Fusco: uomo illustre e dalla profonda umanità.

Cosa dire, in più, del Professor Fusco! Ho avuto modo di frequentarlo, di conoscerlo ed era un uomo di grande cultura che, credo, all'Università di Cassino abbia dato molto e, credo, che continui a dare molto perché la Sua memoria sarà da stimolo sia per gli studenti sia per la stessa Università che, grazie al Magnifico Rettore, che ha saputo in un momento storico critico della nostra Università ad uscirne per approdare su rive tranquille.

Complimenti al Magnifico Rettore, al corpo universitario, ai collaboratori, al personale tutto e al nuovo Direttore Generale, da poco divenuto cassinate, per questa Vostra grande collaborazione con le Istituzioni, con la città di Cassino ed auguro all'Università di Cassino, a tutti i docenti, a tutto il personale, agli studenti sempre maggiori fortune.

Grazie.

## Ringraziamenti

Sono lieta di porgere un sincero e sentito ringraziamento a tutte le persone (colleghi, amministrativi, studenti, amici) che, con la loro presenza, danno un'anima a questo Convegno internazionale.

Un particolare benvenuto alle Autorità e ai colleghi stranieri che hanno voluto onorare la memoria del prof. Antonio Fusco: "Un professore d'oro zecchino!", direbbe Akira Kurosawa.

In particolare, rivolgo il mio ringraziamento al Magnifico Rettore, prof. Giovanni Betta, al già Rettore dell'Università di Modena, prof. Carlo Cipolli, al già Rettore delle Università di Creta, prof. Ioannis Pallikaris, al Sindaco di Cassino, Ing. Carlo Maria D'Alessandro, al Sindaco di Miranda, Ing. Daniel Colaianni, al Direttore Generale, avv. Antonio Capparelli, al Direttore del Dip.to di Scienze Umane, Sociali e della Salute, prof.ssa Loriania Castellani, al Presidente del Cosilam, Mario Abbruzzese, al Presidente AIP, prof. Santo Di Nuovo, al Presidente della Provincia di Frosinone, Antonio Pompeo rappresentato dal dott. Massimiliano Mignanelli, al Presidente della Banca Popolare del Cassinate, dott. Donato Formisano, alla Presidente IRASE Nazionale, dott.ssa Mariolina Ciarnella e tante altre autorità qui presenti e non menzionate.

Vi sono momenti della vita in cui sembra che il cielo oscurato dalle nubi divenga un peso piuttosto che un punto di riferimento e di speranza.

Il prof. Fusco, che tutti ricordiamo con grande affetto e con sincero rimpianto, ritorna oggi tra di noi per darci un segnale che ci indica che cosa dovrebbe essere una creatura umana, anche se fisicamente scomparsa. La sua scomparsa ha lasciato un vuoto, senza alcuna retorica, incolmabile; non solo dal punto di vista professionale, ma anche da quello

umano. Parlo di un uomo che ha dedicato tutto se stesso, oltre che alla famiglia, a un'autentica venerazione per la Cultura e per la formazione delle giovani generazioni, che vedono in lui un modello da imitare e una personalità che ha impresso sicuramente nelle loro vite un'impronta indelebile.

Capace di ogni sacrificio, Antonio non ha mai rifiutato il proprio più incondizionato aiuto a chiunque avesse bisogno.

Conosciuto ed apprezzato all'estero, egli ha il grande merito di non aver mai lasciato l'Università di Cassino, preferendo vivere in questo piccolo Ateneo di cui è stato co-fondatore piuttosto che in altri centri di cultura molto più antichi, come ad esempio Roma "La Sapienza".

È difficile per me concludere in un qualsiasi modo questo breve ricordo del mio Maestro e compagno di vita senza una commozione sentita e profonda che si lega a una sedia vuota in cui, come nel palcoscenico di "Dopo la prova" di Bergman, restano rimpianti, ricordi, tensioni emotive ed un coacervo di sentimenti che non potranno in nessuna maniera essere colmati.

Le mie poche parole finiscono qui; tuttavia l'immagine del Maestro è resa per me e per tutti voi ancora più espressiva da quella emozione che mi impedirebbe di continuare quella che vuole essere non un'orazione funebre ma, come disse a suo tempo Marco Antonio, l'espressione di ciò che io sento e che sicuramente è condivisa da tutti i presenti.

Lasciate che vi esprima il mio ringraziamento per la partecipazione massiva a questo Convegno che oggi ci unisce nel suo ricordo, nella sicurezza che egli è e resterà sempre tra di noi. Shakespeare si limiterebbe a dire: "This was a man".

Grazie!

*Rosella Tomassoni*



*Alcune testimonianze in memoria  
di Antonio Fusco*



## Antonio Fusco, esempio di deontologia, intellettuale ecumenico, professore senza frontiere

F. Carcione

Delineare, in poche battute, i meriti accademici del prof. Antonio Fusco, il suo spessore umano e il debito di riconoscenza, che tutti, Istituzioni e persone, a vario titolo gli dobbiamo, è impresa che, anche nella migliore sintesi, non può andare oltre un limitato campionario delle sue doti. A me, figlio di questo territorio, riesce semplicemente abbozzare, tra nostalgia del ricordo e amarezza del rimpianto, un inventario del fecondo rapporto che ho avuto con lui, entrato nel mio patrimonio di riferimenti intellettuali, sin da quando frequentavo il Liceo Classico “Giosuè Carducci” di Cassino.

Eravamo al giro di boa tra gli anni '60 e '70 del secolo scorso. La struttura accademica locale, ancora pareggiata, era agli albori con la sua dinamica Facoltà di Magistero: l'alloggio di fortuna, reperito nell'edificio denominato “La Trota” dal nome di un esercizio contiguo, non sminuiva il generoso impegno dei primi docenti a dare il meglio di loro per il decollo dell'esperienza, come pure non frenava la gioia e la soddisfazione dei primi studenti, che finalmente potevano avere una sede prossima, senza essere più costretti, nel migliore dei casi, al pendolarismo tra Roma e Napoli. Ebbene, nei colloqui, che noi liceali avevamo con i nostri amici più adulti, il nome del prof. Fusco correva sovente sulle loro bocche. Sorprendeva l'unanime testimonianza sull'erudizione interdisciplinare di questo medico prestato alle scienze umane, capace di muoversi nei meandri delle letterature europee contemporanee con la stessa maestria, con cui padroneggiava i classici greco-latini. S'intuiva, poi, dai racconti la novità assoluta con cui decodificava i testi, servendosi dei registri propri della psichiatria, l'ambito specifico della sua specializzazione professionale, che, esportata nelle aule universitarie e calata nelle strategie didattiche, illuminava la mente e scaldava il cuore dei suoi allievi. L'ardore, con cui i più grandi parlavano del prof. Fusco, incuriosiva fino al punto da spingerci, ancora liceali ma bramosi di sentirci già oltre, a chiedere materiali, per gustare le sue letture straordinarie allora concentrate soprattutto su Garcia Lorca, Kafka e Joyce.

Intanto la Facoltà di Magistero cominciava a produrre i primi laureati, che piano piano, sul territorio venivano ad arricchire il corpo docente delle scuole secondarie: non è un caso se gran parte dei novelli insegnanti si vantava di

averlo avuto come relatore, presentando così un blasonato biglietto da visita, per documentare lo spessore della propria preparazione. Ma il nome del prof. Fusco correva radioso anche nel contesto più largo della società civile per le sue capacità di mediazione, organizzazione e governo accademico: gli verrà comunemente riconosciuto un ruolo primario nei passaggi amministrativi, in verità non troppo facili e sereni, che nel 1979 avrebbero sortito la promozione della struttura cassinata da realtà pareggiata a istituzione statale. Politico di razza, nel senso più nobile del termine, avrebbe senz'altro avuto grande fortuna anche in altri ambiti, ma l'Università restò sempre il suo unico amore spirituale: un matrimonio indissolubile che non gli consentì mai di cedere ad altre offerte pur lusinghiere.

La conoscenza del personaggio si tradusse per me in conoscenza della persona nel 1992, quando, dopo la mia formazione scientifica negli ambienti romani e i primi anni di lavoro a Tor Vergata, tornai sul territorio, trasferendomi in questo nostro Ateneo: i colloqui sognati a distanza da studente liceale ora diventavano possibili. Il contatto ordinario non smorzò mai per un attimo il mio mito giovanile, ma anzi si arricchì di concretezza spicciola. Lui e tutti i “pedagogisti” della prima ora, leali compagni di squadra in un gioco sinergico, per il cui buon fine non posso omettere il contributo speciale del compianto Annibale Pizzi, divennero quel sano e sapiente tutorato, di cui avevo bisogno, per far fronte ad una vita accademica a vocazione sempre più complessa, chiamata cioè a muoversi in orizzonti, che esigevano ora una didattica coniugata con le galoppanti conquiste informatiche, una capacità di reperire fondi per la ricerca oltre la sfera pubblica, una gestione oculata delle opzioni all'interno di un sistema universitario dalle complicazioni strutturali in aumento. Su tutto il patrimonio della saggezza professionale, che mi è stata trasmessa, s'erger, in ogni caso, l'icona del prof. Fusco come superlativo *esempio di una deontologia*, che, fino agli ultimi giorni, inducendolo a sfidare la salute sempre più cagionevole, lo ha portato a recarsi quotidianamente nel suo studio per compiere quelli che riteneva suoi compiti inalienabili al di là del pensionamento formale: insegnare, ricercare, pubblicare, orientare e assistere, sostenuto in ciò dalla compagna di una vita, la carissima collega Rosella Tomassoni.

Nelle frequentazioni personali era un vero godimento dell'animo il confronto con il prof. Fusco, che prendendo spunto da testi, opere d'arte ed eventi storici, finiva sempre per portare la discussione ai massimi sistemi: io credente, lui aconfessionale. Conversazione serrate, piene di stima e rispetto reciproco, che nel corso degli anni sono approdate ad un'autentica relazione amicale, in cui egli, dopo aver imposto alla mia primitiva resistenza reverenziale di non chiamarlo più professore ma solo Antonio, aveva fatto spazio anche al mio privilegio di assaporare in anteprima la sua splendida vena poetica. Di questo rapporto, che fermentava su una stimolante dicotomia caratterizzata da incessante tensione dialettica e crescente affetto sincero, mi resta l'eredità di un equilibrio, che deve saper vivere il senso religioso senza fondamentalismi, il dubbio metodico come sale delle stesse certezze, la comunicazione tra alterità intellettuali in modo interattivo. Da parte sua, Antonio, scettico ma aperto all'imponderabile, laico ma non laicista, liberale ma non radicale, è stato un autentico *intellettuale ecumenico*, garante profondo del pluralismo, mai tentato da integralismi giacobini, anzi ben disposto all'ascolto e pronto a farsi compagno di viaggio in imprese culturali, che pur non facevano parte né dei suoi interessi scientifici primari né delle sue chiavi ermeneutiche. Ricordo, con commozione, la sua attenzione ai miei studi agiografici, pronto addirittura al lancio di qualche mia pubblicazione, come a Piedimonte S. Germano, quando, nel 2008, presentò un mio testo sul Santo Patrono cittadino, in un'Aula Consiliare gremita, che lo applaudì all'inverosimile, dimostrandone, tra l'altro, l'eccezionale capacità di parlare anche a non addetti ai lavori. Con punta d'orgoglio, per altro verso, registro che Antonio, a sua volta, non mancava mai di invitarmi, man mano che la sua prolifica vena di autore, a dispetto dell'età avanzata, gli dava ancora occasione di iniziative. In particolare, la mia memoria s'appunta su una manifestazione del 2015, quando egli, mentre proponeva in Aula Magna il suo volume a firma congiunta con Eugenia Treglia dal titolo "*Sogno e Creatività nella letteratura e nel cinema*", mandò a sollecitarmi, fuori

programma, per un intervento di coda sui sogni biblici, che tenni con il batticuore di chi è colto di sorpresa ma con il compenso del suo interesse ad ascoltarmi: chiaro segno, quest'ultimo, di una lungimiranza mentale che non metteva barriere né per rigidi confini di settore scientifico-disciplinare né per miopi discriminazioni di carattere ideologico o culturale, ma si manteneva umilmente schiusa ai più diversi stimoli e apporti.

Tutto ciò, in definitiva, riassume la personalità di Antonio: un pensatore eclettico, un versatile umanista alla continua ricerca della verità nella libertà con scienza e coscienza, uno studioso interclassista che, pur gratificato dall'applauso delle élites planetarie per la nomination al Premio Nobel, non disdegnava di partecipare il suo alto magistero a tutto campo, fino ai contesti più popolari. Insomma, un *professore senza frontiere*: un professore che, forte di un'ottima conoscenza delle lingue, volava alto nei circuiti internazionali, ottenendo l'inchino unanime della comunità scientifica; un professore che, agevolato dalla sue competenze di medico e psicoterapeuta, s'incarnava pazientemente nelle storie degli studenti, cercando di confortarli con il suo avveduto consiglio, ovvero restando fino a sera sulle tesi, affinché anche i meno brillanti raggiungessero livelli di accettabilità, nella logica di un processo educativo che tutti include e nessuno esclude; un professore che, vero interprete di una leadership empatica, all'occorrenza pungente e ironico quanto dolce e contenuto, sapeva calamitare l'attenzione anche oltre l'Accademia, riuscendo ad essere fine divulgatore dei più complessi prodotti di ricerca.

Da parte di tutti, un grande ringraziamento ad Antonio! Cade particolarmente sui suoi colleghi la responsabilità di raccoglierne il testimone, perché l'Università di Cassino e del Lazio Meridionale, che egli ha contribuito a far nascere e ad accompagnare fino alla scomparsa, sappia continuare, sempre e nel migliore dei modi, il proprio servizio al territorio, alle attese dei giovani, alla comunità scientifica, all'intera società.

## Antonio Fusco: il ricordo di un alunno/Collega

S. Franco

Buon giorno a tutti!

Grazie Rosella per l'invito a portare una testimonianza sul ruolo svolto dal professor Fusco nel campo della cultura ed all'interno dell'Università degli Studi di Cassino e del Lazio Meridionale.

Il mio intervento non è finalizzato a magnificare la grandezza di un personaggio; tra l'altro Lui non l'avrebbe né apprezzato, né condiviso; esso, invece, sarà incentrato sui miei incontri e rapporti con Lui nel corso di circa un cinquantennio.

Io ho avuto la fortuna di incontrare Antonio Fusco, come docente di Psicologia, alla giovanissima età di diciotto anni, quando mi iscrissi all'allora Facoltà di Magistero – allora pareggiato – nell'ormai lontano 1970. Il primo professore che incontrai e le prime lezioni che seguii furono proprio quelle del professor Fusco. A proposito di quel passaggio di Cipolli tra l'attività precedente e della Psicologia dell'Arte e della Letteratura, possiamo dire che io sono stato uno dei primi soggetti che l'ha sperimentato. Ricordo tra le opere importanti l'analisi psicologica del *Settimo sigillo* e del *Posto delle fragole*. Qualcosa che ancora oggi, nonostante siano trascorsi 47-48 anni da quegli esami di Psicologia, ricordo le battute ed i commenti dei vari protagonisti di quei film e spesso li raffiguro sinteticamente anche in qualche opera di scrittori contemporanei, che in alcuni passaggi richiamano scene e dialoghi di quei due film. Ma non mi dispiace parlare di Antonio Fusco anche come protagonista tra i fondatori di questa che oggi è diventata l'Università degli Studi di Cassino e del Lazio Meridionale con il suo ruolo importante, sia pure piccolo, nell'ambito della storia delle Università italiane, che fu concepita prima come Magistero e poi come Università statale. Infatti, fu grazie ai suoi rapporti che si era creato al Ministero della Sanità e della Pubblica Istruzione che, con una forzatura, riuscì a far inglobare in maniera decisiva, insieme a tutto il gruppo di Professori che insegnavano qui, la Facoltà di Magistero e di quella parte di Economia che venne riconosciuta con un

passaggio aggiuntivo di qualche esame, purché sufficiente a far riconoscere il percorso pregresso.

Il tutto fu recepito dalla Legge n. 172 del 3 aprile 1979, con la quale, contestualmente, vennero istituite l'Università della Tuscia, la Seconda Università di Roma e Cassino.

A dimostrazione di una lungimiranza che quella Facoltà di Magistero, riferimento per noi giovani provenienti dall'Alto casertano – io sono di Sessa Aurunca, provincia di Caserta – dal Lazio meridionale, dall'Abruzzo e dal Molise era diventato il punto di aggregazione che si allargava ulteriormente con la fondazione dell'Università, la quale, inglobando Magistero, Economia e con l'aggiunta di altre Facoltà, diventerà negli anni successivi un importante polo universitario nel panorama culturale italiano.

Tutto ciò dimostrava anche un'acutezza socio-politica, poiché, considerando la struttura del territorio di allora, l'Università ha rappresentato negli anni successivi, rappresenta oggi e credo potrà farlo ancora per il futuro, l'ascensore sociale per i giovani di questo territorio.

Debbo convenire, e lo faccio con piacere, con il Prof. Cipolli, sul concetto, già espresso da me lo scorso anno, quando portai la mia testimonianza con Antonio ancora in vita, della formazione culturale dell'intelligenza del secolo scorso e di quello precedente, mi riferisco al XIX ed al XX. Una formazione culturale di alto spessore non settoriale, ma interdisciplinare; discipline diverse che concorrevano alla formazione del Docente e, certamente, alla formazione delle giovani generazioni che noi attuali docenti dobbiamo avere e dovremmo avere sempre presente nella formazione, intesa come formazione globale; soprattutto etico-sociale e comportamentale; perché solo così potremo incidere sulle nuove generazioni, nella speranza di creare una società più forte, serrata e principalmente una società più equilibrata, composta e più equamente fondata sul piano etico-morale. Con questa mia brevissima testimonianza sto qui a dimostrare, ragazzi, che i grandi maestri non passano; ma lasciano tracce in chi ha avuto la fortuna di incontrarli e frequentarli.

Antonio Fusco, e c'è la Prof.ssa Tomassoni come testimone oculare, più volte mi ha pregato di dargli del TU; ma io non ci sono mai riuscito, perché per me rimaneva il maestro che mi ha dato molto e a cui giorno dopo giorno, nel

corso degli anni (e 48 anni non sono pochi!) mi ha trasmesso cultura, senso del dovere e, soprattutto, il senso degli studi. Di ciò gli rendo grazie!

## Ricordo del Collega Prof. Antonio Fusco

P. Bonaiuto

“Sapienza” Università di Roma

Congresso Internazionale in memoria di Antonio Fusco, Università di Cassino e del Lazio Meridionale, 25-26 Ottobre 2018  
“Psicologia, Arte, Letteratura. Antiche e Nuove Tendenze”

*L'elezione di colui che poi fu Giovanni Paolo II, cioè Karol Wojtyła, ebbe – come è noto – molteplici conseguenze.*

*Una di queste fu la ripresa con maggiore facilitazione dei viaggi e degli scambi, anche culturali, fra Italia e Polonia.*

*A tale proposito conservo un ricordo del primo viaggio a Varsavia organizzato per una comitiva di psicologi italiani, dal collega Prof. Gian Vittorio Caprara, con la partecipazione di vari docenti e ricercatori della “Sapienza” Università di Roma. Fu organizzato un gruppo di partecipanti che comprendeva, oltre a me, anche il Prof. Gino Pizzamiglio, la Prof. Anna Maria Giannini, il Dott. Piero San Martini e vari altri. Della comitiva fecero parte anche il Prof. Antonio Fusco e la Prof. Rosella Tomassoni dell'Università di Cassino.*

*Fu per noi la scoperta del mondo comunista, al di là della cortina di ferro, con le sue peculiarità.*

*Fu quella l'occasione per intavolare numerose amicizie che continuarono negli anni seguenti, come quelle con i Professori Jan Strelau, Titus Sosnowski, Zenon Boruki, Kazik Wrzesniewsk, Andrzej Elias.*

*Insieme a questi e ad altri Colleghi il Prof. Antonio Fusco e la Prof. Rosella Tomassoni cominciarono ad organizzare già negli anni ottanta le Conferenze permanenti Italo-Polacche ed Italo-Ungherese di Psicologia, che diedero avvio a molteplici pubblicazioni internazionali promuovendo la diffusione degli studi in tema di Psicologia dell'arte e della Letteratura.*

*Ricordo peraltro che Antonio Fusco in occasione dei Congressi scientifici non mancava mai di sottolineare l'impegno da noi profuso (sia dal gruppo di studiosi dell'Università di Cassino sia, per quanto mi concerne, anche da quando ero diventato President of the International Association of Empirical Aesthetics) - nel far conoscere e sviluppare gli studi sull'arte e l'esperienza estetica. Di ciò gli sono ancora grato.*

## In ricordo del Prof. Fusco

M. Ciarnella

Oggi si respira un'aria particolare in questa Aula. Occhi lucidi, qualche battito di cuore un po' più forte e sicuramente tanta emozione tra i colleghi ed ex alunni presenti, alcuni dei quali sono a loro volta diventati docenti, o hanno fatto del loro impegno culturale il loro modo di vivere e di intendere la loro passione e competenza politica.

Ricordi, aneddoti, sensazioni e un sincero riconoscimento per un uomo che con il suo costante, indefesso e caparbio lavoro ha donato a molti dei suoi alunni (tra i quali considero un onore essere annoverata) la possibilità di leggere, studiare, capire e amare il sapere, la cultura.

*“L'apprendimento è la fonte della gioventù. Non importa che età abbiamo, non dobbiamo mai smettere di crescere. Finché continueremo a imparare, ad aprirci a nuove idee e nuovi modi di affrontare le cose, ad approfondire la conoscenza di noi stessi e del mondo che ci circonda, praticheremo la più alta forma di creatività personale. Dobbiamo saperci rinnovare a seconda delle circostanze: è questo incessante atto creativo a consentirci di restare giovani.”*

Con queste poche frasi, ho voluto sintetizzare, quanto è stato, per me, Maestro di vita il Prof. Fusco, che ho conosciuto, la prima volta, all'età di venti anni, quando ero da poco iscritta alla Facoltà di Lettere. Sono frasi che, anche in forme diverse, qualche volta, solo con il suo atteggiamento, mi ha poi ripetuto durante la frequenza del dottorato in Psicologia della Creatività e delle Emozioni.

L'atto creativo era per Lui, l'unico mezzo per restare giovani e Lui lo ha dimostrato, con impeto e costanza,

fino agli ultimi giorni della sua vita, attraverso lo studio e la ricerca. Le sue acute considerazioni, sulle sue passioni di vita, mai piegate al luogo comune, venivano, però, accompagnate da battute spiazzanti, con il suo sorriso ironico e lo sguardo un po' sornione o con provocazioni, lanciate, tra il serio e il faceto, per intaccare la convenzionale superficie delle cose.

La sua idea di insegnamento era, per certi versi, simile a quella di orientamento, di aiuto non solo ad assimilare nozioni, ma ad assimilare le sfide della vita.

Il professor Fusco aveva l'imprinting del Maestro, dello spirito non libero, ma liberante. E, con la sua morte, scompare una parte importante di quella cultura comunicata, comunitaria, che si chiama e si dovrebbe chiamare educazione.

Il buon maestro si svela negli anni, perché racconta le tue scelte, perché uno è diventato quello che è. E questo era il prof Fusco, un amico a cui si dava del lei, per alcuni di noi forse una figura paterna a cui confidare dubbi e chiedere certezze che non aveva, ma che aiutava a modellare dentro.

Io sono diventata insegnante ed oggi mi occupo di ricerca, presso un Istituto di ricerca che è anche un ente di formazione per il personale scolastico.

A lui devo il mio percorso, la mia crescita professionale e personale.

Dal profondo del mio cuore: grazie professore, grazie!

## Antonio Fusco, professore dell'Università degli Studi di Cassino e del Lazio meridionale. Dalla prima sede detta 'La trota' al Campus 'La Folcara'

S. Petrilli

Ex ORUC

Nell'Anno Accademico 1964/65 nasce a Cassino l'Istituto Universitario di Magistero, grazie alla volontà di tredici Amministrazioni Comunali delle Provincie di Frosinone e di Latina. Nelle more della formalizzazione del Comitato Tecnico e del costituendo Consorzio dei Comuni, tutti e tredici i comuni affidano all'Associazione Nazionale Scuola Italiana (ANSI) il compito di organizzare l'attività didattica e amministrativa dell'Istituto Universitario. Appare fin da subito, infatti, che il Ministero della Pubblica Istruzione, considera il Consorzio e il Comitato Tecnico quali soli possibili garanti della serietà didattica e della correttezza amministrativa dell'Istituto; unici ed imprescindibili soggetti cui – *ope legis* – demandare il compito di inoltrare la domanda di riconoscimento dell'Istituto Universitario di Magistero come Istituto Pareggiato di Magistero (1).

Il riconoscimento è condiviso e sostenuto con forza dall'On. Giulio Andreotti e da Dom. Bernardo D'Onorio, che successivamente sarebbe diventato Abate-Vescovo di Montecassino. Determinante risulta anche il contributo dei docenti delle Facoltà, che fanno da stimolo ed incentivano le iniziative più idonee, per la realizzazione delle aspettative degli studenti e delle rispettive famiglie. Tra i docenti, un particolare ruolo viene svolto da Antonio Fusco, professore di notevole spessore culturale, uomo carismatico, maestro di vita, esempio di generosità e di altruismo, nonché presenza sollecita presso i 'suoi' allievi. A lui viene affidato il delicato compito di fare da tramite tra il Consiglio di Amministrazione dell'Istituto Universitario, i docenti del Comitato Tecnico, i funzionari del Ministero della Pubblica Istruzione e i rappresentanti della politica nazionale. In sostanza, egli è il coordinatore di una sinergia perfetta tra Consiglio di Amministrazione, Comitato Tecnico, Consorzio, docenti e ORUC (Organismo Rappresentativo Universitario Cassinate) che determina le condizioni favorevoli per il passaggio dell'Istituto Universitario di Magistero a Istituto Pareggiato di Magistero. Né lo stesso prof. Fusco sottovaluta l'importanza del sostegno dei politici locali e della locale società civile, che hanno sempre considerato l'Istituto Universitario una realtà indispensabile per promuovere lo sviluppo culturale, economico e sociale del territorio e delle popolazioni del cassinato. E non solo di queste, per ragioni geografiche e storiche. La geografia pone Cassino ai confini di tre regioni

(Lazio, Campania e Molise) e alla confluenza di quattro province (Frosinone, Latina, Caserta e Campobasso), con una capacità ricettiva di centinaia e centinaia di studenti. Basti pensare che a meno di 50 Km operano Istituti Magistrali importanti, come quello della stessa Cassino e quelli di Latina, Formia, Frosinone, Sora, Pontecorvo, Alatri, Veroli, Aversa, Sessa Aurunca, Maddaloni, Piedimonte d'Alife e Boiano 2(p.4). La Storia vede Cassino come erede vivente della tradizione storico-culturale del Cenobio di Montecassino (2), fondato nel 529 da Benedetto da Norcia, e faro di scienza e sapienza per le aree dell'alto-casertano e del salernitano, prima ancora che l'imperatore Federico II creasse a Napoli l'Università che, con l'avvento della Repubblica Italiana, porta il suo nome. Un sentimento diffuso rivendicava anche per Cassino – "Città Martire, Medaglia d'Oro al Valor Militare" nel Secondo Conflitto Mondiale – 2(p5) un nuovo inizio culturale, secondo l'antico il motto del cenobio cassinense: *Succisa virescit*.

Intanto, nell'Anno Accademico 1965/66 si registra l'adesione di ventotto Amministrazioni Comunali al costituendo Consorzio Interprovinciale (3). L'ORUC, con atto notarile del 28 luglio 1966 (4), conferma la fiducia ad alcuni membri del Consiglio di Amministrazione, nelle persone dell'isp. Goffredo Pennacchini, degli avv.ti Giuseppe Margiotta e Vittorio Casaburi e del prof. Salvatore di Giovanni. Contestualmente, lo stesso ORUC nomina gli studenti Sara Petrilli, Claudia Sollima e Maria Russo a rappresentarlo nel nuovo Consiglio di Amministrazione, per cui dal 28 luglio 1966 la gestione e l'amministrazione dell'Istituto Universitario di Magistero passa dall'ANSI all'ORUC 5(p5)9, 10(pp.19-31) Nella riunione dell'ORUC del 19 gennaio 1967 (6) viene comunicato agli studenti che i proff. Virgilio Paladini, Scevola Mariotti e Giorgio Petrocchi accettano di far parte del Comitato Tecnico, come organo garante della serietà e correttezza didattica e amministrativa. Agli studenti viene affidato il compito di spingere sulle Amministrazioni dei rispettivi comuni di residenza, al fine di realizzare al più presto la formazione del Consorzio, come Ente di Diritto Pubblico e, dunque, come soggetto abilitato ad inoltrare al Ministero della Pubblica Istruzione la domanda di riconoscimento, unitamente al Comitato Tecnico 5(p5).

In data 21 giugno 1968 gli studenti dell'ORUC inviano al Prefetto di Frosinone una istanza intesa a sollecitare presso i comuni la nomina dei rappresentanti in seno all'Assemblea del Consorzio (7). E nel frattempo, l'ORUC, nell'ottica di guadagnare alla causa personalità della cultura e della società civile del cassinense, nel marzo del 1968 nomina nel Consiglio di Amministrazione dell'Istituto Universitario gli avv. Guido Varlese, Renato Casale, Franco Assante e Giuseppe Golini Petrarcone, il prof. Gioacchino Pellicchia e gli onn. Aldo Bozzi e Marcello Simonacci. Sempre disponibile il personale della Segreteria dell'on. Andreotti, tanto che l'allora Ministro dell'Industria, Commercio e Artigianato invia a Cassino prima il dott. Pellicciari, per redigere il piano finanziario (8), a corredo della domanda di riconoscimento; poi l'avv. Bucciantie, con il preciso intento di ampliare l'attività didattica dell'Istituto Universitario, istituendo a Sora la Facoltà di Medicina. A causa di conflitti politici, purtroppo, l'operazione fallisce. Ma non è forse plausibile, data l'attività di coordinamento svolta dal prof. Fusco, vederlo ancora una volta parte attiva, dato che prima di essere laureato in Psicologia, egli era laureato in Medicina e chirurgia?

Il 1 agosto 1968, l'Istituto Universitario di Magistero di Cassino ottiene il faticoso e meritato riconoscimento quale Istituto Pareggiato di Magistero di Cassino, grazie, soprattutto, all'interessamento e all'amicizia personale del Prof. Fusco con l'allora Direttore Generale Prof. Saverio Avveduto del Ministero della Pubblica Istruzione.

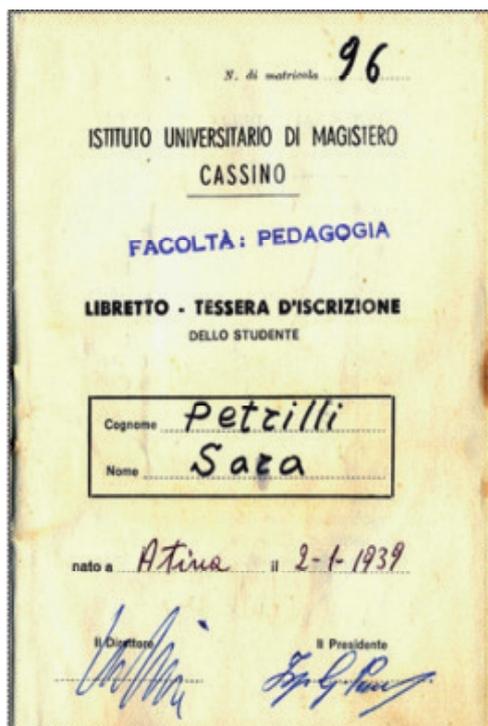
Questi sono i ricordi, supportati da documenti fortunatamente conservati, di una delle prime studentesse del prof. Fusco, il quale arriva all'Istituto Universitario di Magistero nel 1967. Nella sua lunga e feconda attività di professore,

Antonio Fusco è stato uno dei pochi, se non addirittura l'unico protagonista dell'intera della Storia dell'Università degli Studi di Cassino e del Lazio Meridionale, che egli ha visto assumere di volta in volta il nome di Istituto Universitario di Magistero, di Istituto Pareggiato di Magistero e di Università degli Studi. Forse solo di lui si può dire che ha insegnato da 'La Trota' a 'La Folcara'.

### Bigliografia

1. T. U. Leggi sull'Istruzione Superiore, a. 60 approvato con R.D. 31/08/1933 n. 1952.
2. ORUC: Verbale della Riunione degli Studenti 11/02/1967 (Archivio Sara Petrilli).
3. Decreto prefettizio n. 25141/2 Gab. 13/05/1968.
4. Atto Notarile 28/07/1966, per *Notar* Mario Mollo, rep. n. 8946.
5. ORUC: Verbale della Riunione degli Studenti 11/02/1967 (Archivio Sara Petrilli).
6. ORUC: Comunicato agli studenti 19/01/1967 (Archivio Sara Petrilli).
7. ORUC: Lettera a S. E. il Prefetto della Provincia di Frosinone, 21/06/1968 (Archivio Sara Petrilli).
8. ORUC: Lettera all'On. Giulio Andreotti 15/07/1968 (Archivio Sara Petrilli).
9. Istituto Universitario di Magistero Pareggiato: Convocazione seduta del Consiglio di Amministrazione, 01/12/1969.
10. Casmirri, S. L'Università 1979-1999. Cassino: Edizioni dell'Università degli Studi di Cassino; 1999.

Sara Petrilli



## **Prof. Antornio Fusco**

G. De Marco

### **PENSIERI**

1.

*Un pensiero rivolto  
ad un puntino nell'universo: unica fonte  
è l'intensità della sua luce.*

2.

*A te Prof.: uomo di grande cultura  
rivolgo a te il mio pensiero poetico  
in queste giornate fredde e grigie.  
Al mio prof, al nostro prof. che ci ha lasciato un esempio  
di trasparenza, affabilità e sincerità.  
Come un granello di sabbia in una clessidra.*



## **PARTE SECONDA**



## Prefazione

Definito dalla Pizia “il più saggio fra gli uomini”, Socrate, nel V secolo a.C., *scoprì* che la saggezza si coniugava con “il sapere di non sapere”; un *perpetuum mobile* che, incessantemente, si traduceva nella *ricerca del sapere* che svelò al filosofo greco e svela ai più, oggi, quanto il mondo e la realtà siano complessi e poliedrici nella loro “disvelazione”.

È con questa consapevolezza che il presente Volume, *summa* dei lavori del Convegno Internazionale *Psicologia. Arte. Letteratura. Antiche e Nuove tendenze*, affida al lettore attento ed accorto l’ulteriore testimonianza di quanto “il sapere” sia frutto di una multidisciplinarietà di intenti e di indagini.

Le già curatele Fusco - Tomassoni avevano il pregio di entrare nel cuore dei problemi per *scoprirne* degli altri; un’impronta che, nonostante l’assenza e la mancanza di un membro della diade, continua ad esser tangibile. Il libro, infatti, ha il pregio di interrogarsi sullo *status quo* dell’arte, sui dilemmi e sulle questioni che lo *strumento Psicologia*, da attenti osservatori, è in grado di trasformare da “apparenza” a “sostanza”; mitigando aspetti propri del senso comune in oggetti dichiarativi di una grande complessità scientifica.

È il caso, ad esempio, fra i tanti lavori rilevanti che si succedono nel testo, della ripresa degli studi del fu Marcello Cesa-Bianchi: straordinario esempio, insieme al fu Anto-

nio Fusco, di quanto sia veritiero il rapporto inversamente proporzionale fra creatività e vecchiaia; nella fase della saggezza o, se si vuole, in quella del capello canuto, la forza creatrice diviene sempre più feconda e proficua, giungendo a potenzialità del pensiero umano che, purtroppo, vengono interrotte dal naturale percorso di vita di ognuno.

Un’armonia, se mi si concede l’azzardo, che trova riscontro nell’amalgama omogeneo e razionalmente concatenatosi della consapevolezza scientifica cui la *Psicologia dell’Arte e della Letteratura* è, oramai, giunta: un *trait d’union* che si concretizza nel comun denominatore della creatività artistica e sociale cui il Poeta, il Pittore o lo Scrittore, per mezzo dello psicologo, *disvelano* la loro “verità”, il loro mondo. È con tale lente di ingrandimento, perciò, che si dovranno leggere i lavori di quanti hanno contribuito a rendere codesta un’opera matura della già adulta, potremmo dire, *Psicologia dell’Arte e della Letteratura*.

Un volume che promette al lettore di esserne solo uno dei molti che si succederanno negli anni del “racconto” ai più di ciò che diverrà l’opera di Fusco.

## Introduzione

Il presente volume, risultato dei lavori del Convegno Internazionale in *Psicologia dell'Arte e della Letteratura* del 25-26 ottobre 2018 presso l'Università degli Studi di Cassino e del Lazio Meridionale dal titolo *Psicologia, Arte, Letteratura. Antiche e Nuove Tendenze* racchiude nel sottotitolo la sua *ratio*: “in memoria di Antonio Fusco”.

Un Intellettuale eclettico, Uomo profondamente umano, amante della Cultura nei suoi infiniti aspetti: questo e molto altro è stato Antonio Fusco al quale sarebbe difficile (se non, addirittura, complicato) affibbiare una “etichetta” che racchiuda la sua “essenza”: ciò limiterebbe la Sua figura di studioso poliedrico e, come si direbbe oggi, interdisciplinare: “la Cultura è una”, perché settorializzarla?

È con questo intento che i lavori del Convegno hanno dato luce agli ampi e notevoli sviluppi della disciplina che lo stesso Antonio Fusco istituì nel lontano 1991, poiché profondamente convinto che lo strumento psicologico non potesse “fermarsi” solo ai consueti ambiti conosciuti, ma dovesse far emergere quell'aspetto apparentemente sotteso nell'opera del genio o dell'artista per svelare quel mondo ai più celato; ecco, allora, che la Psicologia si “fa” dell'Arte e della Letteratura, affinché le spinte creative dell'artista *tout court* non si limitino alla sola figurazione, ma si estendano anche alla scrittura.

È per quanto fin qui detto che il lettore troverà il presente volume suddiviso in due sezioni che raccolgono, rispettivamente, le *Testimonianze* ed i lavori del Convegno stesso cui hanno preso parte i maggiori studiosi nazionali ed internazionali dei temi trattati.

Nella prima, ci si soffermerà sulle testimonianze di Amici e Colleghi che, nel corso della vita del Prof. Fusco, hanno condiviso non solo la sua conoscenza umana e personale, ma anche professionale; sarà proprio in questo spazio di ricordi e di commemorazioni che si leggerà, grazie all'opera del Prof. Carlo Cipolli, un resoconto dell'attività del Prof. Antonio Fusco a cui, nella giornata del 25 ottobre 2018, l'Università degli Studi di Cassino e del Lazio Meridionale ha intitolato un'aula B.02.07 con relativa cerimonia di “affissione Targa”. Inoltre, in questa sezione sono presenti delle *Sequenze su A. F.*: brano musicale composto dal Maestro Maurizio Cogliani in memoria di Antonio Fusco. Oltre alle note del pianoforte, fanno da cornice artistica dell'evento anche i

dipinti altamente evocativi dell'artista sorano Michele Rosa ed il breve ma intenso intervento dell'Abate di Montecassino Dom Donato Ogliari.

Dopo questa breve, ma sentita, parentesi, nella seconda sezione il lettore potrà accedere alla parte scientifica del Convegno stesso, suddivisa in cinque sottosezioni (in cui – in questa come nelle successive – l'elenco dei lavori è stato organizzato a seconda della successione degli interventi avuti nelle due giornate del 25 e 26 ottobre 2018) ognuna avente ad oggetto un particolare aspetto del variegato mondo della Psicologia dell'Arte e della Letteratura.

In particolare, la prima sezione, *La Creatività*, esplorerà le determinanti più significative del pensiero creativo in una prospettiva internazionale e transculturale, nonché i processi mentali sottesi all'espressione creativa considerando anche la loro evoluzione nel corso del ciclo di vita dell'individuo. A tal proposito, le ricerche del fu Marcello Cesa-Bianchi, proseguite tuttora dai Suoi allievi, hanno aperto e stanno aprendo interessanti ambiti di ricerca sul complesso rapporto fra geriatria e creatività, suggerendo che anche in età avanzata il pensiero creativo possa manifestarsi in tutta la sua vigoria.

Questa prima sottosezione ospiterà, quindi, contributi di Carlo Cipolli- Giovanni Tuozi, *Creatività e Processi di memoria durante il sonno*; Edwidge Gioia, *Il Mondo poetico di Antonio Fusco*; Filippo Zagarella, *La mente creativa in psicoterapia*; Eugenia Treglia, *Psicodinamica dei processi creativi: il caso di Murakami Haruki*; Giovanni Cesa-Bianchi, Carlo Cristini e Luca Cristini, *Psicologia, Arte, Letteratura: il processo creativo nell'invecchiamento*; Sofya Belova e Dimitri Ushakov, *Psychology of Creativity in Russia: hystorical background and contemporary trends*; Mazhul Lidia-Vladimir N. Knyozen, *The phenomenon of extraversion/introversion and the season of birth (a trial of preliminary empirical study)*; Maria Elvira De Caroli, Orazio Licciardello *et alii*, *L'uso della metafora nell'analisi della creatività*; Valeria Verrastro-L. Fontanesi, *Bambini, creatività e benessere*, Eugenia Treglia-Rosella Tomassoni, *Sogno e Creatività tra ispirazione ed affinità*; Leonid Dorfman, *Mental space*; Antonio D'Angiò-Teresa Trezza, *Accoglienza e Creatività. I Migranti: nuove risorse umane*; Eugenia Treglia-Monica Alina Lungu, *Uso delle tecnologie*

digitali e creatività: un'indagine empirica sugli studenti della scuola primaria.

Nella seconda sottosezione, *L'Arte*, si presenteranno studi e ricerche aventi ad oggetto l'affascinante ed intricato rapporto fra l'opera del genio ed il suo oggetto artistico non tralasciando, così come l'attuale panorama culturale "imponne", sia uno sguardo al complicato mondo neuroscientifico che sta, oggi, in parte ridimensionando ed in parte riadattando i classici approcci umanistici ai problemi esaminati, sia al variegato mondo delle *artiterapie*.

Al lettore, quindi, si presenteranno gli studi di Santo Di Nuovo, *Art meets science: from aesthetics to neurosciences*; Paolo Bonaiuto *et alii*, *Cinque modi diversi di fare scultura*; Sergio Salvatore, *La natura generativa dell'arte. Una lettura semiotica*; Stefano Mastandrea, *La percezione del movimento in immagini statiche: il fattore estensione*; Anna Gorrese, *L'emozione dove nasce l'arte*; Bernardo Starnino, *Arte, letteratura e poesia: l'esperienza estetica come valore interdisciplinare*; Giuseppina Bonaviri, *L'arteterapia: tra contaminazione ed evocazione*; Maurizio Cogliani, *L'incanto velato. Figure della dissolvenza nel pianismo litziano*; Modestino Di Nenna, *La disabilità ed il cinema: 'Sotto il segno della Vittoria' (2017)*; Paola Dei, *Fare un buon caffè ovvero cinema, poesia e letteratura fra sapori, odori e colori*; Vladimir M. Petrov, *Towards archetypal structures: in cultural systems: Information approach* e Miriam Carcione, *Metafisica «arte malata»: opere e scritti di Filippo de Pisis riletti in chiave neuroestetica*.

La terza sottosezione, *La Letteratura*, in linea con l'iter metodologico tracciato dal Prof. Fusco, è dedicata all'analisi psicologica di autori e personaggi che hanno scritto la storia del pensiero occidentale. In tal senso dovranno esser lette non solo le interpretazioni psicologiche di alcuni classici della letteratura classica internazionale (Rigas Anastasia-Valentine, *La Sala del Trono: un romanzo di Tassos Athanassiadis. Un'analisi psicologica-letteraria del suicidio di Thomai Delonghis e dell'«imago parentale»*; Kalamakis Dionysios, *L'ecfrasi (descrizione) nella letteratura bizantina: motivi, scopi, tecniche e rappresentanti del genere*; Rosella Tomassoni, *Il contributo della Psicologia della Letteratura all'analisi della Tragedia greca: 'Ippolito' di Euripide*; Leila De Vito e Monica Alina Lungu, *Brevi considerazioni psicologiche sui personaggi di Penteo e Dioniso da "Le Baccanti" di Euripide*, Monica Alina Lungu, *Un esempio di creatività letteraria: analisi psicologica di 'Prometeo' di Franz Kafka*), ma anche alcune delle interpretazioni proposte dei grandi geni della nostra letteratura (Federica Madonna, *Un'interpretazione originale del rapporto Leonardo Da Vinci-Gioconda*; Gabriele Pulli, *Pirandello e il brivido dell'eterno*; Ulla Akerstrom, *Maternità sociale e (anti)femminismo. Ellen Key e le sorelle Lombroso*). Lo strumento psicologico viene applicato anche all'analisi di alcune tra le opere cinematografiche più significative del '900 come il *Settimo Sigillo* o *Il posto delle fragole* di Ingmar Bergman.

Come conclusione di questa sezione dedicata alla *Letteratura*, non poteva mancare il contributo dell'eminente studioso Enrico Tiozzo con un lavoro dal titolo *I candidati*

*al Nobel tra letteratura d'invenzione e saggistica. Una questione irrisolta*, a cui si aggiunge anche quello di Ioanna Stamatina Panagiotakopoulou, *Eroica: A novel by Kosmas Politis. Love and Death, emotions and problems youth: A psychological analysis*; al lettore attento, infatti, non sarà certamente sfuggito che la *ratio* di tale scelta trova le sue motivazioni, ancora una volta, in un omaggio alla memoria del Prof. Antonio Fusco il quale, come riportato magistralmente da Carlo Cipolli nella sua ricostruzione della vita e dell'opera, ebbe ben due *nominations* al Nobel negli anni 2010 e 2011.

Nella quarta sottosezione *Psicologia Generale*, trova espressione la manifestazione pratica del pensiero creativo in tutti quei contesti sociali e psicologici in cui la medesima creatività funge da spinta propulsiva ai vari ambiti in cui è coniugata. In tale ottica saranno letti i lavori di Maria Rita Parsi, *La principessa degli specchi. Tecnica grafico-proiettiva di approccio bioenergetico e psicoanimatorio al corpo*; Giacinta Spinosa, *La psicologia introspettiva delle 'Confessioni' di Agostino d'Ippona. Alcuni 'case studies'*; Mona Vintila, Otilia Tudorel, Cosmin Goian, *The relationship between perception of obesity and wellbeing*; Gianni D'Angiò, *Bullismo e Cyberbullismo tra similitudini e differenze*; Laura Viceconte, *L'arte di condurre dalla musica all'azienda. Aspetti psicologici e relazionali*; M. Vintila, O. Tudorel, C. Goian, *Childhood trauma and eating behavior in adult life*; Ivana Baldassarre, Ferdinandi, Greco e Olimpia Matarazzo, *L'influenza delle emozioni sulla propensione all'altruismo*; Monica Alina Lungu, *Creatività ed innovazione nelle organizzazioni: considerazioni psicologiche*; Laura Diamanti, *James Joyce's creative use of language: on lexical coinages in Finnegans Wake*; Ioannis G. Pallikaris, Emmetropia: *The Perfect Imperfection*; Alessandra Zanon-Panaccione Daniela, *Impotenza appresa e depressione. Perché inquadrare l'espressione "impotenza appresa" (costrutto ascrivibile alle ricerche di Seligman) entro i confini di una psicopatologia?* e Marialaura Gargano, *Dall'autoritratto al selfie tra antiche e nuove tenenze*.

Infine, nella quinta sottosezione, trovano espressione argomenti Psico-pedagogici, quindi, al lettore si presenteranno i lavori di: Amelia Broccoli, *L'utopia ragionevole. Crisi dell'educazione e postmodernità*; Nicola Santangelo, *Le Competenze chiave per l'apprendimento permanente*; Nicola Santangelo-Lidia Maria Mele, *La definizione del Sé tra Influenza Sociale, Conformismo ed Autodeterminazione Individuale*; Franco Blezza, Fiorella Paone, Regina Brandolini, Martina Petrini, Stefano Amodio, Massimiliano Barattucci, *Il pedagogo, professione sociale* e Nicola Santangelo *Dall'essere all'apparire: il ruolo psico-pedagogico delle 'maschere' a scuola e nella vita tra conformismo ed innovazione sociale*.

Non resta, a questo punto, che affidare il volume alle stampe, auspicandoci che ciò avrebbe potuto inorgoglire il Prof. Antonio Fusco il quale avrebbe visto, alla fine della Sua vita terrena, non certamente la fine della Sua opera.

Rosella Tomassoni



## **Sezione I**

### *La creatività*



# Creatività e processi di memoria durante il sonno

C. Cipolli<sup>1</sup>, G. Tuozzi<sup>2</sup>

Dipartimento di Medicina Specialistica, Diagnostica e Sperimentale<sup>1</sup>; Dipartimento di Psicologia<sup>2</sup>  
Università di Bologna

## Abstract

Finding innovative solutions for a novel artistic or scientific problem requires a flexible and creative recombination of prior knowledge. Consistent with introspective reports of several artists (e.g. Tartini and Dali) and scientists (e.g. Kekulé and Mendelejev), recent studies have shown that an insight heralding the solution often occurs during sleep. Indeed, sleep fosters both spreading activation of items of episodic and semantic knowledge along associated networks (involved also in dream generation) and restructuring of problem representation through a transfer of relationships between different types of information. Overall REM sleep may work as an incubation period capable to enhance solution rates in discovery of hidden mathematical rules and solving anagrams. These findings converge to support the notion that a period of (overall REM) sleep is beneficial for the solution of problems regardless of their artistic or scientific characteristics.

## Premessa

Molti celebri artisti e scienziati hanno riconosciuto in epoche diverse di avere avuto in sogno l'intuizione (*insight*) decisiva per la realizzazione di opere d'arte o scoperte scientifiche poi divenute famose. Tuttavia, lo studio scientifico dell'influenza positiva del sonno sulla creatività in ambito artistico e scientifico è stato avviato solo da tre lustri (Wagner et al., 2004) per due ragioni.

In primo luogo, questo studio è sembrato a lungo impossibile, in quanto la creatività era ritenuta espressione dell'imprevedibilità e "libertà" di funzionamento dei processi cognitivi (il "genio") dell'artista o dello scienziato. A sostegno di questa visione "romantica" veniva citata la composizione "di getto" di molte opere famose. Al contrario, proprio questa "immediatezza" dell'ispirazione indica che alcuni processi cognitivi operano in modo abbastanza generalizzato e, quindi, prevedibile, come hanno evidenziato vari studi degli anni '80 del XX secolo. Infatti, le forme di creatività manifestate da scoperte scientifiche e opere artistiche sono accomunate dalla presenza iniziale di numerosi problemi "tecnici", il superamento dei quali sembra avvenire attraverso le stesse tappe dei compiti di *problem solving* eseguiti da "esperti" (ovvero, individui con elevate

competenze specialistiche). Gli individui "creativi", così come gli "esperti", lavorano sistematicamente, analizzano a fondo i risultati cui sono pervenuti altri e si documentano costantemente sugli sviluppi nel settore di loro interesse. Tuttavia, a differenza degli "esperti", i "creativi" utilizzano quanto acquisito (nozioni generali, conoscenze specifiche, strategie di ricerca) in modo originale, ovvero "divergente" (*divergent thinking*), senza limitarsi a ridurre errori e dispersioni di informazioni (Weisberg, 1995).

In secondo luogo la funzione positiva del sonno per l'efficienza di vari processi cognitivi è stata documentata solo dopo la scoperta a) della sua complessa architettura, caratterizzata da cicli di circa 90 minuti, con proporzioni variabili di sonno NREM e REM (Aserinski e Kleitman, 1953); b) dell'elaborazione quasi ininterrotta di attività mentali durante il sonno (AMS), c) della maggior frequenza di contenuti oniro-simili (perceptivamente vividi, talora bizzarri e spesso organizzati in storie abbastanza coerenti: Foulkes, 1985; Pace-Schott, 2013) nelle AMS elaborate in sonno REM rispetto al sonno NREM (stadi I-IV).

Solo di recente è stato documentato che il sonno facilita, oltre ai processi di consolidazione e organizzazione delle informazioni in memoria, anche l'*insight* (Wagner et al., 2004), con effetti in parte diversi in rapporto ai tipi di sonno e di compito. Questi dati sono importanti, anche se non prefigurano una rappresentazione esaustiva delle relazioni fra sonno e creatività, anche per alcune limitazioni metodologiche degli studi realizzati in rapporto ai compiti utilizzati (standardizzati e quindi non contestualizzati rispetto alle attività dei soggetti), agli stati di vigilanza esaminati (pressoché esclusivamente i tipi di sonno REM e NREM) e alla durata dei periodi di incubazione dei compiti (singole notti).

## Il modello della creatività come problem solving

Lo studio scientifico della creatività nell'arte e nella scienza è stato impostato negli anni '80 estendendo il modello del *problem solving* applicato per lo studio di individui "esperti" in condizioni di veglia attiva (ovvero, con attenzione focalizzata al compito). Sono stati così accertati due tipi di *insight*, caratterizzati rispettivamente da una

struttura unificante per una molteplicità di dati (*insight* convergente) e da uno scostamento sostanziale da ogni struttura preesistente a seguito dell'esplorazione di altre funzioni e potenzialità dei dati disponibili (*insight* divergente: Finke, 1995). L'*insight* divergente risulta dalla combinazione di due processi: a) la diffusione (*spreading*) dell'attivazione di informazioni in memoria, ovvero delle relazioni tra caratteristiche e proprietà di oggetti e concetti; b) il *transfer analogico*, ovvero la trasposizione di relazioni fra concetti da un ambito specifico ad un altro: l'*insight* compare dopo ripetute analisi dei dati.

La combinazione di *spreading* di attivazione e *transfer analogico* spiega la maggior frequenza di *insight* (che compare dopo ripetute analisi dei dati) viene vissuto come liberazione improvvisa da un set mentale che comporta fissità funzionale, ovvero difficoltà di svincolarsi dall'impostazione iniziale) dopo un periodo di accantonamento provvisorio del problema (*incubation*). L'efficacia dell'*incubation* (implicita nell'"effetto Zeigarnik": 1927) deriva dalla riduzione delle interferenze di strategie precedenti con quella che si sta mettendo a fuoco e dall'integrazione di nuovi indizi (*cues*) o informazioni con altre già consolidate in memoria, in tal modo facilitando la riorganizzazione della rappresentazione del problema.

Vari studi recenti hanno segnalato l'importanza di un altro meccanismo, la facilitazione di accesso ad indizi remoti o periferici associati alle informazioni analizzate, grazie a una più

### Influenza del sonno sulla creatività

Perché la ridotta attivazione corticale (*arousal*), tipica del sonno e, in parte delle condizioni di riposo (*resting*) e di veglia rilassata (*mind wandering*) facilita la presenza di *insight*? La risposta viene dalle conoscenze acquisite sull'elaborazione delle AMS ("*dream generation*"). Le ricerche di psicofisiologia del sonno condotte nella seconda metà del XX secolo hanno documentato un ruolo attivo del sonno su vari processi di memoria sottostanti alla consolidazione di informazioni recenti, all'integrazione di nuove informazioni con altre preesistenti e alla formazione di schemi, regole o concetti innovativi. Questi effetti positivi sono riconducibili in parte all'organizzazione ciclica del sonno (un ciclo dura circa 90 minuti), in parte all'esistenza di due tipi fondamentali di sonno, REM e NREM (Aserinski e Kleitman, 1953), in corrispondenza dei quali vengono elaborate AMS con diverse caratteristiche formali e di contenuto (Foulkes, 1962).

I resoconti verbali delle AMS ottenuti dopo risveglio provocato in stadi prefissati di sonno permettono di classificarle come oniro-simili quando sono costituite da sequenze abbastanza coerenti (*story-like*) di eventi con contenuti vividi (soprattutto visivi e uditivi) e talora bizzarri, e come pensiero-simili quando corrispondono a contenuti riflessivi o concettuali relativi ad attività o preoccupazioni (*concerns*) della vita quotidiana, con alcune componenti sensoriali (soprattutto visive). Le AMS in sonno REM sono più frequentemente oniro-simili e in sonno NREM (stadi I-IV) più frequentemente pensiero-simili. Una parziale eccezione è rappresentata dalle c.d. *immagini ipnagogiche* (spesso

organizzate come brevi "sogni di addormentamento": Foulkes, 1962) nella transizione dalla veglia rilassata (*resting*) al sonno profondo (stadi III-IV del sonno NREM) all'inizio della notte. Purtroppo la funzione di questa fase del sonno per l'*insight* (come per le AMS) non è stata ancora studiata a fondo, a differenza del sonno REM (Nielsen, 2017).

I contenuti delle AMS derivano dalla rielaborazione non meccanica (*rebinding*) di vari tipi di informazioni (in diverse proporzioni in sonno REM e NREM) relative a conoscenze generali e astratte (informazioni semantiche) e ad eventi recenti o remoti (informazioni episodiche: Tulving, 1972). Queste "fonti mnestiche" sono individuabili attraverso le associazioni libere sviluppate dai soggetti sui contenuti delle loro AMS (Baylor e Cavallero, 2001), il confronto dei contenuti delle AMS con gli eventi del giorno precedente (Fosse et al., 2003), le informazioni trasmesse prima del sonno per compiti di memoria nella veglia successiva (Cipolli et al., 2001).

Le fonti mnestiche sono a) più frequentemente semantiche nelle AMS del sonno REM; b) più remote nelle AMS della seconda parte della notte (Baylor e Cavallero, 2001); c) riattivate più volte nelle AMS della stessa notte (Cipolli, 2005) e di notti successive (Nielsen, 2004). Poiché lo *spreading* di attivazione verso informazioni sia recenti che remote viene iterato (*replay*) durante il sonno, anche l'esplorazione di molteplici relazioni tra informazioni episodiche e semantiche utili per la soluzione di problemi ne risulta facilitata, così come avviene nell'*incubation* durante la veglia. Infatti, l'"imprevedibilità" delle relazioni tra le informazioni ricombinate nei contenuti "bizzarri" delle AMS, così come tra le parti della rappresentazione dei problemi la cui soluzione è alla base di opere d'arte e scoperte scientifiche, è solo apparente: l'*insight* deriva da una concatenazione ferrea di passaggi logici, ricostruibili a posteriori attraverso sia i resoconti introspettivi dei soggetti in laboratorio che i diari di artisti e scienziati (cfr. Barrett, 2001). Inoltre, la compresenza di elementi percettivi e concettuali di varie fonti mnestiche in alcuni contenuti sia delle AMS che delle opere artistiche e scientifiche è indicativa di un *transfer analogico* di insiemi strutturati di relazioni tra informazioni: l'attivazione di questi insiemi presuppone un controllo almeno parziale dello *spreading*, intrinseco all'intenzione di "fare o pensare qualcosa" dopo il risveglio (come avviene di solito per i compiti interrotti durante la veglia).

### L'elaborazione attiva delle informazioni nel sonno

La prima dimostrazione diretta dell'ipotesi che durante il sonno (soprattutto REM) operino alcuni processi cognitivi coinvolti nella creatività è venuta dal riscontro di migliori prestazioni nella soluzione di anagrammi e nell'estrazione di regole sottostanti a dati apparentemente incoerenti dopo periodi di sonno REM rispetto a periodi di sonno NREM (Walker et al. 2002). L'elevata proporzione di sonno REM (20-25% del sonno totale, ovvero 90-120 minuti per notte) ha indotto a studiare il funzionamento dei processi di memoria correlati con le prestazioni "creative" nei brevi periodi di *sleep inertia* successivi a risveglio in sonno REM e NREM, finché persistono le caratteristiche neurofisiologiche e cognitive del sonno precedente (cfr. Tassi, e Muzet, 2000).

La maggiore flessibilità cognitiva dopo risveglio in sonno REM rispetto al sonno NREM si manifesta anche nell'accesso ad informazioni lessicali. Infatti, l'attivazione di relazioni associative "deboli" (per es, "auto" – "mela") è sensibilmente più rapida dopo sonno REM (soprattutto nella seconda parte della notte) rispetto sia al sonno NREM che alla veglia (Stickgold et al., 1999). Questo dato può spiegare sia la maggiore bizzarria (ovvero "imprevedibilità" su base semantica) dei contenuti delle AMS nella seconda parte della notte (caratterizzata da prevalenza di sonno REM), sia la maggior frequenza di accesso a fonti mnestiche "recenti" nelle AMS della prima parte della notte (con prevalente sonno NREM), sia la comparsa di *insight* prolungati (come per la composizione delle opere di Coleridge e Tartini) verso il mattino. Inoltre, la presenza di numerosi contenuti interrelati, cioè simili, in distinte AMS della stessa notte (Cipolli et al., 2005) e di notti successive (Nielsen et al., 2004) evidenzia un accesso ripetuto (*replay*) alle stesse informazioni episodiche e semantiche, che chiaramente favorisce l'esplorazione di molteplici relazioni associative, mettendo in luce analogie insospettite rispetto a quelle già focalizzate nella veglia.

### Incubazione e creatività durante il sonno

Non tutti i tipi di compito beneficiano allo stesso modo del periodo di incubazione nel sonno, per varie ragioni. In parte già le consegne trasmesse ai soggetti (così come le abituali "intenzioni" di svolgere determinate attività dopo il risveglio) fanno variare sensibilmente la probabilità di incorporare un'informazione-stimolo (una frase da ricordare o un compito da completare dopo il risveglio) tra i contenuti delle AMS soprattutto in sonno REM (Cipolli et al., 2001; Schoch et al., 2018). Ciò conferma che nel sonno è presente qualche forma di controllo attivo, pur se non volontario, delle informazioni da selezionare in memoria per poi trasformarle in contenuti di AMS, facendo emergere relazioni inusuali o insospettite che favoriscono l'*insight*.

Inoltre, l'incubazione facilita l'*insight* in modo diverso a seconda del tipo di sonno (REM / NREM) e di compito da risolvere (Lewis et al., 2018). Per compiti di tipo matematico (come il Number Reduction Task), la soluzione dei quali richiede di "scoprire" un regola nascosta (*hidden*), il sonno REM risulta più favorevole rispetto sia alla veglia che al sonno NREM (Wagner et al., 2004). Infatti il sonno REM facilita soprattutto la scomposizione di concetti pre-esistenti e la ricombinazione (*rebinding*) di alcuni loro elementi con altri in una nuova "rappresentazione" mentale, che supera le restrizioni auto-imposte (*mental set*) nell'utilizzo delle informazioni disponibili. Il sonno NREM, invece, facilita l'estrazione di tratti semantici comuni da diverse informazioni e, quindi, l'integrazione di informazioni recenti con altre remote e/o astratte (Lewis et al., 2018). Anche per compiti astratti di tipo semantico (come il Remote Associates Test) l'influenza più positiva è esercitata dalla presenza e durata del sonno REM (Cai et al., 2009): infatti, l'*insight* si manifesta più spesso nella seconda parte della notte, nella quale sia i periodi di sonno REM che i resoconti di AMS sono più prolungati.

I risultati delle ricerche sperimentali appaiono compatibili con le auto-descrizioni degli *insights* alla base di molte,

ma non tutte le opere famose, così come delle soluzioni di problemi cognitivi riferiti da persone non impegnate in attività artistiche o scientifiche (Barrett, 2001). Questa parziale discrasia sembra dipendere da tre limitazioni metodologiche delle ricerche di laboratorio finora realizzate: a) l'utilizzo di compiti standardizzati e non di compiti contestualizzati (e differenziati) rispetto all'*expertise* e agli interessi culturali dei soggetti (come avviene necessariamente nelle attività artistiche e scientifiche); b) la misurazione degli effetti del sonno per un periodo di incubazione corrispondente alla notte successiva alla presentazione del compito sperimentale (anziché più notti successive: infatti, a volte nella vita quotidiana l'*insight* compare dopo settimane o mesi); c) la messa a fuoco degli effetti specifici dei due tipi principali di sonno (REM vs NREM) sull'*insight*, con esclusione sia di altri stati di vigilanza potenzialmente importanti per la creatività come il *resting* (Cai et al., 2018; Li et al., 2016) e il *mind wandering* (Gable et al., 2019; Leszczynski et al., 2017), sia di alcuni stadi di sonno, come l'addormentamento (ovvero lo stadio I e II-NREM, spesso ipotizzati come decisivi per l'*insight*: Barrett, 2001).

Un'ipotesi non ancora sottoposta a verifica sperimentale è che nelle immagini ipnagogiche (i c.d sogni di addormentamento) compaia un *insight* di tipo *divergente*, il quale potrebbe essere rielaborato in stadi e cicli successivi della stessa notte. Questa ipotesi appare plausibile in quanto vi è una certa continuità di contenuti nelle AMS elaborate in addormentamento e in quelle precedenti al risveglio del mattino (Cipolli et al., 2003) e in vari resoconti forniti da artisti e scienziati per descrivere l'*insight* per la soluzione delle difficoltà incontrate nelle loro opere. Infatti, anche se più frequentemente un *insight* prolungato (di tipo *convergente*) ha riguardato la struttura complessiva dell'opera poi realizzata (un poema, una composizione musicale o un modello scientifico) ed è comparso in AMS della seconda parte della notte (e quindi presumibilmente in sonno REM), alcuni *insight* sono apparsi subito dopo l'addormentamento sotto forma di brevi e nitide rappresentazioni schematiche, analoghe alle AMS elaborate all'inizio del primo ciclo di sonno (cfr. Nielsen, 2017). Per esempio, Mendeleev annotò: «Vidi una tavola sui cui gli elementi cadevano disponendosi in ordine secondo una logica. Quando mi svegliai, misi per iscritto tutto quello che avevo visto».

L'utilità di prendere in considerazione anche il periodo di addormentamento e non i periodi centrali e finali del sonno notturno può essere esemplificata adeguatamente attraverso l'analisi delle relazioni fra alcune caratteristiche di opere indubbiamente creative e le situazioni antecedenti ai rispettivi *insight* alla luce delle conoscenze attuali sulla struttura e sulle funzioni del sonno.

### Dalla descrizione dell'*insight* all'individuazione del sonno precedente

La metodica da applicare per questa analisi è quella della "diacronia inversa", ovvero la raccolta di dati introspettivi, comportamentali e documentali di singole opere artistiche o scoperte scientifiche e la verifica della plausibilità, se non dell'eshaustività, delle spiegazioni desumibili dalle conoscenze attuali di specifiche discipline scientifiche (come

è avvenuto di recente per la “riscoperta” della “memoria collettiva” da parte della psicologia cognitiva (cfr. Roediger e Abel, 2015). L’opportunità di effettuare ricerche di psicologia dell’arte basate sulla “diacronia inversa”, di ampio uso nella storiografia contemporanea, è stata sostenuta con appropriate argomentazioni da Antonio Fusco, per cui appare particolarmente opportuno, in occasione del convegno in suo onore, esemplificare la potenziale fertilità euristica di questa impostazione metodologica. Alcune indicazioni importanti, oltre che suggestive, possono essere ricavate dai resoconti degli *insights* di due opere molto diverse di Giuseppe Tartini e di Friedrich August Kekulé.

L’ispirazione a Giuseppe Tartini (1692 – 1770) per la composizione della *Sonata per violino in sol minore*, più conosciuta come “*Il trillo del diavolo*” derivò da un sogno fatto in una notte del 1713, il cui resoconto è stato riportato nel 1765 dall’astronomo francese Jérôme Lalande:

«Una notte sognai che avevo fatto un patto e che il diavolo era al mio servizio. Tutto mi riusciva secondo i miei desideri e le mie volontà erano sempre esaudite dal mio nuovo domestico. Immaginai di dargli il mio violino per vedere se fosse arrivato a suonarmi qualche bella aria, ma quale fu il mio stupore quando ascoltai una sonata così singolare e bella, eseguita con tanta superiorità e intelligenza che non potevo concepire nulla che le stesse al paragone. Provai tanta sorpresa, rapimento e piacere, che mi si mozzò il respiro. Fui svegliato da questa violenta sensazione e presi all’istante il mio violino, nella speranza di ritrovare una parte della musica che avevo appena ascoltato, ma invano. Il brano che composi è, in verità il migliore che abbia mai scritto, ma è talmente al di sotto di quello che m’aveva così emozionato che avrei spaccato in due il mio violino e abbandonato per sempre la musica se mi fosse stato possibile privarmi delle gioie che mi procurava.»

Vari elementi di questo resoconto meritano di essere segnalati, in quanto pienamente coerenti con le attuali conoscenze di psicofisiologia del sonno e del sogno: a) la vividezza percettiva dei contenuti, che ne favorisce la codifica in memoria (Foulkes, 1985); b) la lunghezza dell’AMS (tipica del sonno REM della seconda parte della notte: Foulkes, 1985; Cipolli e Poli, 1992); c) la coerenza e continuità dei suoi contenuti, che risultano dalla rielaborazione di informazioni ben organizzate in memoria di tipo sia semantico (il faustiano patto con il diavolo) che procedurale (i virtuosismi tecnici noti al solo Tartini), come avviene soprattutto nella seconda parte della notte: Cipolli e Poli, 1992); d) l’accessibilità dell’AMS subito dopo il risveglio (nella fase di “inerzia del sonno”: Tassi e Muzet, 2000); e) l’assenza di interferenze con altre attività dopo il risveglio, che avrebbero reso difficile il ricordo dell’AMS (Cohen, 1979); f) l’insoddisfazione per l’incompletezza della “trascrizione”, ovvero del ricordo non esaustivo di AMS complesse e prolungate (Cipolli, 2005).

Altrettanto informative appaiono le due AMS alle quali Friedrich August Kekulé von Stradonitz (1829-1896) attribuì l’ispirazione per la formulazione dell’ipotesi della struttura del benzene. Questo elemento era stato isolato dal petrolio nel 1825 dal chimico britannico Faraday, indicato con la formula bruta  $C_6H_6$ . Kekulé, che viene tuttora considerato il fondatore della chimica organica strutturale, ipotizzò nel 1865 che il benzene sia un composto organico a catena

chiusa (“anello benzenico”), ovvero che gli atomi di carbonio siano legati con “affinità” semplici e doppie, che cambiano continuamente posizione lungo l’anello. In tal modo ogni atomo di carbonio è tetravalente, cioè può legarsi ad altri atomi con quattro legami ed anche ad altri atomi di carbonio formando sia lunghe catene sia strutture cicliche.

Kekulé, che rivelò le sue fonti d’ispirazione solo nel 1890, datò il primo *insight* nel 1853, a Londra: “*Durante il mio soggiorno a Londra abitavo in Clapham Road (...). Spesso passavo le serate con il mio amico Hugo Mueller (...). Parlavamo di molte cose, ma soprattutto della nostra amata chimica. Una sera di fine estate [mentre] tornavo a casa con l’ultimo omnibus ( ) caddi in una reverie e, ecco, gli atomi serpeggiavano davanti ai miei occhi. Tutte le volte fino ad allora in cui questi minuscoli esseri mi erano apparsi, erano sempre stati in movimento. Ora, invece, vedevo come, spesso, due atomi più piccoli si univano a formare una coppia; come una coppia più grande abbracciava i due più piccoli; come alcune ancor più grandi afferrassero tre o anche quattro dei più piccoli; come il tutto continuasse a girare in una danza vertiginosa (...). Il grido del conduttore Clapham Road! mi risvegliò dal sogno, ma passai una parte della notte a mettere su carta i primi abbozzi di queste forme viste in sogno” (da Morrison & Boyd, 2002, pag. 2).*

Kekulé datò poi il secondo *insight* nel 1861 a Gand (Belgio): *Ero seduto intento a scrivere, ma il lavoro non progrediva; i miei pensieri erano altrove. Girai la sedia verso il camino e mi appisolai. Di nuovo gli atomi giocavano di fronte ai miei occhi ( ). Il mio occhio mentale, reso più acuto da questa ripetuta visione, era ora in grado di distinguere strutture più grandi di multiforme conformazione; lunghe file talvolta sistemate più strettamente, tutte sinuose e ricurve come il moto di un serpente. Ma guarda! Che cos’è? Uno dei serpenti poteva afferrato la sua stessa coda, e la forma girava beffardamente davanti ai miei occhi. Come per un lampo improvviso mi risvegliai e passai il resto della notte a elaborare la mia ipotesi (da Morrison & Boyd, 2002, pag. 319)*

Anche in queste due descrizioni ricorrono vari elementi rilevanti alla luce delle attuali conoscenze psicofisiologiche: a) la presenza di un’immagine vivida e dinamica, ma isolata (come avviene nei brevi “sogni di addormentamento” sviluppati in stadio II-NREM: Foulkes, 1962); b) la limitata durata dell’AMS, senza continuità o progressione tematica (tipica delle AMS elaborate nell’addormentamento: Nielsen, 2017); c) la ripetuta elaborazione (*iterative processing*) di informazioni relative ad un problema irrisolto da molto tempo (come avviene nei “sogni ricorrenti”, ovvero nelle AMS nelle quali sono riconoscibili uno o più *cognitive concerns*: Foulkes, 1985, Cipolli et al., 2001); d) l’accesso ripetuto (*replay*: Stickgold et al., 1999; Schich et al., 2019) ad informazioni semantiche fra di loro collegate e non ancora organizzate in uno schema esaustivo (Nielsen, 2004); e) l’accessibilità in memoria dell’immagine dinamica percepita durante il sonno anche nella fase di *sleep inertia* dopo il risveglio (Tassi e Muzet, 2000); f) l’assenza di interferenze con altre attività dopo il risveglio, che avrebbero reso difficile il ricordo dell’AMS (Cohen, 1979); e) l’insoddisfazione (dopo la prima esperienza) e la soddisfazione (dopo la seconda) per la trascrizione effettuata nel lungo lavoro dopo il risveglio, conclusasi con un chiaro “effetto Zeigarnik”.

Va rimarcato anche che Kekulé riconobbe di essere rimasto affascinato dall'immagine degli atomi che si univano in file ricurve, come serpenti, uno dei quali afferrava con la bocca la propria coda, e cercò di riprodurre su carta ciò che aveva visto in sogno, ma non precisò i tratti semantici del serpente che si morde la coda. Questa immagine era un simbolo, presente in molte culture (definito *ourobòros* in quella greca), della continuità del ciclo del tempo; inoltre, l'*ourobòros* (semplice o doppio) era l'emblema di società teosofiche ed alchemiche tardo-medievali e moderne, oltre che un motivo decorativo (per esempio, come cornice del ritratto di Maria Cristina d'Austria scolpito da Antonio Canova su proprio disegno del 1798). Poiché queste informazioni erano sicuramente note a Kekulé, la trasformazione del significato originario dell'*ourobòros* da simbolo dell'eterno ritorno del tempo a simbolo della struttura di un composto chimico può essere legittimamente considerata come il risultato dell'attivazione dei due processi cognitivi (*spreading* di attivazione e *transfer* analogico) alla base dell'*insight* divergente (Finke, 1995). Va altresì rammentato che il *transfer* analogico è quasi sempre intenzionale (l'*insight*, che compare dopo ripetute analisi dei dati disponibili, apparve a Kekulé dopo anni di lavoro per individuare la struttura del benzene) e dipende molto meno dai contenuti che dai sistemi delle loro relazioni.

Gli effetti dell'*insight* divergente si possono riconoscere anche in varie opere figurative di Salvador Dalí (per esempio, nella "Giraffa infuocata" del 1937), il quale aveva compreso l'alta valenza simbolica, essenziale per il suo tipo di pittura, delle immagini ipnagogiche. Infatti, in varie occasioni riferì di stimolare volontariamente questo tipo di *insight* (di cui ignorava sicuramente il nome, ma non gli effetti) prendendo in mano un martello prima di addormentarsi su una poltrona e cercando di fissare in memoria le immagini che precedevano il risveglio causato dal tonfo del martello caduto sul pavimento. Questa tecnica elementare provocava il risveglio in addormentamento (in stadio II di sonno NREM), in quanto l'abbassamento del tono muscolare generale gli faceva allentare la presa del martello (così come dei fogli di giornale quando ci si assopisce mentre si sta leggendo).

Gli effetti dell'*insight* convergente, caratterizzato da una struttura unificante per una molteplicità di dati, sono invece pienamente riconoscibili nel sogno che ha ispirato il "Trillo del Diavolo" a Tartini (così come nel sogno che ispirò a Samuel Coleridge il poemetto Kubla Khan nel 1797). Infatti, Tartini era impegnato da tempo nella composizione di un'opera così tecnicamente complessa da poter essere eseguita da lui solo e da nessun altro contemporaneo. Questo disegno era in qualche modo "diabolico" come quello del mito faustiano, in quanto poteva assicurargli la pur limitata immortalità di una prestazione artistica non ripetibile dai contemporanei. Non a caso vari decenni dopo l'esecuzione più perfetta venne effettuata da Giacomo Paganini, compositore e soprattutto violinista celeberrimo, a sua volta circondato da una fama sulfurea.

## Conclusioni

Quali indicazioni per la ricerca attuale si possono trarre dalla "contestualizzazione" di resoconti di sogni rispetto

alle opere artistiche e scientifiche che hanno ispirato? Anzitutto l'importanza di verificare sperimentalmente (cioè, in situazione di laboratorio) se l'*insight* divergente sia presente soprattutto nella fase di addormentamento, in continuità con le attività non completate nella veglia e "incubate" durante il sonno, e l'*insight* convergente compaia, invece, soprattutto nelle lunghe fasi di sonno REM della seconda parte della notte, nelle quali sono elaborate AMS complesse e prolungate. In secondo luogo, l'importanza di stabilire se l'*insight* divergente compaia subito dopo (ovvero, nella notte successiva) la presentazione di un compito complesso da risolvere oppure dopo varie notti, in ognuna delle quali verranno presentati nuovi compiti prima del sonno e verranno provocati risvegli e registrati i resoconti di AMS in fase di addormentamento e nelle ultime fasi di sonno REM.

Se i dati di tali ricerche confermeranno le ipotesi qui formulate, verrà confermata non solo la funzione positiva, pur se diversificata, di vari stadi e cicli di sonno per la creatività, ma anche la fertilità euristica della metodica della "diacronia inversa" per la comprensione di fenomeni cognitivi complessi, come Antonio Fusco aveva intuito. La conferma di questa intuizione farebbe intravedere la possibilità di utilizzare al meglio anche nella vita quotidiana la fluidità cognitiva ripristinata dal sonno, in particolare nelle fasi immediatamente successive al risveglio, anziché immergersi subito nelle preoccupazioni e nelle *routines* della quotidianità (cfr. Barrett, 2001).

## Bibliografia

- Aserinski E, Kleitman N. Regularly occurring periods of eye motility and concomitant phenomena during sleep. *Science* 1953, 118:273-4
- Barrett D. (2001). The committee of sleep: How artists, scientists, and athletes use their dreams for creative problem solving—and how you can too. New York: Crown Books/Random House
- Baylor G, Cavallero C. (2001). Memory sources associated with REM and NREM dream reports throughout the night: a new look at the data. *Sleep* 24: 165-170
- Cai DJ, Mednick SA, Harrison EM et al. (2009). REM, not incubation, improves creativity by priming associative networks. *Proc. Natl. Acad. Sci. USA* 106: 10130-4
- Cai Y, Zhang D, Liang B. et al (2018). Relation of visual creative imagery manipulation to resting-state brain oscillations. *Brain Imaging Behav.* 12:258-73
- Cipolli C. Sleep and memory (2005). In: PL. Parmeggiani and RA. Velluti (Eds), *The physiologic nature of sleep* (pp. 601-29). London: Imperial College Press
- Cipolli C, Cicogna PC, Mattarozzi K et al. (2003). Continuity of the processing of declarative knowledge during human sleep: evidence from interrelated contents of mental sleep experiences. *Neurosci Lett.* 342: 147-50
- Cipolli C, Poli D. (1992). Story structure in verbal reports of mental sleep experience after awakening in REM sleep. *Sleep* 15:133-42
- Cohen DB (1979). *Sleep and dreaming: origins, nature and functions*. Oxford, UK: Pergamon Press.
- Diekelmann S, Born J. (2010). The memory function of sleep. *Nat Rev Neurosci.* 11:114-26

- Finke, R.A. (1995). Creative insight and preinventive forms. In R.J. Sternberg and J.E. Davidson (Eds.), *The Nature of insight* (pp.255-280). Cambridge, MA: MIT Press
- Fosse MJ, Fosse R, Hobson JA, Stickgold RJ (2003). Dreaming and episodic memory: a functional dissociation? *J Cogn Neurosci*. 15:1-9
- Foulkes, W.D. (1962). Dream reports from different stages of sleep. *Journal of Abnormal and Social Psychology*, 65: 14-25.
- Foulkes, D. (1985) *Dreaming: A Cognitive-Psychological Analysis*. Erlbaum, Hillsdale, NJ
- Gable SL, Hopper EA, Schooler JW. (2019). When the Muses strike: Creative ideas of physicists and writers routinely occur during mind wandering. *Psychol Sci*. Jan 17:956797618820626
- Lalande J. (1769). *Voyage d'un Français en Italie, fait dans les années 1765 et 1766*. Paris, Desaint libraire
- Leszczynski M, Chaieb L, Reber TP. et al. (2017). Mind wandering simultaneously prolongs reactions and promotes creative incubation. *Sci Rep*. 7(1):10197
- Lewis PA, Knoblich G, Poe G. (2018). How Memory Replay in Sleep Boosts Creative Problem-Solving. *Trends Cogn Sci*. 22:491-503
- Li W, Yang J, Zhang Q et al (2016). The association between resting functional connectivity and visual creativity. *Sci Rep*. 6:25395
- Morrison RT, Boyd RN. (2002). *Organic Chemistry*. (6th Edition). Prentice-Hall of India, New Delhi
- Nielsen TA (2004). Chronobiological features of dream production. *Sleep Med Rev* 8:403-24
- Nielsen TA (2017). Microdream neurophenomenology. *Neurosci Consciousness* 2: 1-17
- Pace-Schott EF. (2013). Dreaming as a story-telling instinct. *Front Psychol*. 4:159
- Roediger HL, Abel M. (2015). Collective memory: a new arena of cognitive study. *Trends Cogn Sci*. 19:359-61
- Schoch SF, Cordi MJ, Schredl M, Rasch B. (2019). The effect of dream report collection and dream incorporation on memory consolidation during sleep. *J Sleep Res*. 28:e12754
- Stickgold R, Scott L, Rittenhouse C, Hobson JA (1999). Sleep-induced changes in associative memory. *Journal of Cognitive Neuroscience*, 11: 182-193
- Tassi P, Muzet A. (2000). Sleep inertia. *Sleep Med Rev*. 4:341-53
- Tulving E. (1972). Episodic and semantic memory. In E. Tulving & W. Donaldson (eds). *Organization of memory* (pp. 381-403). New York: Academic Press, pp. 381-403
- Walker MP, Liston C, Hobson JA, Stickgold R. (2002). Cognitive flexibility across the sleep-wake cycle: REM-sleep enhancement of anagram problem solving. *Brain Res Cogn Brain Res*. 14:317-24
- Weisberg, R.W. (1995). Prolegomena to theories of insight in problem solving: A taxonomy of problems. In R.J. Sternberg, J. E. Davidson (Eds.), *The nature of insight* (pp.157-196). Cambridge, MA: MIT Press
- Zeigarnik B. (1927). *Über das Behalten von erledigten und unerledigten Handlungen*. *Psychologische Forschungen* 9: 1-85

## Il mondo poetico di Antonio Fusco

E. Gioia

Il mondo poetico di Antonio Fusco, sia nella raccolta “*Dikter*” che nell’ultima “*Inno alla luce*”, è un mondo crepuscolare.

L’autore avverte di essere nella fase finale della sua vita e spesso si lascia prendere dalla tristezza, da una soave malinconia oppure dalla disperazione.

Convinto com’è che la vita non abbia senso e che sia soprattutto sofferenza, senza però la consolazione della fede e quindi dell’immortalità dell’anima, riflette con spietata razionalità sul destino degli uomini, del mondo e di tutto l’universo.

Il suo pessimismo diventa allora cosmico, come nella poesia “*Futuro*”:

*Verrà un giorno  
quando le stelle non saranno più  
e una folgore cieca  
solcherà il cielo vuoto  
tra polveri inerti  
stillanti  
ricordi lacrime sogni  
di una Umanità svanita per sempre.*

Tuttavia la natura, nelle sue varie forme, offre all’animo del poeta grande consolazione: i fiori, il mare, le stelle sono un balsamo per il suo animo esacerbato:

*Sogno  
Bello è volare  
come allodola nei cieli  
del primo mattino.  
Ma più bello è il sorriso di una fanciulla  
che profuma di rose, viole e gelsomini  
in giardini lontani, in una speranza perduta.*

Due elementi infatti sono fondamentali nella poetica di Fusco: l’amore e la natura spesso intesa in senso animistico.

L’amore visto come dono capace di dare significato all’intera esistenza come nella poesia “*Ultimo raggio di luce*”

*Il cervello disse al cuore:  
perché batti con tanta forza e tanto impegno?  
E il cuore rispose:  
perché tra i bagliori del crepuscolo  
in una luce di mistero*

*ho incontrato la donna dei miei sogni  
ed ella mi dona  
la possibilità di dare  
un significato e un senso  
all’intera mia vita.*

La natura intesa sia come consolazione all’umana sofferenza che come protagonista che ha in sé componenti animistiche con cui si può interagire e dialogare come con persone reali.

Un esempio è la poesia “*Betullina*”

*Una betullina respira  
nella brezza di primavera.  
Le rondini le volano intorno  
e il sole con un riflesso d’amore  
gioca tra i suoi rami  
in un sogno d’amore.*

La visione “filosofica” del poeta è una visione laica, tipica dell’uomo di scienze, che non cerca consolazioni ultraterrene, ma che affronta la vita a viso aperto e che tuttavia si illude e poi sente l’amarezza della disillusione.

C’è infatti in lui l’aspirazione alla Bellezza, all’Immortalità, all’Amore seguita quasi sempre da grandi delusioni e allora si abbandona ad una dimensione fantastica in cui la natura, anziché essere “matrigna” come nel grande Leopardi, rappresenta un balsamo per l’animo umano, come nella poesia “*Lucciola*”:

*In una notte d’estate  
quando tace la luna  
una lucciola isolata  
può ridare al cuore  
il brivido sottile della Luce.*

Spesso il passato viene vissuto come luogo dalla memoria, del rimpianto, della nostalgia; una specie di epoca d’oro in cui tutto era perfetto:

*Marea*

*Quando la mia voce  
sarà muta  
brividi sottili di ricordi  
scuoteranno il tuo cuore  
e infine comprenderai*

*che la marea  
passa una volta sola  
e che tu l'hai perduta  
nella tua candida felice innocenza  
per SEMPRE.*

La consapevolezza che la vita sta finendo lo accompagna sempre ma in alcuni momenti diventa intollerabile: “*Raccomandazione*”

*Ti accorgi di aver recitato bene?  
Allora rifletti.  
È l'ora di uscire di Scena.  
L'ora forse più difficile  
della tua Vita.*

Nella sua poetica crepuscolare la nostalgia prevale e riempie l'anima, come in “*Crepuscolo*”:

*Quando la luce crepuscolare  
fa intravedere Venere  
l'uomo cerca di trattenere  
la luce nelle mani  
ma i fantasmi della notte  
si affacciano all'estremo orizzonte  
e la mente e il cuore  
sono invase  
da una nostalgia malinconica  
che sembra piangere  
il giorno che muore.*

Ma, anche alla fine della vita l'Amore può arrivare inaspettato e far rinascere le speranze ridando significato a tutta l'esistenza.

“*Riflessione*”

*Se una Dea  
sorridente ad un uomo  
il sorriso acquista  
il valore di una stella  
che indica e rischiarà  
il cammino di una  
intera Vita.*

Il mondo poetico di Fusco è profondamente intriso di pessimismo. Egli è convinto che la realtà sia inconoscibile, che gli esseri umani siano condannati ad una vita fatta essenzialmente di sofferenza, direi anzi di più, di totale insignificanza come possiamo vedere nella poesia “*Fulmine*”

*Un fulmine che acceca  
e muore nel buio.  
Una tela infinita di rami  
che tessono fili invisibili di seta  
e ridono e piangono  
tra fantasmi di ricordi  
nel vuoto ferito  
Di un Universo perduto.*

Eppure il suo cuore ha ancora guizzi di vitalità, ancora si lascia prendere dalla speranza, ancora ricorda con rimpianto viaggi intorno al mondo che ha compiuto con spirito di avventura e con estremo piacere, come nelle poesie “*Baltico*” e “*Magellano*”

*Semitoni di Lubeca  
pallore di un giorno lontano  
quando le onde di un giorno morente  
davano al cuore  
l'illusione del canto di un ruscello  
verso l'infinita  
distesa di un mare sogno-incubo;  
richiamo ad una realtà  
che opprime come  
montagna che cade  
nell'abisso  
della rinuncia a una piccola  
insignificante cosa:  
LA VITA!*

*Magellano-Tramonto*

*Le ombre si allungano, gli alberi parlano.  
La sfera di ricordi invade la mente.  
E vivono i sogni della giovinezza e i ricordi di una  
fanciulla  
dagli occhi verdi come lo stretto di Magellano.  
Rivive la sua figura sottile che la mente rivede morire  
nel Sole.  
Restano le fantasie che sfumano nel sogno.  
E compare un giardino fiorito, un volo di rondini, uno  
spasimo  
in una ghirlanda di rose appassite, con un solo bocciolo  
vivo disperso  
tra le prime ombre di una sera d'estate.  
E l'eco di scintille che scendono lentamente verso  
l'Oceano  
e che l'Oceano nasconde nel suo eterno lamento.*

Ma siamo ormai alla fine della vita. Il poeta lo avverte con la sua grande sensibilità e traduce in versi straordinari:

“*Crepuscolo*”

*È la vita che dice addio  
al dolore e alla sofferenza  
che fuggono come branco di daini di fronte ai leoni  
e danno ai bagliori del crepuscolo  
la dolce essenza di una rosa morente  
che chiude i petali  
nell'agonia del giorno.*

Antonio Fusco è stato un grande maestro, uomo di cultura straordinaria e di grande sensibilità umana. Devo a Lui il mio interesse per la scrittura e in particolare per la poesia. Mai avrei sognato di scrivere versi ma è accaduto e gliene sarò eternamente grata.

# La mente creativa in psicoterapia

F. Zagarella

## Abstract

Studies on creative thinking show how this moves along a path that has peculiar characteristics and follows consequential stages on the mental level. Creative products (not necessarily artistic), in the meeting between personal needs, ideas, emotions, symbols, expressions of oneself with reality, concreteness and experience, create, give shape and life, to something new, unique. The psychoanalytic methodology has identified five phases in the creative process. Stages that correspond to the phases of each research based on a scientific methodology: data collection; analysis and decoding; processing; design; feedback.

## Riassunto

Gli studi sul pensiero creativo mostrano come questo si muova lungo un percorso che possiede peculiari caratteristiche e segua tappe consequenziali a livello mentale. I prodotti creativi (non necessariamente artistici), nell'incontro tra bisogni personali, idee, emozioni, simboli, espressioni di sé con la realtà, la concretezza e l'esperienza, creano, danno forma e vita, a qualcosa di nuovo, di unico. La metodologia psicoanalitica ha individuato cinque fasi nel processo creativo. Fasi che corrispondono alle fasi di ogni ricerca basata su una metodologia scientifica: raccolta dati; analisi e decodifica; elaborazione; progettazione; feedback.

## Introduzione

Tutti gli approcci psicoterapeutici mirano a stimolare un cambiamento dello stato psichico ed esistenziale del paziente, in quanto, al di là di effettive dolorose contingenze, alla peculiare modalità della persona di filtrare ed elaborare la "realtà" viene attribuita la disfunzionalità di adattamento alle diverse esperienze intrapsichiche o relazionali, causa di sofferenza.

Una diversa ed elastica modalità di esperire sé stessi e il mondo, di fatto, sembra la chiave "magica" che consente, agli individui che la possiedono, di aprire le porte delle diverse tappe evolutive dell'esistenza umana, attraversando indenni, più o meno consapevolmente, i processi di trasformazione e di crescita.

Ogni modello psicoterapeutico, inoltre, porta con sé, formalizzata o meno, una concezione di "mente" o "psiche"

che esplica processi di pensiero capaci di comprendere ed elaborare l'esperienza terapeutica stessa, e di porla in relazione con le altre esperienze di vita, presenti o passate.

Quali risorse è possibile stimolare nella persona, all'interno di un processo terapeutico? Come favorire il cambiamento di prospettiva?

Come è possibile sviluppare, attivamente, le potenzialità creative all'interno di un processo terapeutico? Come allentare la "rigidità" di un modello o di un "carattere" disfunzionale e stereotipato?

Il Pensiero Creativo, quale modalità ideativo-espressiva anticonformista, al di fuori di schemi, originale, è, notoriamente, oggetto di studio, di ricerca e di applicazione da parte di numerose e svariate discipline (Neuroscienza, Psicologia, Pedagogia, Arti espressive...). Tutti questi contributi sono "indispensabili" per comprendere a pieno il significato e il valore del Processo Creativo. L'applicazione di metodologie condivise, scientifiche, è quello che consente di fondere le diverse conoscenze sui processi di apprendimento dell'esperienza, di fornire principi guida che facilitino, negli individui e nei gruppi, processi emotivo-immaginativi di pensiero e di azione capaci di riassumere: curiosità, inventiva, costanza, consapevolezza e riflessione.

## Il pensiero creativo

Gli studi condotti sulla Creatività hanno consentito di osservare come il pensiero creativo dell'uomo si muova lungo un percorso che possiede peculiari caratteristiche e segue tappe, più o meno manifeste a livello comportamentale, "imprescindibili" a livello mentale.

La creatività non garantisce la "bontà" del prodotto ma assicura che le premesse, lo stato iniziale, da cui muove il pensiero possano essere elaborate, trasformate, riviste, utilizzate in forma nuova, alternativa, diversa. Essere creativi, adottare soluzioni creative non porta necessariamente ad essere artisti.

Si può essere creativi nella conduzione del proprio ménage familiare, o nella strutturazione del proprio metodo di studio, nella stesura di un testo, nell'indossare un abito o programmare un viaggio.

Quando bisogni personali ed idee, emozioni e simboli, espressioni di sé e originalità si incontrano con la realtà, la concretezza e l'esperienza, qualcosa di nuovo, di unico, prende forma e vita: creiamo il nostro modo di essere, nel mondo.

Fintanto che idee, desideri e bisogni non fanno i conti con la realtà restano fantasie, illusioni e sogni che popolano la nostra immaginazione, senza poter abbandonare la dimensione, intangibile e solitaria, della nostra mente. Le fantasie non si toccano, non hanno odore e "spessore", sono pura astrazione, non soddisfano i sensi.

Il prodotto creativo è di per sé l'oggetto di espressione di uno stato interno manifestato attraverso l'uso di strumenti esterni, è un mezzo di comunicazione e di contatto profondo tra l'individuo e l'ambiente fisico e sociale.

Il processo creativo raccoglie in sé e coniuga armonicamente le espressioni originali della fantasia, dell'invenzione, della progettualità con le attività strutturate di simbolizzazione e di formalizzazione quali: la scrittura, la quantificazione e organizzazione dei dati, la traccia grafica, musicale o filmica

Questa funzione mediatrice e maieutica dell'attività psichica trova già una sua spiegazione e sistematizzazione in un classico testo di John Dewey dal titolo "Come pensiamo". L'autore definisce la capacità produttiva del pensiero come attività riflessiva e osserva come questa attività di pensiero, partendo da una situazione perturbata, dubbia, incerta all'inizio "porti verso una "situazione rischiarata, unificata o risolta, alla fine".

L'autore individua cinque fasi o aspetti del pensiero riflessivo.

Queste riflessioni hanno indotto la prof.ssa Maria Rita Parsi, in collaborazione con la professoressa emerita Francesca Morino Abbele ad elaborare una metodologia articolata per tappe, successive e consequenziali, modellata sulla spontanea e innata modalità della psiche umana di esperire il processo creativo. Una metodologia che ha il compito di accompagnare, ordinare, facilitare percorsi creativi senza sovrapporsi, pilotare o inibire il flusso naturale dell'esperienza.

La metodologia psicoanimatoria è di per sé "prodotto creativo" di un'equipe di psicologi, pedagogisti, medici, insegnanti, esperti della comunicazione, artisti. La metodologia psicoanimatoria può trovare applicazione in più ambiti disciplinari. In particolare, in ambito clinico, diagnostico e terapeutico, gli psicoanimatori hanno sperimentato come essa possa paragonarsi ad un "filo di Arianna", ad un canovaccio schematico del processo creativo, che orienta e guida cliente e terapeuta verso la trasformazione e il cambiamento senza limitare, anzi valorizzandone, la libertà di ricerca, la spontaneità emotiva, l'autenticità e l'unicità della relazione.

Prendiamo in considerazione la funzione che ogni fase esplica, nella metodologia arricchita dai contributi dell'equipe della Scuola Italiana di Psicoanimazione.

#### Le fasi metodologiche

- La prima fase, denominata delle radici o della ricerca, ha l'obiettivo di reperire, convogliare e raccogliere le idee, le emozioni, i ricordi che la persona sente

connessi con il problema (o tema) oggetto della sua ricerca, in relazione a sé stesso, al proprio ambiente familiare e relazionale. In questa fase la raccolta di ogni genere di informazione, attinente al "tema" proposto, stimola la persona ad introdurre "nell'area del gioco oggetti o fenomeni del mondo esterno" e ad usarli "al servizio di qualche elemento che derivi dalla realtà interna o personale" (Winnicott - Gioco e realtà - Armando Ed.)

- Nella seconda fase tutti gli elementi raccolti vengono presi in considerazione e analizzati. Questa fase viene chiamata della decodifica in quanto propone di riconoscere, riordinare, decodificare i messaggi, le informazioni, provenienti dalla fase di ricerca. Si fa appello alle funzioni analitiche della logica, tipiche della parte sinistra del nostro cervello, alla quale, in questa fase, viene restituita priorità. In questa fase lo psicoanimatore funge da eco-amplificatore, ovvero rinforza la persona nella sua ricerca di comprensione, rispecchiando, rimandando, sottolineando, evidenziando i passaggi chiave dei suoi ragionamenti; ponendo domande e nuovi interrogativi propone la ricerca di altri codici interpretativi e di lettura delle informazioni raccolte. Il terapeuta adotta uno stile maieutico che può definirsi dell'"ascolto attivo".
- Le informazioni rintracciate e decodificate possono essere organizzate, tessute insieme in un tutt'uno organico, in un qualcosa di nuovo, di unico, quale personale e speciale espressione della propria creatività. L'operazione di elaborazione, su cui si centra la terza fase, potrebbe apparire complessa e artificiosa ma, come più volte ricordato, la metodologia psicoanimatoria altro non è che l'applicazione attenta e consapevole delle conoscenze in merito a processi creativi. Date le giuste premesse il salto verso la produzione ideativa e creativa è immediato e spontaneo: appare quale esigenza dell'anima che è pronta e spinge per manifestarsi, essere ascoltata nella sua specificità e completezza. Rielaborare è una "pulsione istintiva" della mente attiva, partecipe, motivata, coinvolta, libera di fare.
- Nella quarta fase, l'ipotesi elaborata dalla persona (o dal gruppo) viene sperimentata concretamente. È il momento di realizzare il progetto: un nuovo "gioco" prende forma e vita e viene agito individualmente, con lo psicoanimatore o col gruppo, a seconda della tecnica esperita e delle scelte operative di coloro che hanno ideato il progetto stesso. Questa fase produttiva consente di percepire e comprendere appieno l'importanza del tuffarsi nell'esperienza creativa, senza censure o limiti, se non quelli imposti dalla stessa realtà fisica, dal setting o dagli strumenti e materiali selezionati per meglio rappresentare la propria ipotesi ideativa.
- L'impatto e l'effetto, che l'esperienza psicoanimatoria ha avuto sulla persona (o sul gruppo) viene esplicitato e condiviso interamente nell'ultima fase, quella del feedback, durante la quale lo psicoanimatore si offre nuovamente quale mediatore maieutico affinché quanto esperito possa essere comunicato ed elaborato in maniera autentica, intima e profonda. Tutte le

informazioni raccolte e verificate lungo il percorso creativo vengono individuate, evidenziate e valutate. La persona opera un confronto tra la situazione di partenza (lo stato d'animo iniziale, la percezione che aveva di sé in relazione alla tematica proposta dall'esperienza) e lo stato raggiunto a conclusione del percorso. Le informazioni raccolte possono stimolare un nuovo processo di conoscenza e di esperienza e suggerire nuovi percorsi creativi.

## Conclusioni

Obiettivo di ogni psicoterapia è quello di aiutare le persone a ristabilire un armonico rapporto con sé stesse e l'ambiente relazionale in cui vivono.

Ma il movimento di apertura verso gli altri e il mondo esterno non è così scontato, anzi, lo spazio terapeutico, accogliente, protettivo, liberatorio, può, talora, divenire un'isola felice nella quale rifugiarsi e sostare lungamente.

Non sono le strategie elaborate a tavolino quelle che garantiscono la qualità della vita, piuttosto è necessario coltivare e radicare nella realtà la forza trasformatrice e rigenerante della creatività, unica forza capace di coniugare ideali e concretezza, sogni e realtà.

Per questo la metodologia psicoanimatoria invita a concludere ogni percorso con azioni concrete che consentano di comunicare i risultati dell'esperienza effettuata e che portino fuori dallo spazio psicoterapeutico le espressioni creative prodotte, individuando contenitori e referenti esterni capaci di accogliere e diffondere le elaborazioni e le proposte emerse nei laboratori della psiche.

Si allestiscono, così, esposizioni pittoriche o fotografiche; realizzano proiezioni di filmati o rappresentazioni teatrali concluse da dibattiti, in contesti quali la scuola, il quartiere, la parrocchia. Si possono pubblicare articoli e libri

La metodologia psicoanimatoria aiuta la persona a divenire consapevole delle proprie potenzialità e risorse: offrire la possibilità di conoscere e comprendere la struttura, la forma, oltre che il significato profondo del proprio comportamento, equivale alla possibilità di proporre al cliente un percorso di consapevolezza attivamente esperito, dove la persona si possa percepire artefice, artista, del proprio laboratorio psichico piuttosto che semplice fruitore, curioso e appassionato, o meglio "inoperoso" e "sottomesso spettatore" della propria vita e del proprio destino.

Per favorire questo processo la terapia guidata dalla metodologia psicoanimatoria si modella sul paziente: sulle sue richieste, sui suoi vissuti ma anche sui suoi codici cognitivi ed espressivi.

E ancora, fa sì che la persona diventi ideatrice e progettista del proprio processo terapeutico, scegliendo, selezionando, rivisitando, reinventando, i protocolli e i percorsi che desidera e ritiene "utile" sperimentare.

La numerosità delle tecniche proposte in Psicoanimazione potrebbe indurre a pensare che a queste ci si affidi come ad un ricco prontuario medico da abbinare ad ogni occasione. Di contro, la ricchezza e la diversificazione dei protocolli psicoanimatori è un chiaro indice della duttilità

e della potenzialità creative di un metodo di lavoro, che dà ai terapeuti, ma anche ai pazienti, la possibilità di elaborare strumenti mirati all'indagine e alla rivisitazione immaginativa dei diversi aspetti della vita psichica e relazionale. Focalizzato l'ambito dell'intervento è possibile ipotizzare, progettare e realizzare una tecnica specifica articolata lungo il continuum delle "tappe" tracciate dalla metodologia.

Molte tecniche utilizzate, poi, fanno parte del patrimonio culturale della Psicologia Umanistica e delle psicoterapie che in essa convergono: sono state scelte, rilette, rielaborate, organizzate secondo le fasi psicoanimatorie.

L'analisi, l'osservazione e la sperimentazione delle tecniche, già usate dagli psicologi umanisti, ha contribuito notevolmente alla definizione applicativa del metodo e alla elaborazione delle nuove tecniche.

Infatti, proprio attraverso lo studio di tecniche quali la drammatizzazione, la reintegrazione primaria, lo psicodramma, è stato possibile constatare che, al di là della sensibilità del terapeuta e della disponibilità e apertura del cliente nello sperimentarsi in queste attività, la loro efficacia variava notevolmente allorché ne venivano esplicitati e condivisi gli obiettivi ma, soprattutto, la tecnica veniva esperita con una progressione che consentiva alla persona di passare da una posizione di ricerca e di osservazione libera (avulsa da giudizi di valore) dei propri vissuti e comportamenti alla destrutturazione e messa in "crisi" di quei modelli e di quelle stereotipie causa di sofferenza o di disagio, fino alla elaborazione e azione di forme nuove e altre di comportamento ed espressione, con verifica dell'impatto emozionale che queste evocavano in se stessi o negli altri.

Il percorso di trasformazione sistematizzato secondo il modello psicoanimatorio può divenire, quindi, uno strumento che aumenta l'efficacia dell'azione terapeutica, al di là dei modelli teorici, esplicitativi a cui il terapeuta fa riferimento.

## Bibliografia

- Arieti S., *Creatività. La sintesi magica*, Il Pensiero Scientifico Editore, Roma, 1979
- Bely E., *Disegnare con la parte destra del cervello*, Longanesi, Milano 1982
- De Bono E., *Il pensiero laterale*, Rizzoli, BUR, Milano, 1981
- De Marchi L., Lo Iacono A., Parsi M. R., *Psicoterapia Umanistica*, FrancoAngeli, Milano, 2006
- Dewey J., *Come pensiamo*, La Nuova Italia, Firenze, 1961
- Greenspan S.I., *L'intelligenza del cuore*, Mondadori, Milano, 1997
- Morino Abbele F., *L'Arte di immaginare*, Ed. Riza, Milano, 1990
- Morino Abbele F., Parsi M. R., Gangeri A. (a cura di) – *La mente creativa. Dare anima all'anima in psicoterapia* – Ed. F. Angeli, Milano, 2006
- Parsi M.R., *La principessa degli specchi – tecnica di approccio psicoanimatorio al corpo*, Ed. Organizzazioni Speciali, Firenze, 1984
- Rostagno R., Pellegrini B., *Guida all'animazione*, Fabbri Editori, Milano, 1978-80
- Winnicott D.W., *Gioco e realtà*, Ed. Armando, Roma, 1999

# Psicodinamica dei processi creativi: il caso di Murakami Haruki

E. Treglia

## Premessa

Prima di presentare il mio breve saggio sulla psicodinamica dei processi creativi, mi sia consentito condividere con voi alcune riflessioni di carattere personale. Credetemi se vi dico che per me partecipare oggi ad un convegno in memoria di Antonio Fusco ha un qualcosa di incredibile, di quasi irrealistico e ciò perché ancora faccio fatica a capacitarmi della scomparsa di un uomo che, ai miei occhi, aveva la statura morale, lo spessore e l'energia vitale di un immortale. In quanto sua diretta collaboratrice ho avuto l'onore e la fortuna di potergli stare vicino per lungo tempo, di essere stata spettatrice di tanti momenti della sua vita accademica, ma soprattutto dei moti interiori di un'anima a tratti inquieta ma assolutamente geniale e fuori dal comune. Non basterebbe quindi lo spazio di un intero convegno per descrivere la complessità e la ricchezza della sua personalità, la vastità delle sue conoscenze che spaziavano dall'astrofisica, all'arte, alla musica alla medicina. Mi diceva sempre, in quello che lui amava definire il "pensatoio" (ossia la stanza dell'università nella quale scrivevamo) in tono di monito, quando tra una disamina psicologica e l'altra, mi interrogava sulle declinazioni latine o su le formule chimiche: "ricordati, il vero professore non è colui che conosce bene la sua materia, ma colui che padroneggia l'intero campo della cultura". E poi aggiungeva: "tristo è quel discepolo che non supera il maestro", per spronarmi a far sempre meglio, a spingermi oltre i miei stessi limiti per raggiungere obiettivi importanti. Di ciò gliene sarò grata per sempre. Più che il monito e le parole, ovviamente, per me contava il suo esempio. L'esempio di un uomo che incarnava il motto latino *omnia mea mecum porto*, che portava il suo bagaglio esistenziale e culturale sempre con sé, che non aveva mai bisogno di consultare internet o altri fonti perché in ogni momento, in ogni circostanza culturale, lui attingeva all'enorme sorgente del suo sapere e dispensava aneddoti, consigli, riflessioni puntuali. L'esempio di una persona che, con assoluta coerenza, fino agli ultimissimi giorni della sua vita, ha coltivato con passione quelli che lui stesso definiva i pilastri della sua esistenza ossia gli Affetti e la Cultura. All'ombra di questo Gigante, continuerò a percorrere il luminoso cammino della conoscenza, nella speranza di essere degna custode dei suoi preziosi insegnamenti.

Scopo del presente contributo è quello di interrogarci, avviare una riflessione condivisa sulle funzioni psicologiche della letteratura e la psicodinamica dei processi creativi a partire dai contributi teorici della psicanalisi e dalle testimonianze degli scrittori. In particolare, prenderemo in esame il caso di Murakami Haruki, autore contemporaneo giapponese in odore di Nobel da diversi anni, acclamato dalla critica di tutto il mondo e tradotto in oltre 50 lingue. Tanto famoso quanto schivo (non rilascia mai interviste, non appare mai in televisione), l'autore preferisce che si parli della sua poetica piuttosto che della sua persona, motivo per cui rimangono ancora molti punti oscuri nella sua biografia. In diverse opere però, inaspettatamente, Murakami fa entrare i suoi lettori nell'intimità del suo laboratorio creativo soffermandosi anche sugli aspetti psicologici sottesi alla sua attività di scrittore. Tener conto del punto di vista dell'autore, muovere dalla sua concreta esperienza del fare artistico, utilizzare le sue testimonianze in proposito, consente al critico di comprendere quella che possiamo definire la poetica implicita dell'autore, cioè quell'insieme di legami e correlazioni esistenti tra le norme formali che egli si dà nel suo fare arte e le strategie psicologiche messe in atto. Si tratta di indicazioni significative che instradano lo psicologo non solo verso la comprensione delle complesse dinamiche psicologiche che sono alla base dell'attività creativa di un autore in particolare, ma che possono avere una valenza esplicativa anche per i processi artistici in generale. Partire dal punto di vista dello scrittore ci consente altresì di superare, almeno in parte, l'antico pregiudizio freudiano (Freud, 1907) che faceva dell'arte soprattutto l'espressione di un sintomo e delle singole opere un mezzo per accedere direttamente all'inconscio dell'artista, con l'applicazione quasi automatica e talora decontestualizzata delle categorie teoriche utilizzate nella relazione analitica con il paziente. Come è noto, per ciò che concerne le funzioni psicologiche dell'attività creativa, la psicanalisi ha dato sostanzialmente una duplice indicazione, considerando l'arte un mezzo per appagare i desideri inconsci (frustrati nella realtà) e come modalità di riparazione (ovvero come mezzo attraverso cui l'artista elabora il dolore, l'affetto connesso a qualche evento traumatico). In questo contesto, anche sulla scorta delle riflessioni avanzate da Ferrari (2007) e Barbieri (2008)

e ovviamente del prof. Fusco (2005) adatteremo la prospettiva che considera la creazione letteraria come una modalità per contenere ed elaborare l'affetto, sia esso il dolore di una perdita o un generico disagio esistenziale, oppure l'angoscia, la paura, il senso di colpa o forme non meglio identificate di sofferenza psichica. La letteratura non viene qui dunque intesa come prodotto della malattia o di un qualsivoglia disagio mentale, bensì come un mezzo potenziale per controllare e superare una sofferenza profondamente ed intimamente sentita.

Di seguito vengono riportati alcuni passaggi in cui Murakami indaga con grande lucidità ed onestà intellettuale il movente ultimo del suo agire creativo, che rinviene nell'inconsapevole desiderio di autopurificazione e cura.

*«La verità, in un certo senso, è che scrivo per me stesso[...] forse avevo anche un obiettivo "terapeutico". Perché ogni creazione letteraria contiene in qualche misura lo scopo di migliorare se stesso. Di risolvere o sublimare, relativizzando se stessi e adattando il proprio spirito a una forza diversa dalla propria, le contraddizioni, le discrepanze e le distorsioni che si generano nel processo di vivere. E se la cosa funziona, la si condivide con i lettori. Non ne avevo una vera consapevolezza, ma forse, se mi è venuto il desiderio del tutto spontaneo di scrivere un romanzo, è perché il mio spirito in quel momento cercava istintivamente questa specie di autopurificazione».* (Il mestiere dello scrittore, pag. 149-150).

Ed ancora

*«compiuti i 29 anni, mi sono trovato come su un pianerottolo di una scala da dove si sale per arrivare ad un altro piano. Così mi è venuta voglia di esprimere in forma di romanzo ciò che normalmente non riuscivo a dire, né a spiegare bene».*

In *Ascolta la canzone del vento* (1979):

*«se ci penso ora, credo che quello sia stato, in fondo, un passo verso una specie di automedicazione»*

*«penso che ora racconterò una storia. Naturalmente non c'è un'unica soluzione al problema, e una volta che la storia sarà finita le cose resteranno probabilmente come prima. In fin dei conti scrivere una storia non è un mezzo di autoterapia. Non è niente più che un misero tentativo di autoterapia»*(pag. 18)

Ne *L'arte di correre* (2007) dirà:

*«Non è che avessi veramente l'ambizione di diventare uno scrittore. Per quel che mi riguarda, volevo soltanto, in tutta innocenza, scrivere un romanzo. Non avevo un'immagine concreta di cosa desiderassi raccontare, ma sentivo che a quel punto potevo creare un'opera che per me costituisse un risultato»* (pag. 27).

In questi frammenti, estrapolati da opere scritte in diversi periodi, l'autore compie una sua personale retrospettiva delle ragioni per cui, in una splendida giornata di primavera ed in una circostanza piuttosto particolare (stava guardando una partita di baseball allo stadio), ha deciso di iniziare a scrivere un romanzo e fa più volte riferimento ad un bisogno di purificazione e autoguarigione. L'idea di scrivere un romanzo appare sostenuta da una spinta interna spontanea ed incoercibile, non mediata da aspetti razionali inerenti per esempio il contenuto del romanzo o i destinatari dell'opera. È l'atto stesso di scrivere, non importa cosa e perché, che sembra assumere per l'autore una valenza per così dire "te-

rapeutica". Come sostiene Hillman (1984) vi sono storie che curano per il loro contenuto ma, nella maggior parte dei casi, è l'atto stesso del raccontare che può avere effetti positivi sulla psiche dell'autore. Cerchiamo allora di comprendere brevemente in che cosa possa consistere il potere "terapeutico" della scrittura. La scrittura comporta, innanzi tutto, un sollievo che deriva all'apparato psichico da una sorta di scarica psicomotoria legata alla pura materialità del gesto grafico. Una componente importante del piacere della scrittura, di cui esistono numerose testimonianze, va individuata nell'appagamento del bisogno profondo di contenere ed incanalare un eccesso di tensione psichica (ciò corrisponde, in termini freudiani, al passaggio da un'energia libera ad un'energia legata). In secondo luogo bisogna osservare che nella produzione di un testo scritto, il codice linguistico e la gestualità minuta del tratto impongono una lentezza e una concentrazione che favoriscono l'autoriflessione; sottratto così all'immediatezza della realtà ed alle attese impositive che qualsiasi altro compito generalmente impone, chi scrive può entrare in contatto con il proprio mondo interno dove, dietro il sipario delle difese, può incontrare il caos delle emozioni, i desideri, il dolore ed altri contenuti mentali non sempre facilmente accessibili alla coscienza, che possono essere così gradualmente compresi ed elaborati. La narrazione attraverso la scrittura implica anche un meccanismo di sdoppiamento dell'io, attraverso il quale l'autore può essere indotto a contemplare la propria vita come se fosse quella di un altro, realizzando una sorta di riconoscimento di se stesso e del proprio disagio interiore. In altri termini si assiste ad una dualità tra l'io che soffre, che sente, che subisce (l'io passivo) e l'io che riflette e controlla, che scrive ed elabora. Questo meccanismo consente di prendere quella indispensabile distanza psichica nei confronti dell'esperienza che rappresenta il presupposto di ogni trasformazione simbolica. Il processo riparativo insito in un certo tipo di scrittura è anche sostanzialmente legato al rispetto di determinate regole e norme di carattere ampiamente estetico e stilistico. Il senso di verità ed autenticità delle nostre esperienze personali può essere infatti trasmesso agli altri solo attraverso una rielaborazione di carattere retorico formale che coincide con una sorta di riscrittura e reinvenzione dell'esperienza stessa. Un progetto di scrittura riparativa si basa inoltre sui contigui processi del ricordo. Una sua importante funzione è quella di isolare e significare gli elementi che la realtà e la vita nel loro complicato e disordinato divenire tendono ad offuscare e confondere. Scrive a tal proposito Murakami ne *L'Arte di correre*: *«L'immaginazione è un cumulo di frammenti di ricordi messi insieme senza alcun nesso logico. Oppure, anche se forse suona come una contraddizione, ricordi senza nesso logico messi insieme nel modo giusto che acquisiscono così capacità intuitiva e preveggenza. E diventano la giusta forza motrice del racconto».*

L'atto di scrivere presuppone infatti inevitabilmente uno scarto temporale oltre che psichico nei confronti di ciò che viene scritto. Una delle principali funzioni riparative del ricordo consiste soprattutto nel lavoro di ripetizione e di elaborazione dell'esperienza traumatica implicita, che consente di trasformare il soggetto da passivo in attivo. Il ricordo inoltre costituisce sempre una forma di rielaborazione e correzione del passato, in quanto la nostra memoria non è un semplice archivio ma funziona attraverso processi

di continua ricostruzione dell'informazione che deformano e reinventano il nostro passato.

Nel caso dello scrittore preso in esame, non viene mai specificato da quali circostanze scaturisca il bisogno di "guarigione". Sulla scorta delle informazioni biografiche di cui disponiamo e di varie testimonianze scritte dell'autore, possiamo però avanzare alcune considerazioni di carattere puramente ipotetico.

In *Ascolta la canzone del vento*, romanzo con cui Murakami debutta come scrittore, l'io narrante da piccolo è molto taciturno e i genitori lo portano da uno psichiatra.

«*La civiltà è comunicazione, disse. Se non riesci ad esprimere qualcosa con le parole, è come se quel qualcosa non esistesse, mi capisci? Equivale a zero. Ciò che lo psichiatra disse era vero. Civiltà e comunicazione coincidono. L'esprimersi ed il comunicare sono essenziali. Senza di essi la civiltà cessa di esistere.*»

Troviamo qui forse un suggerimento per comprendere il bisogno di espressione che a 29 anni si insinua prepotentemente nella vita dell'autore, al punto da indurlo a lasciare il jazz bar che gestiva con la moglie proprio nel momento in cui cominciava a prosperare: Murakami (che era figlio unico di insegnanti), appartiene alla generazione che dalla fine degli anni sessanta ai primi anni settanta si era ribellata all'ordine sociale vigente partecipando al movimento dello Zenkyoto e che è stata definita "la generazione che perse le parole" (Tsuge, 2010). L'ideologia alla base della rivolta dei giovani di quell'epoca è stata anche chiamata "ideologia dell'antiparola": poiché l'ordine sociale contestato consisteva proprio nel sistema del linguaggio all'interno del quale erano stati fagocitati, opporvisi usando le parole era come combattere sul terreno dell'avversario. Riconquistare la propria identità consistette quindi nel passare da quella situazione, in cui le parole erano totalmente assenti, al ripristino dello stato in cui ognuno riacquistava e utilizzava una propria forma di linguaggio. L'esigenza di trovare canali di espressione individuali è, in effetti, molto sentita dall'autore e si esprime attraverso le scelte stilistiche compiute (un linguaggio sobrio e realistico, a tratti paraonirico, molto lontano da quello della letteratura giapponese del tempo). La tematica identitaria pervade, inoltre, il tessuto delle sue opere e possiamo verosimilmente ipotizzare che la spinta verso l'individuazione e la strutturazione dell'identità siano stati moventi fondamentali per la creazione stessa delle opere. L'identità si costruisce in gran parte grazie al linguaggio, facoltà che permette di costruire dei modelli della realtà. Anche il discorso narrativo, come ci insegna Bruner (1991), infatti non è una semplice traduzione linguistica di una sequenza di eventi, ma conferisce un ordine ed una struttura, un'organizzazione al continuo fluire dell'esperienza attraverso la funzione simbolica cioè la capacità di operare attraverso simboli. Il simbolo difatti, come si comprende dall'etimologia stessa della parola, è qualcosa che ci consente di unire, di creare un'integrazione ed una sintesi delle esperienze. Il simbolo si presta ad essere carico di emotività e, nello stesso tempo, ad essere raccontato verbalmente oppure, all'occorrenza, analizzato in termini razionali (Levorato, 2000). È probabile che, per queste sue caratteristiche, la funzione simbolica sia in grado di costituire la struttura connettiva dell'identità. Rimanendo sul tema dell'identità, è opportuno ricordare come spesso i personaggi di finzione presentati dagli scrit-

tori all'interno dei propri romanzi, al pari di quelli presenti sulla scena onirica del sognatore, rappresentino parti scisse della personalità dell'autore, che proietta inconsciamente sull'io narrante i suoi contenuti: «*ho iniziato a scrivere in prima persona e per vent'anni ho continuato così. Questo non significa naturalmente che l'io narrante sia Murakami Haruki, in ogni romanzo l'io narrante è un personaggio diverso eppure a forza di scrivere in prima persona è inevitabile che, a volte, la linea di confine tra me e il protagonista si confonda*»....[...] *mi ci sono voluti vent'anni dai tempi del mio esordio, per passare nei miei romanzi dalla prima alla terza persona. Davvero un'eternità*» (*Il mestiere dello scrittore*, pag.137).

L'io grammaticale può essere considerato un appiglio che offre sicurezza al narratore, una sorta di gancio a cui aggrapparsi per non lasciarsi trascinare in un flusso di eventi e di emozioni bizzarro ed imprevedibile che possa mettere in discussione alcuni aspetti della propria identità. La presenza pervasiva dell'io dell'autore, sia pur celata dietro personaggi diversi, potrebbe cioè avere la stessa funzione di un collante che deve tenere unite le parti non del tutto integrate del sé che rischiano altrimenti di perdere la loro compattezza e di disperdersi. Essa evidenzia peraltro un uso massiccio del meccanismo difensivo dell'autoaffermazione. Su questa linea di pensiero, il passaggio dalla prima alla terza persona nella narrazione potrebbe allora essere inteso come l'emblema di un processo di evoluzione nella strutturazione della propria identità, che col tempo assume confini più saldi e definiti, consentendo all'autore di decentrarsi completamente senza il timore di venire per così dire "inglobato" o disorientato dai suoi personaggi (o dalle parti scisse della sua personalità). In quest'ottica il testo può essere considerato come il "contenitore" di una serie di identificazioni proiettive dell'autore, il quale dissemina lo spazio narrativo di una miriade di frammenti di sé, spesso mascherati fino a divenire inconoscibili (Barbieri, 2007).

Nel passaggio di seguito riportato l'autore fa, inoltre, un esplicito riferimento al processo creativo, che implica una discesa agli "inferi", ovvero nelle profondità dell'inconscio individuale e collettivo. Questa parte della psiche rappresenta il bacino di immagini grezze ed emozioni primordiali a cui l'autore attinge per creare la sua storia. Grazie alle funzioni dell'io questo materiale assumerà poi una forma intelligibile e comunicabile, ma è interessante notare come il processo stesso di scoperta e "rinvenimento" di questo materiale sia sentito dall'autore come potenzialmente pericoloso per l'io, che può perdersi nelle pastoie dei propri conflitti inconsci ed essere disorientato dalle identificazioni multiple.

«*Essere un romanziere significa raccontare una storia. E raccontare una storia significa, in altre parole, scendere di propria volontà al fondo della propria coscienza. Nella parte più buia del proprio spirito. Più il racconto è importante, più lo scrittore deve scendere. Così come per costruire un palazzo molto grande, è necessario scavare delle fondamenta molto profonde. Più la storia è intensa, più le tenebre sotterranee si fanno dense e pesanti. Lo scrittore deve trovare in quelle tenebre ciò di cui ha bisogno – il nutrimento necessario al romanzo – e riportarlo con le sue mani nella sfera più alta della coscienza. Poi trasformarlo in un testo che abbia una forma e un senso. A volte le tenebre sono piene di cose pericolose. La creatura che vive lì sotto*

può prendere diverse forme per confonderci le idee. Non ci sono né cartelli indicatori né mappe. È come essere in un labirinto. In una caverna sotterranea. Basta un attimo di distrazione per smarrire la strada e non riuscire più a tornare in superficie. Nelle tenebre, l'inconscio collettivo ed individuale si confondono. Passato e presente si mescolano. Dobbiamo riportare indietro ciò che abbiamo trovato a scatola chiusa, ma in certi casi il risultato è pericoloso» (*Il mestiere dello scrittore*, pag.105-106).

In merito al contenuto, possiamo affermare che i romanzi di Murakami spaziano dal realismo magico alla fantascienza, passando per il surrealismo. Essi sono popolati da creature bizzarre (si pensi all'uomo pecora), sfuggenti, non convenzionali. Gli elementi fondamentali che si collegano al registro fantastico sono quelli dell'esitazione, dell'ambiguità, dell'incertezza che possiamo ricondurre alla capacità di sdoppiabilità dell'Io dello scrittore ed all'esigenza di oggettivazione di una psichicità intessuta di immagini oniriche. È come se l'autore scrivesse in un limbo sospeso tra questo ed altri mondi: vi è sempre un altrove non meglio identificato in cui personaggi ed animali finiscono per muoversi. Il cambiare di segno alla realtà trasformandola in sogno o fantasia è una modalità di difesa molto radicale con esplicite radici nell'infanzia. Possiamo dunque supporre che il ricorso alla dimensione del fantastico risponda ad un'esigenza di difesa e di controllo dell'Io.

L'estro visionario dell'autore, la sua straordinaria immaginazione fantastica si esprimono attraverso un linguaggio sobrio e realistico, a tratti paranoirico, che ricorda la prosa kafkiana.

«Avevo voluto inventare uno stile neutro, privo di abbellimenti superflui, che mi concedesse più libertà di movimento. Non avevo cercato una lingua giapponese che fosse meno giapponese, ma semplicemente un linguaggio che fosse il più lontano possibile da quello letterario, che mi permettesse di scrivere un romanzo con la mia voce naturale [...] tra i critici, c'era chi lo considerava un affronto al nostro idioma» (*Il mestiere dello scrittore*, pag.20).

Roland Barthes (1953), a proposito dello stile, sostiene che esso non sia affatto il prodotto di una scelta, di una riflessione ma che si tratti in realtà della parte privata del rituale che si leva dalle profondità mitiche dello scrittore, e si espande indipendentemente dalla sua responsabilità. Lo stile di un'opera, al di là del suo contenuto, può essere rivelatore di molte dimensioni psicologiche. Se l'autore di un testo, come osserva Barbieri (2007), ricorre, per esempio, ad un linguaggio privo di marche tangibili di appropriazione personale, mostra di adeguarsi passivamente alla norma linguistica. Come l'autore si adegua e, per così dire, si mimetizza con il codice linguistico, usandolo e non ricreandolo, così il suo atteggiamento verso la realtà mostra

di essere passivo, puramente descrittivo, del tutto non creativo. L'adozione di uno stile non personale coincide in altri termini a livello mentale con il riconoscimento della norma, con l'accettazione di un mondo oggettuale dotato di un'esistenza propria, non modificabile dall'osservazione o dalla partecipazione dell'autore. Questo atteggiamento espressivo riflette la paura inconscia verso la precarietà e pluralità delle cose ed esita in un appiattimento della dimensione simbolica, di per sé creativa, sentita come imprevedibile e quindi destabilizzante. Altra invece è la disposizione mentale di chi, come Murakami, mostra una personalizzazione del codice verbale. L'appropriazione individuale del linguaggio produce una distanza creativa tra le parole e le cose, e il linguaggio permette così di rivivere e ricostruire le esperienze, di osservare attivamente i fatti in modo che ciascuno di essi sia sentito come parte di sé. Se ci si appropria del mondo, ci si appropria anche del linguaggio che permette non solo di descrivere, ma di creare la realtà e di darle un senso. La scelta di uno stile personale può dunque essere intesa come il segnale di un atteggiamento costruttivo e trasformativo nei confronti non solo della lingua ma anche e soprattutto della realtà. Essa rimanda, peraltro, all'esigenza di strutturare una propria identità sufficientemente fluida da consentire alle scrittore di vivere attraverso i suoi personaggi, ma anche sufficientemente solida da non smarrirsi nelle identificazioni multiple.

## Bibliografia

- Barbieri, G. (2007). Tra testo ed inconscio. Strategie della parola nella costruzione dell'identità. Milano: Franco Angeli
- Barthes, R. (1953). Il grado zero della scrittura. Milano: Lerici
- Bruner, J. (1991). La costruzione narrativa della «realtà», in M. Ammaniti e D. N. Stern (a cura di), Rappresentazioni e narrazioni. Roma-Bari: Laterza
- Ferrari, S. (2007). La scrittura infinita. Saggi su letteratura, psicanalisi e riparazione. Firenze: Nicomp
- Freud, S. (1907). Il poeta e la fantasia, in Opere, vol.5. Torino: Boringhieri
- Fusco, A., Tomassoni, R. (2005). Psicologia e comunicazione letteraria. Milano: Franco Angeli
- Hillmann, J. (1984). Le storie che curano. Milano: Raffaello Cortina Editore
- Levorato, M.C. (2000). Le emozioni della lettura. Bologna: Il Mulino
- Murakami, H. (1978). Ascolta la canzone del vento. Torino: Einaudi
- Murakami, H. (2007). L'arte di correre. Torino: Einaudi
- Murakami, H. (2017). Il mestiere dello scrittore. Torino: Einaudi
- Tsuge, T. (2010). I segreti di Murakami. Vite e opere di uno degli scrittori più misteriosi e più amati. Milano: Vallardi

# Psicologia, Arte, Letteratura: il processo creativo nell'invecchiamento

C. Cristini, G. Cesa-Bianchi, L. Cristini

## Abstract

Elderly people may always continue learning, developing and improving their creative skills, overcoming health problems, renewing quality and style of their thoughts. Like many great artists and many common persons did in their lifespan.

Creativity may reappear in old age, allowing to mature more serenely, to help people, also through irony, not to lose the way in an existential void, to stimulate declining or well-preserved cognitive functions.

The creative process may improve the activation of skills and resources, make more sense to a life phase that nowadays is often neglected.

Aging and creativity develop, influence and highlight themselves throughout lifespan.

The two processes may diverge or may overlap. One may be the reflection of the other or may be the same.

Creative skills allow to develop personal growths and aging allows to fully realize personal existential projects.

Aging may decrease some skills, but there is always the possibility to compensate, to recover and to activate other resilient and creative resources.

## Introduzione

Processo creativo e processo di invecchiamento possono svolgersi e proseguire parallelamente, oppure divergere, ma anche concatenarsi e coincidere. Invecchiamento e creatività si sviluppano lungo l'intero arco della vita. Erich Fromm (1959) sosteneva che "essere creativi significa considerare tutto il processo vitale come un processo della nascita e non interpretare ogni fase della vita come una fase finale. Molti muoiono senza essere mai nati completamente. Creatività significa aver portato a termine la propria nascita prima di morire (...) educare alla creatività significa educare alla vita". Le capacità creative consentono di sviluppare percorsi di crescita individuali e l'invecchiamento permette di realizzare completamente e serenamente il proprio progetto esistenziale. Il processo di invecchiamento può rappresentare il riflesso di un processo creativo e molti grandi personaggi della cultura, della scienza e dell'arte, come numerosi anziani

ni dalla vita comune, hanno testimoniato con le loro opere e con il loro esempio.

Non si improvvisano il vivere e il suo invecchiare, ma si apprendono e si scoprono. Si può soffrire di vecchiaia, ma si può vivere creativamente l'età senile come ogni altro periodo della vita.

Non esiste un modo uniforme di invecchiare, ma tante vecchie quante sono i vecchi (Bruner, 1999; Cesa-Bianchi e Cristini 2009; Cesa-Bianchi, 2012), a volte nascoste e dimenticate, ma non per questo meno intense.

Nel progredire dell'età diminuiscono alcune competenze, ma esiste sempre la possibilità di compensare, recuperare e attivare altre resilienti capacità; il desiderio di apprendere e approfondire ciò che si sta vivendo può manifestarsi fino al termine (Hillman, 1999; Goldberg 2005; Cipolli e Cristini 2012; De Beni e Borella 2015; Cesa-Bianchi et al. 2017).

## Esempi di creatività nell'invecchiamento

Nell'anziano la creatività consente di realizzare se stessi e di compensare anche eventuali limitazioni psicofisiche, costituisce una sorta di resiliente riserva che aiuta sia ad invecchiare che ad intervenire nelle situazioni di difficoltà.

È elevato il numero di artisti che in longevità si sono espressi in modo creativo e innovativo. Ne riportiamo alcuni esempi nei diversi campi della letteratura, della musica, del cinema e dell'arte figurativa.

**Scrittori:** Sofocle, *Edipo a Colono* a 89 anni; Voltaire, *Irene* a 84 anni; Johann Wolfgang Goethe, *Faust* a 80 anni; Victor Hugo, *L'arte di essere nonno*, a 75 anni; Alessandro Manzoni, *Saggio sulla rivoluzione italiana del 1859*, a 88 anni; Francisco Coloane, *Una vita alla fine del mondo* a 90 anni; José Saramago, *Caino*, a 87 anni; Dario Fo, *Razza di zingaro*, a 90 anni; Andrea Camilleri, *Il metodo Catalanotti*, a 92 anni.

**Musicisti:** Giuseppe Verdi, *Falstaff* a 80 anni, *Pezzi sacri* a 85 anni; Igor Stravinskij, *Elegia per John Fitzgerald Kennedy* a 82 anni; Luigi Cherubini, *Messa funebre* a 76 anni; Claudio Monteverdi, *L'incoronazione di Poppea*, a 75 anni; Arnold Schönberg, *De profundis*, a 75 anni; Franz Liszt, *Bagatella senza tonalità*, a 74 anni; Ennio Morricone,

*The Hateful Eight*, a 87 anni, che gli è valso il Premio Oscar per la miglior colonna sonora.

**Direttori e Interpreti:** Arthur Rubinstein, James Hubert (Eubie) Blake, Arturo Toscanini, Vladimir Horowitz, Herbert von Karajan, Andrés Segovia, Sviatoslav Teofilovich Richter, Claudio Arrau, Arturo Benedetti Michelangeli, Carlo Maria Giulini, Claudio Abbado, Pierre Boulez, Georges Prêtre, Christoph von Dohnányi, Zubin Mehta.

**Registi cinematografici:** Charlie Chaplin, Akira Kurosawa, Alfred Hitchcock, Rober Bresson, John Huston, Ingmar Bergman, Michelangelo Antonioni, Mario Monicelli, Ermanno Olmi, Clint Eastwood, Manoel de Oliveira, che a 104 anni ha girato *Gebo e l'ombra*.

**Coreografi:** Marius Petipa, Yury Grigorovich, Vladimir Viktorovi Vasil'ev, Peter Wright.

**Pittori e scultori,** fra i molti: Donatello, Foppa, Giambellino, Michelangelo, Tiziano, Hals, Goya, Hokusai, Hayez, Monet, Matisse, Picasso, Kokoschka, de Chirico, Chagall, Miró, Katz, Longaretti, Dorflès.

### La creatività longeva al femminile

numerose le donne che, nell'ambito dell'arte figurativa, della musica e della letteratura, a partire soprattutto dal secolo scorso, hanno continuato in età anziana ad esprimere la loro creatività, a realizzare opere di elevato valore estetico.

Fra le scrittrici ricordiamo in prima istanza quelle premiate con il Nobel della letteratura, attive anche da ottuagenarie ([www.treccani.it/enciclopedia](http://www.treccani.it/enciclopedia)).

**Pearl S. Buck** (nata Sydenstricker e coniugata Buck), statunitense (premio Nobel nel 1938), trascorse dall'infanzia molti anni in Cina dove insegnò letteratura inglese all'Università di Nanchino, ritornata in America scrisse a 81 anni, poco prima di morire, il suo ultimo romanzo *Tutti sotto il cielo*, pubblicato postumo, una sorta di compendio della sua vita: straniera in ogni luogo, pur appartenendo e avendo amato due patrie, ritrovandosi tristemente americana in Cina e cinese in America.

**Nadine Gordimer**, sudafricana (premio Nobel nel 1991), ha affrontato con coraggio, anche nelle sue opere letterarie il tema dell'apartheid, trattato con magistrale capacità narrativa anche nel suo ultimo romanzo, *Ora o mai più*, scritto a 89 anni.

**Toni Morrison** (pseudonimo di Chloe Anthony Wofford), afroamericana (premio Nobel nel 1993), ha insegnato alla Texas Southern University e alla Howard University, successivamente lavorò come redattrice in una Casa Editrice; in età matura si avvicinò alla narrativa e molti suoi romanzi indagano la complessa psicologia delle popolazioni afroamericane, compreso *God help the child*, scritto a 84 anni.

**Wisława Szymborska**, poetessa polacca (premio Nobel nel 1996), s'interroga profondamente sulla condizione esistenziale dell'uomo contemporaneo, contrapposto ed estraneo al mondo della natura; postume sono state pubblicate la raccolta di versi *Basta così*, alla quale la poetessa stava lavorando al momento della scomparsa, a 89 anni e la raccolta di prose *Come vivere in un mondo confortevole*.

**Doris Lessing**, (nata Taylor), inglese (premio Nobel nel 2007), ha vissuto per venticinque anni nella Rhodesia

meridionale; nelle sue opere affronta spesso il rapporto conflittuale fra bianchi e neri che, accanto a quello della posizione della donna nella società, diverrà uno dei temi dominanti del suo costante impegno culturale; nel suo ultimo romanzo *Alfred e Emily*, scritto a 90 anni, rivive e reinventa in modo immaginativo il contesto e le dinamiche fra i suoi genitori.

**Alice Ann Munro** (nata Laidlaw), canadese, (premio Nobel nel 2013) maestra del racconto breve contemporaneo; il suo ultimo lavoro editoriale *Uscirne vivi*, realizzato a 81 anni, è una raccolta che si sviluppa attraverso il percorso di temi autobiografici.

Un'altra grande scrittrice, **Diana Athill**, inglese, scomparsa a gennaio 2019 a 101 anni, ha scritto a 91 anni *Da qualche parte verso la fine*, uno splendido libro sull'età senile, sulla sua esperienza di donna anziana, e considera la vecchiaia, aldilà di limitazioni e acciacchi, un periodo in cui è possibile sentirsi liberi di essere finalmente soltanto stessi; a 99 anni pubblica *A Florence Diary*, nel quale riporta le memorie, trascritte su un diario, di un suggestivo soggiorno a Firenze poco dopo la fine della seconda guerra mondiale.

Fra molte altre si ricorda **Margherite Yourcenar** (pseudonimo di Margherite de Crayencour) nata a Bruxelles da genitori francesi. È stata la prima donna ad essere accolta come componente dell'Académie Française. I suoi ultimi impegni letterari riguardano le rievocazioni storico-familiari, raccolte in tre volumi, di cui il terzo *Quoi? L'Éternité*, scritto a 84 anni, è stato pubblicato postumo nel 1988, l'anno dopo la sua morte.

Un singolare esempio letterario riguarda la giornalista **Elda Lanza** che a 88 anni esordisce con successo come scrittrice di gialli, dei quali l'ultimo, *Il funerale di donna Evelina*, è stato realizzato a 94 anni.

La scrittrice più longeva risulta attualmente **Dorothea Tanning**, che nel 2012, a 101 anni, ha pubblicato *Coming to that*. In realtà la Tanning può essere riconosciuta come una donna pluriartista: pittrice, poetessa, scrittrice, costumista, scenografa, scultrice. A 95 anni le è stata dedicata a New York una mostra nella quale sono stati raccolti per la prima volta tutti i suoi quadri. Ha cominciato a comporre poesie e romanzi (il più noto è *Chasm*, scritto a 94 anni) dopo la morte del marito (il pittore Max Ernst). Nel 2010, in occasione del suo centesimo compleanno, sono state organizzate numerose esposizioni della sua polivalente produzione artistica. In *Coming to that* scrive: "Più tardi ho capito che l'attesa è un'arte / e il posto migliore per praticarla è la sala d'attesa / dove si può aspettare per ore e ore / quando hai perso il treno, aspettando che il cielo cada, il medico, e che l'inferno si ghiacci / Il cielo rimane più alto che mai e / di notte è costellato di stelle / Il medico aveva una situazione di emergenza. Sarà qui domani / E l'inferno? Nessuno va più lì".

Nel campo della musica annoveriamo la francese **Juliette Nadia Boulanger**, organista, compositrice, direttrice d'orchestra e insegnante di musica, nonché sorella di Lili Boulanger (la prima donna a ricevere il Prix de Rome nel 1913). Numerosi sono i suoi allievi divenuti famosi, fra i quali Aaron Copland, Philp Glass, Astor Piazzolla, George Gershwin, Luis Enríquez Bacalov, Leonard Bernstein. È stata la direttrice del Conservatorio Americano di Fontainebleau, dalla sua istituzione, nel 1921 fino al 1979, l'anno della sua morte, a 92 anni.

**Veronika Borisovna Dudarova** ha diretto per lunghi anni l'orchestra sinfonica russa, mantenendo il ruolo di direttore artistico fino alla sua morte, avvenuta a Mosca nel gennaio 2009, a 92 anni. Le è stato dedicato un asteroide della fascia principale 9737.

Nell'arte figurativa sono numerose le donne, soprattutto nel secolo scorso, che hanno saputo affermarsi attraverso le loro opere, anche in longevità.

Poche quelle rappresentate, indipendentemente dall'età, prima del Novecento, sostanzialmente per ragioni connesse al condizionamento sociale e culturale.

**Sofonisba Anguissola** ha dipinto, soprattutto ritratti, fino a circa 85 anni; alle soglie dei 90 viene a sua volta ritratta da Anton Van Dyck: una sorta di omaggio al talento della veneranda pittrice.

**Rosalba Carriera**, ritrattista, privilegiò la tecnica del pastello con particolare sensibilità e gusto mondano e con acuta introspezione psicologica. Venne ammessa all'Accademia nazionale di San Luca a Roma e successivamente a quella di Parigi. Fra molti suoi celebri dipinti, ricordiamo "Ritratto di signora anziana" e un autoritratto realizzato in età senile.

Fra le tante donne artiste contemporanee che hanno continuato e/o continuano a dipingere da longeve ricordiamo Anna Maria Robertson, nota come **Grandma Moses**, che ha cominciato a realizzare le sue pitture in stile 'naif' dopo i 75 anni, quando una forma di artrite le ha impedito di usare l'ago da ricamo. Potendo utilizzare un pennello, nel giro di pochi anni è diventata una famosa pittrice 'naif', continuando a realizzare quadri fino al termine della sua vita, oltre i 101 anni. Sosteneva: "Guardo indietro alla mia vita come ad una giornata buona e compiuta, e ne sono contenta. Sono stata felice e soddisfatta e ho ricevuto il meglio di ciò che la vita mi offriva. La vita è come sappiamo costruirla. Così è stato sempre e sempre sarà". La sua scomparsa è stata commemorata dal presidente John F. Kennedy.

**Georgia O'Keeffe**, pittrice statunitense, ha ottenuto importanti riconoscimenti e onorificenze, fra i quali alcune lauree honoris causa, la Medaglia Presidenziale della Libertà, ricevuta da Gerald Ford e la National Medal of Arts da Ronald Regan. Ha vissuto fino a 98 anni e malgrado seri problemi alla vista ha continuato, anche se in modo progressivamente limitato, ad esercitarsi nella sua attività artistica.

**Louise Bourgeois**, pittrice e scultrice, prima donna artista ad esporre, a 71 anni, le sue opere al Museum of Modern Art di New York. A 88 anni realizza *Maman*, una scultura che si trova presso la National Gallery of Canada, a 92 *The couple* che si trova ad Origgio (VA). Diceva: "Tutto il mio lavoro degli ultimi cinquant'anni, tutti miei soggetti hanno tratto ispirazione dalla mia infanzia. La mia infanzia non ha mai perso la sua magia, non ha mai perso il suo mistero e non ha mai perso il suo dramma (...) Ho bisogno delle mie memorie. Sono i miei documenti. Li sorveglio con cura. Sono la mia intimità e ne sono immensamente gelosa".

**Margaret Keane**, ultranovantenne, dipinge donne, bambini o animali con grandi occhi. È stata protagonista di un famoso furto artistico ad opera del marito. Nel processo, dove i due ex coniugi rivendicano ognuno la paternità dei dipinti, accusandosi reciprocamente, Margaret Keane vince rapidamente la disputa, quando il giudice decide di far dipin-

gere nell'aula dell'udienza i due contendenti. La sua storia è divenuta celebre grazie anche ad un film a lei dedicato - *Big Eyes*, 2014 - dal regista Tim Burton, suo estimatore.

Numerose altre donne hanno continuato e/o continuano a realizzare opere artistiche anche in età molto avanzata. Fra le tante pittrici e scultrici: Mary Cassatt, Sonia Terk Delaunay, Louise Nevelson, Leonora Carrington, Carla Accardi, Betye Saar, Esther Mahlangu, Yayoi Kusama; l'ultracentenaria 'street artist' scozzese, Grace Brett che ha rivestito e decorato, lavorando con l'uncinetto (yarn bombing), corrimano, ringhiere, cabine telefoniche, muri, panchine, biciclette, autobus, statue, tronchi e rami d'albero; le registe Alice Guy-Blaché, Lina Wertmüller, Liliana Cavani e Margarethe von Trotta; la coreografa Alicia Alonso; le architette Eileen Gray e Denise Scott Brown.

### Note conclusive

Nel corso dell'invecchiamento è sempre possibile esprimere la propria creatività, anche in termini innovativi, come molti artisti ci hanno testimoniato con le loro opere, fino agli ultimi giorni della loro lunga vita, attraverso quell'ultima creatività che viene spesso a rappresentare e a trasformare l'effigie di un significato esistenziale. Ogni anziano può sempre imparare, sviluppare curiosità e conoscenze. Con l'invecchiamento si può diventare migliori, più selettivi e raffinati, più tolleranti e comprensivi, più disponibili e meno rigidi, più esperti dell'esistenza; ma occorre vivere la vecchiaia per capirla pienamente (Cesa-Bianchi 1998, 1999, 2002).

Studi sull'invecchiamento hanno evidenziato come nella fase terminale della vita, molti anziani ritrovano, mediante la creatività e l'ironia, una maggior serenità e ponderazione (Cristini et al. 2011; Cesa-Bianchi et al. 2013)

L'invecchiamento positivo costituisce un terreno favorevole per sviluppare il processo creativo ed umoristico, quale significativa risorsa per realizzare se stessi e migliorare la qualità della vita nel suo concludersi.

### Bibliografia

- Bruner J.S. (1999). Narratives of aging. *Journal of Aging Studies*, 13 (1): 7-9
- Cesa-Bianchi M. (1998). *Giovani per sempre? L'arte di invecchiare*. Laterza, Roma
- Cesa-Bianchi M. (1999). *Cultura e condizione anziana. Vita e Pensiero, Rivista Culturale dell'Università Cattolica del Sacro Cuore*, 3: 273-286
- Cesa-Bianchi M. (2002). *Comunicazione, creatività, invecchiamento*, *Ricerche di Psicologia*, 3, 25: 175-188
- Cesa-Bianchi M., Cesa-Bianchi G., Cristini C., Cristini L. (2017). *La prima e l'ultima creatività*, in: A. Fusco, R. Tomassoni (Eds), *Psychology and artistic creativity. Proceedings of the International Symposium Cassino 30-31 October 2014*, 27-36. Milano, FrancoAngeli
- Cesa-Bianchi M., Cristini C. (2009). *Vecchio sarà lei! Muoversi, pensare, comunicare*. Guida, Napoli
- Cesa-Bianchi M. (2012). *Sempre in anticipo sul mio futuro. Auto-biografia [...]*, a cura di E. Mancino, Guida, Napoli

- Cesa-Bianchi M., Forabosco G., Cristini C., Cesa-Bianchi G., Porro A. (2013). Umoreismo, creatività e invecchiamento. Aracne, Roma
- Cipolli C., Cristini C. (eds) (2012). La psicologia e la psicopatologia dell'invecchiamento e dell'età senile: un contributo alla ridefinizione dell'arco di vita. Numero monografico dedicato a Marcello Cesa-Bianchi, *Ricerche di Psicologia*, 2-3
- Cristini C., Cesa-Bianchi M., Cesa-Bianchi G., Porro A. (2011). L'ultima creatività. Luci nella vecchiaia. Springer, Milano
- De Beni R., Borella E. (eds) (2015). Psicologia dell'invecchiamento e della longevità. Il Mulino, Bologna
- Fromm E. (1959). L'atteggiamento creativo, in H.H. Anderson (ed), *Creativity and its cultivation*, tr. it. La creatività e le sue prospettive, 67-78. La Scuola, Brescia, 1972
- Goldberg E. (2005). How your mind can grow stronger, as your brain grows older, tr. it. Il paradosso della saggezza. Come la mente diventa più forte quando il cervello invecchia. Ponte alle Grazie, Milano, 2005
- Hillman J. (1999). The force of character and the lasting life, tr. it. La forza del carattere. Adelphi, Milano, 2000.  
[www.treccani.it/enciclopedia](http://www.treccani.it/enciclopedia)

# Psychology of creativity in Russia: historical background and contemporary trends

S. Belova, D. Ushakov

*Institute of Psychology of Russian Academy of Sciences*

## Abstract

The paper aims at presenting the historical background and contemporary trends in Russian psychology of creativity. Experimental and differential fields of psychology of creativity are considered. Firstly, Yakov Ponomarev's theoretical framework of creative thinking developed is presented. Its fundamental notions of intuition and logic with respect to creative thinking are explained. We demonstrate that modern experimental findings in studies of intuition and insight may be considered both from western cognitive perspective and from Ponomarev's approach. We express an opinion that such theoretical intersections may enrich the development of experimental research programs. Secondly, we briefly outline the range of creativity measures available in Russia with an emphasis on emotional and aesthetic domains. We argue that being equipped with adaptations of western psychometric instruments Russian psychology is more than ever open to cross-cultural studies of creativity in domain-general and domain-specific perspectives.

**Key words:** *Russian psychology, creativity, intuition, logic, insight, Ponomarev's theory of creative thinking, psychometric creativity, aesthetic domain*

## Introduction

The aim of the current paper is to present the historical background and modern trends in Russian psychology of creativity which may still remain not well-known to western readers due to lack of publications in English. Firstly, we will focus on processual nature of creative cognition. Russian psychology has a fundamental and ingenious tradition in theorizing about creativity as a thinking process which continues to encourage experimental studies of insight and intuition. Secondly, modern psychometric studies of creativity in Russia will be briefly outlined with a special focus on creativity in aesthetic domain.

## Experimental psychology of creativity in Russia: the historical background and modern trends

Yakov Ponomarev (1920-1997) was a prominent Soviet-Russian psychologist who introduced a unique comprehensi-

ve theoretical framework of creative thinking that continues to inspire experimental studies nowadays. He understood human cognition as oscillation between two extreme modes of functioning – an intuitive and a logical one - within individual's attempts to solve a problem. Although this may seem similar to dual cognition models introduced later in western psychology (1), Ponomarev's distinctive point was his interpretation of the essence of intuition and its functional role in problem solving. He conceptualized intuitive experience as a result of individual's direct interactions with his environment constituted by so-called indirect products of individual's activity originating in spite of his goals. Intuition was put as a provider of information about the world, obtained by an individual by means of his actions, for his deliberate logical thinking, thus being naturally merged with the latter. It is noteworthy that Ponomarev was successful in capturing mechanisms underlying stages of creative thinking involving intuition in his ingenious experiments. The phenomena of unconscious cognition which were referred to as implicit learning (2), implicit knowledge transfer (3), verbal overshadowing effect (4) in western psychology were revealed by Ponomarev much earlier and served as an empirical basis for his considerations. The readers interested in more thorough description of Ponomarev's framework may address two relevant publications available in English (5, 6).

Nowadays Russian psychology keeps introducing experimental studies of intuition and creative thinking. Two recent and somewhat drastically different studies will be mentioned here.

Ekaterina Valueva and colleagues from the Institute of Psychology of Russian Academy of Sciences addressed a specific issue whether auditory Aha-cues can enhance anagram solving (7). The participants were instructed to focus on anagram solving while listening to audiobook abstracts as a background. Each anagram was accompanied by its own abstract. In the experimental group a single emotional exclamation such as "Aha!.. Got it!..." (i.e. Aha-cue) was present at the 16<sup>th</sup> second of an abstract. The control group listened to identical stories except that the Aha-cues were replaced with tonally neutral phrases. The authors have revealed a curious fact that 4 s after the Aha-stimulus was presented the experimental group significantly outperformed the control

group while no other significant differences in performance were present. Valueva et al. discuss these findings within the context of Schwarz's feeling-as-information theory but also assume that alternative theoretical explanations are possible and worth tested. Additional activation hypotheses, cognitive enhancement hypotheses, insight priming hypotheses are among them (7). In their Russian papers authors also consider Ponomarev's framework as a possible direction of theorizing as it interprets different priming effects as relevant to switching of cognitive system between modes of logic and intuition (8). Thus the dialogue between Western and Russian theoretical traditions becomes possible and, hopefully, promising.

Sergei Korovkin and his colleagues from Yaroslavl State University focus on processual character of insight problem solving with a special attention to the role of working memory in representational change (9). They theorize that specific insight mechanisms require varying working memory capacities at different stages of the problem solving process. Namely, they demonstrate that insight problem solving demands working memory storage during the entire problem solving process and that control system plays an important role just prior to the solution. The emphasis of this study on differential involvement of working memory components during different stages of insight solutions may be viewed as an attempt to disentangle heterogeneity of deliberate mode of cognition. And similarly to Valueva's study described above, these findings may be reasonably viewed both through the prism of modern cognitive psychology and Russian psychology of creativity.

#### Differential psychology of creativity in modern Russia

Studies of creativity operationalized through psychological test performance in modern Russian psychology are mainly based on adaptations of traditional western psychometric instruments. Divergent thinking tests (Guilford's Unusual Uses, Torrance Test of Creative Thinking), several versions of remote associates tests, the Test for Creative Thinking-Drawing Production (TCT-DP) as well as creativity questionnaires and creative product analysis constitute a conventional battery of measures relevant for cross-cultural psychometric studies of creativity (6).

Along with that, creativity in social and emotional domains enjoys greater attention in Russia due to the fact that development of social skills in education is topical for the Russian society. For instance, the three-factor structure of The Emotional Creativity Inventory was successfully confirmed in the sample of Russian undergraduate students as well as the Emotional Triads and the Emotional Consequences tests developed by J. Averill (10).

Individual dispositions that reflect sensitivity to aesthetic domain may also be relevant for creativity research, especially with the focus on professional and everyday creative achievements in arts, music, literature, etc. A number of new psychometric adaptations have been presented recently.

Pavel Sabadosh has published a Russian adaptation of The Engagement with Beauty Scale 2.0 (11) measuring aesthetic responsiveness to the beauty of nature, art, ideas and

moral behavior (12). The EBS Russian version demonstrated good psychometric properties in the sample of academically successful adolescents. In a subsequent cross-cultural study no significant differences were found in the level of responsiveness to beauty between Russian and Azerbaijani youths (13). Generally girls scored higher than boys did, mostly on the natural and artistic beauty subscales. Russian young people in comparison to Azerbaijani ones displayed significantly stronger gender differences in general factor of engagement with beauty.

Tatyana Knyazeva and Tatyana Shokhman have presented a Russian adaptation of The Goldsmiths Musical Sophistication Index (14) which is focused on multi-faceted nature of musical expertise and engagement (15). Active engagement, perceptual abilities, musical training, singing abilities, emotions, general musical sophistication scales of this instrument were psychometrically sound, thus, giving the opportunity for future cross-cultural studies.

The Visual Aesthetic Sensitivity Test (the VAST) developed by Götz et al. (16) has been recently adapted by Andrey Grigoriev (17). This performance non-verbal measure included sets of 2 non-representational pictures drawn by an artist, differing in that one of these had been changed by the incorporation of certain design faults. The participants had to guess which was authentic. Grigoriev's study demonstrated that there is no positive impact of age-related changes on the VAST results (teenagers vs adults) and that there is a weak positive relationship between aesthetic giftedness (to the extent that the results of VAST could be considered its valid indicator) and intelligence (as measured by Standard Progressive Matrices Plus).

#### Conclusion

Russian experimental psychology of creativity has a unique theoretical background that can be finely built into the modern cognitive framework of creativity studies. Being equipped with adaptations of western psychometric instruments, Russian psychology is more than ever open to cross-cultural studies of creativity in domain-general and domain-specific perspectives.

The paper was prepared in accordance with the state assignment of Ministry of Science and Higher Education of the Russian Federation 0159-2019-0010

#### References

1. Smith E. R., DeCoster J. Dual-Process Models in Social and Cognitive Psychology: Conceptual Integration and Links to Underlying Memory Systems. *Personality and Social Psychology Review*. 2000. 4(2). 108–131
2. Reber A. S. Implicit learning and tacit knowledge. *Exp. Psychol. Gen.* 1989. 118(3). 219–235
3. Reber A. S. Transfer of syntactic structures from synthetic languages. *Journal of Experimental Psychology*. 1969. 81(1). 115–119
4. Schooler J. W., Engstler-Schooler T. Y. Verbal overshadowing of visual memories: Some things are better left unsaid. *Cognitive Psychology*. 1990. 22(1), 36–71

5. Ponomarev Ya. A. Creativity and Psychology. Soviet Psychology. 1981. 20:1. 47-61
6. Stepanosova O., Grigorenko E. L. Creativity in Soviet-Russian Psychology. In J. C. Kaufman & R. J. Sternberg (Eds.), The international handbook of creativity (pp. 235–269). 2006. New York: Cambridge University Press
7. Valueva E., Lapteva E., Ushakov D. Aha-cueing in problem solving. Learning and Individual Differences. 2016. 52. 204–208
8. Valueva E.A., Mosinyan A.E., Lapteva E.M. Emotional hint and effective problem solving. Eksperimental'naâ psihologiâ [Experimental Psychology (Russia)]. 2013. Vol. 6, no. 3, pp. 5–15. (In Russ., bstr. in Engl.)
9. Korovkin S, Vladimirov I, Chistopolskaya A, Savinova A. How Working Memory Provides Representational Change During Insight Problem Solving. Front Psychol. 2018. 9. 1864
10. Valueva E.A. Diagnostika ehmocional'noj kreativnosti: adaptaciya oprosnika Dzh. Averill // Social'nyj i ehmocional'nyj intellekt: ot processov k izmereniyam. / Pod redakciej D.V. Lyusina, D.V. Ushakova. M: Izdatel'stvo «Institut psihologii RAN». 2009. 216-227
11. Diessner R., Solom R. D., Frost N. K., Davidson J. Engagement With Beauty : Appreciating Natural , Artistic , and Moral Beauty. The Journal of Psychology: Interdisciplinary and Applied. 2008. 142(3). 303–332
12. Sabadosh P. A Russian version of the Engagement with Beauty Scale: the multitrait-multimethod model // Psychology. Journal of Higher School of Economics. 2017. Vol. 14, 1. P. 7–21
13. Sabadosh P.A. Aesthetic responsiveness in Russian and Azerbaijani youths. Sovremennaia zarubezhnaia psikhologiya [Journal of Modern Foreign Psychology], 2018. Vol. 7, no. 2, pp. 90–99
14. Müllensiefen D, Gingras B, Musil J, Stewart L (2014) The Musicality of Non-Musicians: An Index for Assessing Musical Sophistication in the General Population. PLoS ONE 9(2): e89642
15. Knyazeva T.S., Shokhman T.V. Musically developed personality: the approbation of Gold-MSI method. Sovremennaia zarubezhnaia psikhologiya [Journal of Modern Foreign Psychology], 2018. Vol. 7. no. 2. 80–89
16. Götz K. O., Borisy A. R., Lynn R., Eysenck H. J. A new visual aesthetic sensitivity test: Construction and psychometric properties. Perceptual and Motor Skills. 1979. 49(3). 795–802
17. Grigoriev A.A., Knyazeva T.S., Koz'yakov R.V., Smirnova O.M., Sukhanovskiy V.Yu. The Diagnostics of Aesthetic Endowments: Approbation of the Test VAST in Russia. Psychology. Journal of Higher School of Economics. 2014. 11(3). 96-109

# The phenomenon of extraversion/introversion and the season of birth (A trial of preliminary empirical study)

L. A. Mazhul, V. N. Knyazev

An idea of the ‘splitting’ of the entire Universe, inclination of its features or states to one of the poles – possesses ancient history. In’ versus yan, masculine versus feminine, left and right brain hemispheres, introvertive style of behavior versus extravertive style – such are examples of bipolarity which were observed many centuries ago by outstanding thinkers. More and more arguments appear in favor of binary oppositions as the most substantial attributes of the Universe, without which impossible would be the very existence of any rather advanced systems (see in detail Petrov, 2019).

As it was shown in the framework of the systemic-informational approach (see, e.g., Golitsyn & Petrov, 1995), any system is capable of effective interacting with its environment – if the system’s properties are ‘split into two halves,’ which are quite opposite to each other (though they ‘complement’ each other). One of these ‘halves’ responds to such systemic tendency as the so-called ‘expansion,’ i.e., the growth of the diapason of the system’s states, whereas another ‘half’ (named ‘idealization’) is responsible for ‘conservative’ behavior of the system, assisting to keep those states which are at the system’s disposal. In the spectrum of the ‘faces’ of bipolarity, it seems reasonable to single out those stylistic poles of human behavior which respond to the continuum introversion versus extraversion.

According to Martin Verlait (2018), it was not without reason that the evolution created different types of temperament. Such initiative persons as extraverts, are needed for the evolution – in order to find new sources of food, to expand the spaces for activity and win in the battles (‘expansive’ behavior), whereas cautious persons (introverts) permit to escape dangers and to provide the system’s survival (conservative behavior).

According to M.O. Laney (2002), our world belongs mainly to extraverts, because introverts constitute only about 25% of the population; in other words, introverts are living among extraverts. Meanwhile, usually introverts are clever, creative persons, possessing rather developed imagination, they are steadfast and capable of focusing their psychic activity.

The temperament of each person depends on various neuro-chemical processes in the brain, which, in turn, are determined genetically. It occurred that introverts differ

from extraverts: they possess different neuro-mediators, which, beside, also possess different conductive ways in human brain.

Dr. Johnson (cit. on Laney, 2002) used PET-tomography and showed that in the brain of introverts, the blood flow follows longer and more complicated way, being directed towards the internal zones, participating in remembering, problem solving, and planning. Introverts are engaged primarily in the realm of their thoughts and feelings (see Laney, 2002).

On the contrary, in the brain of extraverts, the blood is directed to those zones which deal with processing visual, auditory, gustatory, and olfactory sensations. This way is shorter and not so complicated as in the case of introverts. Extraverts are penetrated by outer impressions and sensations. Hence, the behavioral difference between introverts and extraverts is caused by different ways used by brain – exactly these ways influence upon the objects of our attention, which are located either outside or inside.

Each of these ways possesses its own mediator. Very featured extraverts, whose brain way is activated by dopamine, are obliged constantly to search for sources of excitement. Meanwhile, extraverts are characterized by low sensibility to dopamine, hence, they need more amount of this neuro-mediator, so, organism needs the help of its assistant, i.e., adrenaline, which is secreted by sympathetic nervous system. That is why very extravertive persons reveal inclination to extreme kinds of activity and constant communication: namely such behavior provides them with feeling of happiness and satisfaction.

In contrast, introverts are very sensitive to dopamine, and when it is in plenty, they feel over-excitement and anxiety. Introverts use another kind of prevailing neuro-mediator: acetylcholine which influences upon the attention and cognitive processes, as well as the ability to use long-term memory. Acetylcholine stimulates the feeling of satisfaction while thinking and emotional experiences. Perhaps, due to this, introverts occur to be more inclined to creative thinking.

As far as extraverts deal with dopamine-adrenaline sympathetic nervous system, which is power-consuming, introverts deal mainly with power-saving parasympathetic nervous system. However, all of us need service of both

systems, though one of them may occur to dominate in application to the continuum extraversion – introversion (Laney, 2002).

Besides, many researchers indicate that extraverts often feel themselves satisfied and happy, whereas introverts are usually more subdued to sorrow and anxiety; as well, they are inclined to depression. Thus, Dr. Davis in the book *'Chase for Happiness'* writes that happiness is nothing else but possessing three features: high self-estimation, optimism, and *extravertive* character.

On the contrary, introverts tend to narrow their space to minimal size. That is why they are subdued to rather hard anxiety and depression. They cannot keep the space of their activity in 'unfolded' state, hence, they feel themselves weak and suppressed, and irreparable.

Contemporary American researcher Giovanni Marzullo (1996) found that the inclination to sorrow is inherent mainly to persons possessing right-hemispheric dominance of brain activity. In cases of right-hemispheric prevalence, we usually observe rather pessimistic worldview, inclined to depression, and the births of such persons fall primarily on Winter trimester: January-February-March, with peak in February. On the contrary, the persons born in Summer (July-August-September) are inclined to left-hemispheric domination, which is accompanied with more joyous, optimistic worldview. Quite analogous results were obtained by Mazhul and Knyazev (2018) when studies of the correlation between the anxiety and the season of birth.

As soon as most extraverts are joyous and optimistic, whereas most introverts are sorrow and pessimistic, we decided to investigate the correlation between extravertive / introvertive styles of behavior – and the season of birth. [Apropos, it is known that extraverts possess the inclination for speech activity which is based mainly on left-hemispheric processes. That is why we may expect tight correlation between the phenomena of extravertive behavior and left-hemispheric dominance.]

In our experiment, students of the State Management University (Moscow) were involved: 96 boys and 98 girls. To measure the level of extravertive / introvertive prevalence, the well-known test derived by Hans Eysenck was used, adopted to Russian audience by Prof. Leonid Dorfman. [The only addition to the test, consisted in inserting an item about the date of the respondent's birth.] The aspect discussed, was reflected in the test by 22 items. The degree of introversion was calculated as the sum of responses "YES" over all introvertive items – and responses "NO" over all extravertive items. The primary experimental data are summarized in Table 1.

The primary results evidence that in our sample introverts among boys constitute 23%, whereas among girls only 17%. In order to clear out which season of the year responds to

births of extraverts and introverts, we excluded from further analysis those respondents which possess intermediate values over the scale of introversion, and compared only rather featured introverts and extraverts, i.e., respondents possessing from 0 to 7 scores ('genuine extraverts') or from 15 to 22 scores ('genuine introverts'). As a result, among boys remained 53 rather featured extraverts – and only 16 'genuine introverts.' Among girls 'genuine extraverts' were 62 respondents, and 'featured introverts' were only 5 persons. As far as the number of introverts occurred very small both among boys and girls, it seemed impossible to investigate any regularities dealing with introverts. That is why our further analysis deals only with 'genuine extraverts.'

Figure 1 presents the distribution of these 'genuine extraverts' (boys and girls) over the seasons of their birth. [The dates of birth were aggregated in trimesters.] As it is easily seen, the peak for *boys* falls on Summer trimester (July-August-September). According Marzullo, exactly this trimester responds to birth of persons possessing rather pronounced left-hemispheric dominance. Hence, our hypothesis about the connection between extraversion and prevailing left hemisphericity, occurs confirmed.

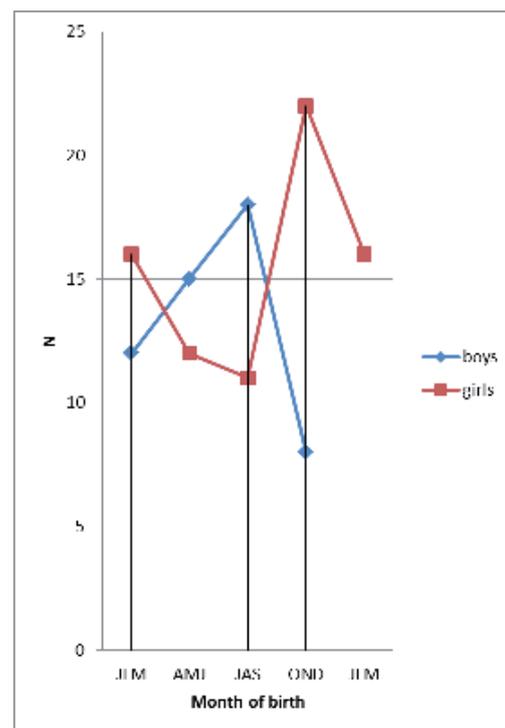


Fig. 1. Distribution of 'genuine extraverts' over the seasons of their birth.

However, surprising occurred the distribution for *girls*. The paradox was in that their peak of births falls on Autumn trimester (October-November-December), i.e., not during Summer. Perhaps, this fact is caused by specific peculiarities of the University, the students belonged to: this University is oriented to 'controlling activity.' Hence, most girls entering this University, should be marked with strong, volitional character, which is typical for born during Autumn. In fact,

Table 1. Primary results of the experiment – the number of respondents with inclination to extraversion and introversion.

	Extraverts	Introverts	Total
Boys	70	26	96
Girls	81	17	98

exactly in this season were born almost all Marshals of the USSR (see in detail: Mazhul and Tyutyunnik, 2014).

In total, the data obtained are in agreement with the theoretical concept concerning seasonal determination of the phenomenon of introversion/extraversion.

As for introverts – their number occurred so small (both among boys and girls), that it is impossible to study appropriate seasonal distributions. So, our investigation is rather preliminary and should be continued.

The authors are very grateful to Prof. Leonid Dorfman for Russian version of the test on extraversion/introversion used, as well as fruitful discussions.

#### Literature

Golitsyn, G.A., & Petrov, V.M. Information and creation: Integrating the 'two cultures.' Basel; Boston; Berlin: Birkhauser Verlag, 1995.

Laney, M.O. The introvert advantage. Moscow, 2002 (in Russian).

Marzullo, G. Month of birth, creativity, and the 'two classes of men.' Princeton: Academic Press, 1996.

Mazhul, L.A., & Knyazev, V.N. Emotional sphere and the season of birth. Anxiety, happiness (A trial of empirical investigation) // Mir Psikhologii, 2018, No. 1 (93), pp. 277-284 (in Russian).

Mazhul, L.A., & Tyutyunnik, V.M. Two poles of mental sphere: seasonal dependence (highest creative achievements, scientific and artistic) // E.V.Saiko (Ed.), Bytije, ukhod-yacheje v beskonechnost. To the 100-th Anniversary of B.V.Raushenbakh. Moscow: MFTI, 2014, pp. 303-336 (in Russian).

Petrov V.M. Towards archetypical structures in cultural systems: Information approach – in this issue (2019).

Verlait, M. Clever person firstly thinks. Minsk: Popurri, 2018 (in Russian).

# L'uso della metafora nell'analisi della creatività

M. E. De Caroli, O. Licciardello, R. Falanga, E. Sagone

## Abstract

In everyday life, people use metaphors to communicate with others, define reality evolution and provide new sense to elements around them. Metaphors could be defined a mental instrument that allows to go beyond words and build innovative meanings (Black, 1983) and, as reported by Runco (2007), they could be considered a creative act.

In this paper, we proposed to analyse metaphors on the light of different perspectives that explain creativity: associationism, Gestalt theory, and factorial perspective. Moreover, we examined features and possible application fields of the Metaphor Creation Test (MCT), proposed by Primi (2006) in order to measure creative ability by means of metaphorical creativities. The MCT distinguished 4 factors: 1) fluidity, that is the ability to provide a large number of responses; 2) production, that regards the ability to produce correct metaphors; 3) flexibility, that is the ability to construct metaphors referring to different semantic fields; 4) quality that coincides with the ability to find equivalent or parallel relationships between different domains (equivalence-quality) and to think of unusual and unconventional associations among stimuli (remoteness-quality). Future researches could deepen relationships between metaphoric creativity and other psychological processes.

“La felicità è come un vulcano in eruzione”, “la vita è un sogno”, “sei un fulmine”, “quel signore è un orologio svizzero” sono solo alcune delle espressioni metaforiche che fanno parte del nostro modo quotidiano di comunicare, descrivere e comprendere la realtà nella quale viviamo.

La metafora è definita classicamente come “figura retorica paragonabile a una similitudine abbreviata”(1). Essa, tuttavia, non rimane confinata al solo ambito letterario, l'uso della metafora caratterizza, la nostra quotidianità e rappresenta uno strumento mentale che ci consente di andare oltre. Oltre la parola, oltre il descrittivo, oltre la realtà già definita. Attraverso la metafora oltrepassiamo il senso comune dei termini utilizzati, ci riferiamo ad altri mondi e ad altri modi di vedere la realtà e ricerchiamo connessioni nuove fra concetti noti. In tal senso, già Aristotele (2) descriveva la metafora esaltandone la capacità di connettere elementi e cogliere legami, avvicinandola all'analogia e individuandone la forza creativa e l'efficacia nel porre “davanti agli occhi” la realtà, ossia nel trasformare la parola in qualcosa di concreto, vivo e vicino all'interlocutore.

Black descrive in modo efficace le motivazioni che spingono l'uomo ad usare la metafora: “...Perché cercare di vedere A come metaforicamente B, quando letteralmente non è B? Beh, perché possiamo farlo, perché i limiti concettuali non sono rigidi, ma elastici e permeabili; e perché spesso sentiamo il bisogno di farlo, dal momento che le risorse letterali del linguaggio che abbiamo a disposizione sono insufficienti per esprimere il nostro senso delle molteplici corrispondenze, interrelazioni e analogie fra campi convenzionalmente separati; e perché il pensiero e l'espressione metaforici realizzano a volte delle intuizioni non esprimibili in nessun altro modo” 3(p17).

L'Autore pone in evidenza la necessità di utilizzare le espressioni metaforiche per dar voce a quel ‘pensiero metaforico’, caratteristica pregnante dell'essere umano, che consente di esprimere intuizioni, di andare oltre ciò che è già stato descritto per cogliere nessi altrimenti inesprimibili o, come riferirebbe Hesse (4), di descrivere una realtà in continua evoluzione. In tal senso, la metafora si sgancia dalla sua dimensione puramente estetica (5,6), di artificio linguistico, per recuperare la sua natura cognitiva e la sua funzione euristica. Black (7) recupera il concetto di andare oltre, in questo caso, anche oltre la similitudine, per sottolineare l'importanza di apportare nuove informazioni. La metafora, pertanto, non consiste soltanto nell'espressione, diversa e originale, di in contenuto ma, anche, nell'arricchimento, con dettagli e sfumature, di un concetto che così si “dota” di significati nuovi. In altre parole, essa corrisponde ad un vero e proprio atto creativo, che caratterizza il pensiero ed il linguaggio.

La metafora come figura di pensiero consente, secondo Lakoff e Johnson (5), di ridurre la complessità di un concetto evidenziandone alcuni aspetti e nascondendone altri, ritagliando, in tal modo, il concetto stesso, facendone emergere solo le caratteristiche peculiari rilevate o che si vogliono far rilevare all'interlocutore. In tal senso, attraverso un atto creativo, il soggetto trasforma la realtà dotandola di significati specifici pervenendo, contemporaneamente, ad una lettura semplificata della stessa che ne agevola la comprensione.

## Metafora come espressione creativa

Gombert (8) ha definito la metafora nei termini di abilità meta-semantiche, nella quale, secondo Johnson (9),

noi utilizziamo le parole in modo divergente e inusuale per descrivere un'idea come simile ad un'altra idea apparentemente non correlata. Tale processo, implicando la capacità di trovare somiglianze fra concetti apparentemente non correlati, richiede, di fatto, un'azione che esprime un'abilità creativa (10).

La connessione fra metafora e creatività può essere individuata all'interno delle principali prospettive di analisi della creatività: la prospettiva associazionista, della *Gestalt* e quella fattorialista (11).

All'interno della prospettiva associazionista, Mednick (12) descrive la creatività come la capacità di fare associazioni rare, nuove, utilizzabili nell'ambiente e definisce tre tipi di associazione: per contiguità accidentale, nella quale due idee vengono associate solo perché si trovano accidentalmente insieme nell'ambiente; per somiglianza, che consente di associare due idee perché appaiono simili gli stimoli che le generano; per mediazione, che genera l'associazione fra due elementi trovandone uno in comune. Tale prospettiva appare direttamente connessa alla costruzione metaforica; la metafora, infatti, riesce a combinare elementi e concetti apparentemente distanti fra loro, realizzando quelle che Mednick avrebbe chiamato associazioni piatte, ossia, associazioni fra concetti o termini che si discostano dall'ovvio e individuano connessioni originali, generando nuovi modi di considerare i concetti. L'autore distingue tali associazioni da quelle ripide che, al contrario delle prime, propongono associazioni fortemente stereotipiche.

Sebbene distante dal modello associazionista, anche all'interno della prospettiva della *Gestalt* la capacità di costruire e comprendere le metafore può essere considerata una forma di espressione creativa. Secondo tale prospettiva, la creatività si esplicita attraverso il pensiero produttivo che, a parere di Wertheimer, consiste nel "vedere, nel rendersi conto delle caratteristiche strutturali e delle esigenze della struttura, nel procedere in accordo con queste esigenze, nel farsi guidare da esse, nel cambiare, quindi la situazione nella direzione di miglioramenti strutturali" 13(p252). In tal senso, l'uso della metafora richiama la necessità di semantizzare, sotto una luce nuova, elementi/concetti noti, individuandone funzioni diverse che concorrono a ristrutturare il campo percettivo e concettuale dell'uomo. All'interno di tale prospettiva, viene messa in risalto la caratteristica della metafora di far emergere solo gli aspetti del concetto che appaiono funzionali a trasmettere un'idea, a persuadere, ad essere incisivi, riformulando il concetto in una prospettiva non usuale e funzionale alla realizzazione di un determinato messaggio.

Secondo la prospettiva fattorialista, la creatività, più specificamente, il pensiero divergente, costituisce uno dei fattori che compongono l'intelligenza. Guilford (14,15), nel modello tridimensionale dell'intelletto (che distingue: *operazioni*, ossia le attività intellettive realizzate su materiali forniti dalle informazioni individuate dall'organismo; *contenuti*, che si riferiscono alla natura delle informazioni; *prodotti*, che riguardano la forma con cui si realizza l'informazione o la percezione dei dati da parte del soggetto), colloca la produzione divergente all'interno delle operazioni che l'intelletto compie, facendola corrispondere alla realizzazione di qualcosa di nuovo, non presente nel dato di partenza. L'Autore individua cinque fattori di creatività:

*fluidità*, che consiste nella capacità di produrre un gran numero di idee; *flessibilità* riferita alla capacità di passare da una categoria semantica all'altra; *elaborazione*, ossia la capacità di abbellire e arricchire un'idea con dettagli e particolari "di percorrere, con particolari collegati in modo adatto, una via ideativa, rendendo sempre più complessa e combinata la relazione tra le strutture concettuali chiamate in causa da/in quel percorso" (11); *originalità*, intesa come l'abilità di individuare risposte rare e inusuali; *sensibilità ai problemi*, che riguarda la capacità di selezionare le idee più funzionali al raggiungimento di un determinato fine.

In riferimento alla produzione metaforica, è possibile evidenziare che l'uso della metafora implica flessibilità, ossia la necessità di muoversi fra campi semantici diversi, come accade, ad esempio, nella metafora "il leone è il re della foresta," dove appare necessaria la capacità di spostarsi dal re (campo semantico che afferisce all'organizzazione politica dell'uomo) al leone (che fa riferimento al regno animale) ponendo in relazione campi semantici distanti fra loro. La produzione metaforica, inoltre, richiede l'elaborazione in quanto ricerca relazioni fra strutture concettuali complesse e si caratterizza per l'originalità poiché collega aspetti lontani fra loro.

#### Misurare la creatività attraverso le metafore

All'interno di una prospettiva che potremmo definire fattorialista, in riferimento alla scomposizione della produzione creativa in fattori e associazionista rispetto alle processualità considerate nella costruzione della metafora, Ricardo Primi (16) ha proposto uno strumento per l'analisi della creatività attraverso l'uso della metafora.

A differenza dei tradizionali test adoperati per valutare la comprensione delle metafore, basati sul riconoscimento della corrispondenza e della relazione fra due idee, nel *Metaphor Creation Test* (MCT), Primi si propone di verificare l'abilità creativa del soggetto nella costruzione delle metafore attraverso quattro fattori:

- Fluidità, che valuta il numero complessivo di risposte fornite;
- Produzione, che considera solo le risposte classificate come metafore corrette;
- Flessibilità, che riguarda il numero di campi semantici considerati per ciascuno degli stimoli proposti;
- Qualità, che considera l'originalità della metafora e gli spunti umoristici che contiene. La qualità è considerata l'abilità di trovare relazioni equivalenti o parallele fra diversi domini (*equivalence-quality*) e di pensare associazioni inusuali e non convenzionali fra gli stimoli (*remoteness-quality*).

Il MCT è costituito da nove stimoli (es. il clacson è il/ la \_\_\_\_\_ dell'automobile) per ciascuno dei quali il soggetto deve completare lo spazio vuoto inserendo una metafora accompagnata da una spiegazione.

Il punteggio ottenuto per la fluidità considera un range da 1 a 36; quello della flessibilità, valutando il numero di categorie utilizzate per ciascuno stimolo, viene conteggiata con valori compresi fra 1 e 4; i livelli di produzione si ottengono sottraendo al punteggio di fluidità le risposte che ottengono 0 nel fattore qualità; la qualità è valutata assegnando un

punteggio a ciascuna risposta, che varia da che 0= non è una metafora, 1=è una metafora comune, usuale, 2= è una metafora che si discosta dall'ovvio, a 3= è una metafora originale, umoristica e la spiegazione fornita dal soggetto è articolata e completa.

I risultati emersi dalle principali ricerche condotte attraverso tale strumento hanno consentito di rilevare che:

- nonostante la presenza di elementi comuni, la capacità di produrre metafore si distingue dall'intelligenza. Barros e collaboratori (17), con un campione di soggetti di età compresa fra i 16 ed i 54 anni, hanno evidenziato correlazioni moderate fra creatività metaforica e intelligenza verbale e astratta rilevando, pertanto, che si tratta di costrutti diversi, non sovrapponibili ma con alcuni aspetti in comune.
- i fattori della creatività metaforica appaiono positivamente correlati fra loro, tuttavia, la fluidità correla negativamente con la qualità (18). In tal senso, più i soggetti forniscono un alto numero di risposte, meno, queste ultime, saranno caratterizzate da *equivalence-quality* e *remoteness-quality*.
- l'età incide positivamente sul miglioramento della creatività metaforica. In tal senso, in una ricerca condotta con studenti portoghesi di età compresa fra i 15 ed i 18 anni, David e collaboratori (19) hanno rilevato che gli studenti più grandi ottenevano risultati migliori, rispetto ai più piccoli nella fluidità, nella flessibilità e nella qualità delle metafore.
- *training* specifici possono migliorare i livelli di creatività metaforica. De Caroli e collaboratori (20), in una Ricerca-Intervento condotta con 55 studenti universitari di età compresa fra i 20 ed i 32 anni, hanno dimostrato che, dopo un *training* di 4 settimane gli studenti miglioravano i livelli di fluidità, produzione e qualità nella realizzazione delle metafore.

## Conclusioni

L'uso della metafora caratterizza la vita quotidiana di ciascuno di noi e concorre a semplificare, modellandola, la realtà che ci circonda. Riconoscendola come strategia di pensiero, e non solo come abbellimento letterario, è possibile scoprire, fra le diverse potenzialità della metafora, le connessioni con processualità psicologiche quali la categorizzazione, il ragionamento, l'intelligenza e la creatività.

Considerare la metafora come produzione creativa ha consentito di considerare l'abilità nella costruzione delle metafore come strategia adatta alla valutazione della creatività dalla preadolescenza all'età senile. L'analisi dell'abilità di costruire metafore, scomposta nei fattori di fluidità, produzione, flessibilità e qualità, ci consente di approfondire differenti aspetti della creatività, in relazione fra loro, che possono variare in riferimento a differenze individuali e che possono essere incrementate attraverso training specifici.

Ricerche future potranno approfondire le caratteristiche della creatività metaforica in relazione all'autoefficacia

creativa, cercando correlazioni fra la reale abilità creativa e la percezione di sé stessi come persone creative capaci di produrre un gran numero di risposte originali e flessibili.

## Bibliografia

1. Garzanti linguistica. [Internet]. De Agostini Scuola spa 2019. Available from: <https://www.garzantilinguistica.it>
2. Aristotele. Τέχνη ῥητορικῆ. [M. Dorati, trans] Milano: Mondadori; 1996.
3. Black M. More about metaphor [A. Almansi, E. Paradisi, trans]. Parma: Pratiche Ed.; 1983: p.23.
4. Hesse M. Models and Analogies in Science, revised ed. Notre Dame, Indiana: Notre Dame university Press; 1965.
5. Lakoff G, Johnson M. Metaphors we live by. Chicago: University of Chicago Press; 1980.
6. Deignan A. Metaphor and Corpus Linguistics. Amsterdam/Philadelphia: Benjamins; 2005.
7. Black M. Models and Metaphor. Ithaca (NY): Cornell University Press; 1962.
8. Gombert JE. Le développement métalinguistique. Paris: PUF; 1990.
9. Johnson AT. Comprehension of metaphors and similes: A reaction time study. Metaphor and Symbolic Activity. 1996; 11(2): 145-159.
10. Runco MA. Creativity. Theories and Themes: Research, Development and Practice. Amsterdam: Elsevier; 2006.
11. De Caroli ME. Pensare essere, fare... creativamente. Riflessioni teoriche ed indagini empiriche in età evolutiva. Milano: Franco Angeli; 2009.
12. Mednick SA. The associative basis of creativity. Psychological Review. 1962; 69: 220-232.
13. Wertheimer M. [M. Giacometti R. Bolletti trans] Firenze: Giunti Barbera; 1967: p.252.
14. Guilford JP. Creativity. American Psychologist. 1950; 5(9): 444-454.
15. Guilford JP. Creativity Research: Past, Present and future. In: Isaksen SG, editor. Frontiers of creativity research: beyond the basics. Buffalo, NY: Bearly Limited; 1987.
16. Primi R. Teste de Criação de Metáforas – (Formas A, B e C) [Metaphor Creation Test (Forms A, B and C)]. Itatiba, Brazil: Laboratório de Avaliação Psicológica e Educacional, Universidade São Francisco. 2006.
17. Barros DP, Primi R, Miguel FK, et al. Metaphor creation: A measure of creativity or intelligence? European Journal of Education and Psychology. 2010; 3(1): 103-115.
18. Primi R. Divergent Productions of Metaphors: Combining Many-Facet Rasch Measurement and Cognitive Psychology in the Assessment of Creativity. Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts. 2014; 8(4): 461-474.
19. David AP, Morais MF, Primi R, et al. Metáforas e pensamento divergente: criatividade, escolaridade e desempenho em Artes e Tecnologias. Avaliação Psicológica. 2014; 13(2): 147-156.
20. De Caroli ME, Falanga R, Sagone E, et al. Creativity through metaphors. An Action research with Italian University Students. Forthcoming.

## Bambini, creatività e benessere

M. E. De Caroli, O. Licciardello, R. Falanga, E. Sagone

Dipartimento di Scienze Umane, Sociali e della Salute, Università degli Studi di Cassino e del Lazio Meridionale

La letteratura psicologica, dagli studi psicanalitici in poi, è concorde nel definire la creatività come una modalità di espressione del proprio sé, di osservare il mondo e di relazionarsi con esso. Tuttavia, la prima psicologia analitica, rappresentava questo concetto di espressione come in relazione alla malattia: la creatività era un processo per combattere i propri conflitti interni, per aggiustare ciò che dentro di noi non va. Secondo Freud, infatti, la creatività era un modo inconscio alternativo per risolvere i conflitti, mentre la Klein definisce la creatività come una forza riparatrice di ciò che si è rotto dentro di noi, per Erikson, infine, è un elemento vitale della crescita personale (Holm-Hadulla, 2003). Secondo Winnicott che eredita e plasma le teorie psicanalitiche, la creatività è una modalità per riconoscersi dall'altro, per esprimere i propri sentimenti, le proprie emozioni. Per queste ragioni la creatività è qualcosa che appartiene a tutti, che può essere stimolata, potenziata, utilizzata (Winnicott, 1965, 2012). Successivamente, nella teoria umanistica di Rogers e Maslow, la creatività continua ad assumere un ruolo curante, ma non in termini di libertà dalla sofferenza, ma in termini di sviluppo di sé stessi: secondo gli autori di questa corrente, la creatività è una modalità per tendere alla soddisfazione dei bisogni, alla miglior versione di sé stessi di porsi, autenticamente, di fronte alla realtà (Goleman, Kaufman, & Ray, 2017; Maslow, 1968; Rogers, 1954; Tan & Perleth, 2015). Secondo tutti questi autori, la creatività è un qualcosa di insito in ogni essere umano, e può manifestarsi a qualsiasi età, ma affonda saldamente le sue radici nell'infanzia. Infatti, la creatività si fonda su principi quali insight, scoperta, meraviglia e sbalordimento davanti all'ignoto, e la capacità di osservare e interpretare il noto con occhi nuovi (Beatty, Nusbaum, & Silvia, 2014; Collins & Koechlin, 2012). La creatività non è quindi qualcosa che si esprime solo attraverso la creazione di qualcosa o il trovare soluzioni alternative ad un problema, non è un processo che richiede determinate abilità mentali, anzi, è ciò che fin dall'inizio ha permesso l'evoluzione della società e la sopravvivenza della specie. La creatività è una modalità per *essere* nel mondo, e la letteratura psicologica del passato e contemporanea sottolinea l'importanza di elicitarla e promuoverla nei bambini, come aspetto fondamentale della loro crescita. Secondo Winnicott, la manifestazione della

felicità può essere elicitata, nei bambini, attraverso il gioco (Winnicott, 2012), Rogers prevede sia l'ambiente familiare a promuovere la creatività attraverso degli step specifici che i genitori compiono con il bambino fin dalla primissima infanzia (Harrington, Block, & Block, 1987); Piaget e Vygotsky suggeriscono una relazione nel bambino, tra l'apprendimento e la creatività, sottolineando l'importanza del gruppo dei pari e della famiglia, che stimolano nel bambino nuove idee, interessi, nelle propensioni e nelle caratteristiche del bambino stesso (Sawyer et al., 2012). Nei bambini la creatività è quindi un aspetto importante, dall'espressione del sé al gioco, dalla relazione con l'altro alla capacità di apprendere, crescere e maturare attraverso il superamento dei diversi step dello sviluppo. Sviluppare le capacità creative è quindi un compito importante per lo sviluppo psicologico, sociale e intellettuale del bambino, che dovrebbe essere agevolato sia dai genitori che dagli insegnanti, che per farlo dovrebbero trovare delle modalità adeguate e personalizzate. Insegnanti e genitori dovrebbero prima di tutto comprendere che tipo di creatività sentono di poter maturare e rafforzare nel bambino, come ad esempio la *creatività-atteggiamento*: una particolare modalità di mettersi in relazione alla realtà esterna e al mondo interiore e di interagirvi. Come proposto da diversi autori della corrente umanistica, questo tipo di approccio rappresenta l'apertura verso l'esperienza e lo spirito di avventura. La creatività è intesa come la capacità di mettersi e mettere ciò che ci circonda in discussione privilegiando l'interesse per la complessità del mondo. In questo caso, i bambini mostreranno una capacità maggiore di problem finding/solving, saranno in grado di cambiare la strada intrapresa in favore di un percorso con elementi più utili allo scopo, saranno capaci di non accontentarsi dei risultati raggiunti ma aspireranno a conoscere e ad affrontare problematiche sempre più complesse.

Un altro aspetto della creatività, che è possibile sviluppare, è la potenzialità. La creatività in questo caso è vista come una predisposizione o insieme di predisposizioni, che spingono l'individuo a produrre una serie di risultati originali, attraverso specifiche e innovative elaborazioni mentali. Secondo questa visione, le capacità creative dei bambini sono caratterizzate da fluidità, originalità, flessibilità, unitamente all'abilità mentale di trovare idee utili e inusuali.

Un terzo aspetto è quello della creatività come processo. Ossia la capacità di innescare meccanismi mentali non attivi abitualmente: un esempio è la ristrutturazione, ovvero trovare una soluzione creativa ad un problema, considerando il problema stesso da punti di vista differenti in modo che emergano nuove relazioni tra le variabili in gioco. In questo caso il processo creativo risiede nell'abilità di compiere accostamenti inusuali di pensieri ed idee, ricombinando l'esperienza precedenti e trovando aspetti comuni in realtà apparentemente molto diverse (Antonietti & Cesa-Bianchi, 2003). Il pensiero creativo è una forma di pensiero flessibile e duttile, che non segue necessariamente una logica ma che non è nemmeno disancorato dalla realtà. Anzi, tra pura spontaneità e controllo, tra esplosione di emozioni e intelligenza, la creatività permette di interpretare l'ambiente circostante, modificarlo e adattarvi secondo i propri bisogni.

Non solo la scuola, o l'ambiente familiare, ma anche (e forse, soprattutto) il gioco rappresenta per i bambini una modalità per potenziare ed allo stesso tempo esprimere la propria creatività. Già dai primi anni di vita il "facciamo finta che" e l'immaginazione promuovono lo sviluppo di abilità cognitive e affettive importanti, emozioni come gentilezza ed empatia, si sviluppano infatti attraverso il gioco con l'altro (Sandra W. Russ, 2003). Nel gioco i bambini sviluppano un'abilità basilare per il processo creativo, così come descritto fino ad ora, che è il pensiero divergente. La letteratura internazionale infatti ha mostrato come il gioco sia un'attività strettamente correlata con lo sviluppo dell'insight e del pensiero divergente: questi due aspetti, una volta acquisiti rimangono stabili per tutta la vita e permettono di approcciarsi alla realtà circostante in maniera creativa e di adattarsi all'ambiente (Fehr & Russ, 2016; Hoffmann & Russ, 2012; S. W. Russ, 1998). Non solo, sviluppare la creatività attraverso il gioco permette anche di regolare le proprie emozioni, aumentare la propria autostima e il proprio senso di competenza, migliorare la qualità delle interazioni con l'altro, sia adulto che coetaneo, sviluppando una self-identity e un concetto di sé positivi e stabili (Fehr & Russ, 2016; Hoffmann & Russ, 2012).

La creatività quindi, sia essa intesa come potenzialità, come processo, atteggiamento o caratteristica acquisita, è strettamente connessa con lo sviluppo di abilità positive e fondamentali per l'essere umano, come il pensiero divergente, il problem solving, la regolazione delle emozioni, la curiosità, la flessibilità e l'insight. Sebbene spesso la persona estremamente creativa sia vista dalla società come diversa, o emarginata, o addirittura folle, come frequentemente accade per artisti, cantanti e scrittori, la creatività soprattutto nei bambini è, per tutte le ragioni sopra elencate, una fonte di benessere e felicità (Ryan & Deci, 2000). Ideare, trovare soluzioni, riconoscere nuove connessioni, immaginare e immaginarsi, risolvere problemi e trovarne di nuovi, riuscire a raggiungere i propri obiettivi con soluzioni più semplici e innovative, sono tutti comportamenti che generano sensazioni positive e piacevoli. Difficilmente si possono descrivere le emozioni che si provano nell'aver un insight o nel trovare una soluzione ad un problema, anche di poca importanza o apparentemente facile. Tuttavia, la psicologia positiva suggerisce che la felicità e le abilità creative siano interconnesse: uno stato mentale positivo facilita lo sviluppo della creatività, ma mettere in atto comportamenti e atteggiamenti creativi genera a suo volta uno stato di benessere e soddisfazione generale (Carr, 2003).

Per queste ragioni, la psicologia contemporanea vede nella creatività uno strumento potenziale di benessere, di cura, di potenziamento di abilità fondamentali. La creatività infatti diventa, centrale nel trattamento terapeutico (Carson & Becker, 2004; Strano & Nieponski, 2004); diventa uno strumento per comprendere e migliorare la qualità del benessere dei bambini in diverse forme di autismo (Craig & Baron-Cohen, 1999; Parés et al., 2005); come strumento terapeutico nel trattamento dei disturbi dell'infanzia (Elkis-Abuhoff, 2008; Hernández & Serrano Selva, 2016; Snyder, 1997).

La creatività ha un ruolo centrale nello sviluppo positivo e nel benessere del bambino, dalla prima infanzia fino all'adolescenza, e continua ad essere un indicatore di felicità e soddisfazione anche nell'età adulta, sul luogo di lavoro, nelle relazioni e nel tempo libero. La creatività non è solo l'abilità di tradurre in immagini, suoni e arte la propria immaginazione, ma è la capacità di cambiare la realtà circostante in favore dei propri bisogni, esprimendo attraverso il processo creativo tutte le parti di sé.

## Bibliografia

- Antonietti, A., & Cesa-Bianchi, M. (2003). *Creatività nella vita e nella scuola*. Milano: Mondadori
- Beaty, R. E., Nusbaum, E. C., & Silvia, P. J. (2014). Does insight problem solving predict real-world creativity? *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*. <http://doi.org/10.1037/a0035727>
- Carr, A. (2003). Positive psychology: The science of happiness and human strengths. *Positive Psychology: The Science Of Happiness And Human Strengths*. <http://doi.org/10.4324/9780203506035>
- Carson, D. K., & Becker, K. W. (2004). When Lightning Strikes: Reexamining Creativity in Psychotherapy. *Journal of Counseling and Development*. <http://doi.org/10.1002/j.1556-6678.2004.tb00292.x>
- Collins, A., & Koechlin, E. (2012). Reasoning, learning, and creativity: Frontal lobe function and human decision-making. *PLoS Biology*. <http://doi.org/10.1371/journal.pbio.1001293>
- Craig, J., & Baron-Cohen, S. (1999). Creativity and imagination in autism and asperger syndrome. *Journal of Autism and Developmental Disorders*. <http://doi.org/10.1023/A:1022163403479>
- Elkis-Abuhoff, D. L. (2008). Art therapy applied to an adolescent with Asperger's syndrome. *Arts in Psychotherapy*. <http://doi.org/10.1016/j.aip.2008.06.007>
- Fehr, K. K., & Russ, S. W. (2016). Pretend play and creativity in preschool-age children: Associations and brief intervention. *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*. <http://doi.org/10.1037/aca0000054>
- Goleman, D., Kaufman, P., & Ray, M. (2017). *Lo spirito creativo*. Bologna: Rizzoli.
- Harrington, D. M., Block, J. H., & Block, J. (1987). Testing Aspects of Carl Rogers's Theory of Creative Environments: Child-Rearing Antecedents of Creative Potential in Young Adolescents. *Journal of Personality and Social Psychology*. <http://doi.org/10.1037/0022-3514.52.4.851>
- Hernández, G. G. C., & Serrano Selva, J. P. (2016). Medication and creativity in Attention Deficit Hyperactivity Disorder (ADHD). *Psicothema*. <http://doi.org/10.7334/psicothema2015.126>

- Hoffmann, J., & Russ, S. (2012). Pretend play, creativity, and emotion regulation in children. *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*. <http://doi.org/10.1037/a0026299>
- Holm-Hadulla, R. M. (2003). Psychoanalysis as a creative shaping process. *International Journal of Psychoanalysis*. <http://doi.org/10.1516/8RAR-E635-MP73-NWQ9>
- Maslow, A. (1968). Creativity in self-actualizing people. In *Toward a Psychology of Being*. <http://doi.org/10.1057/fr.1995.31>
- Parés, N., Soler, M., Sanjurjo, À., Carreras, A., Durany, J., Ferrer, J., ... Ribas, J. I. (2005). Promotion of creative activity in children with severe autism through visuals in an interactive multisensory environment. In *Proceeding of the 2005 conference on Interaction design and children - IDC '05*. <http://doi.org/10.1145/1109540.1109555>
- Rogers, C. R. (1954). *Toward A Theory of Creativity. ETC: A Review of General Semantics*. <http://doi.org/10.2307/42581167>
- Russ, S. W. (1998). Play, creativity, and adaptive functioning: implications for play interventions. *Journal of Clinical Child Psychology*. [http://doi.org/10.1207/s15374424jccp2704\\_11](http://doi.org/10.1207/s15374424jccp2704_11)
- Russ, S. W. (2003). Play and Creativity: Developmental issues. *Scandinavian Journal of Educational Research*. <http://doi.org/10.1080/00313830308594>
- Ryan, R. M., & Deci, E. L. (2000). Self-determination theory and the facilitation of intrinsic motivation, social development, and well-being. *American Psychologist*. <http://doi.org/10.1037/0003-066X.55.1.68>
- Sawyer, R. K., John-Steiner, V., Moran, S., Sternberg, R. J., Feldman, D. H., Nakamura, J., & Csikszentmihalyi, M. (2012). Creativity and Development. *Creativity and Development*. <http://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780195149005.001.0001>
- Snyder, B. A. (1997). Expressive Art Therapy Techniques: Healing the Soul Through Creativity. *The Journal of Humanistic Education and Development*. <http://doi.org/10.1002/j.2164-4683.1997.tb00375.x>
- Strano, D. A., & Nieponski, M. K. [Ed]. (2004). *Review of Creativity in psychotherapy: Reaching new heights with individuals, couples and families*. *The Family Journal*.
- Tan, A. G., & Perleth, C. (2015). Creativity, culture, and development. *Creativity, Culture, and Development*. <http://doi.org/10.1007/978-981-287-636-2>
- Winnicott, D. W. (1965). The maturational processes and the facilitating environment: Studies in the theory of emotional development. *Maturational Processes and the Facilitating Environment*
- Winnicott, D. W. (2012). *Playing and reality*. *Playing and Reality*. <http://doi.org/10.4324/9780203441022>

## Sogno e creatività tra ispirazione ed affinità

E. Treglia, R. Tomassoni

Il sogno è senz'altro quel luogo psichico in cui accadono le cose più strane ed originali, dove il tempo e lo spazio sono alterati, dove convivono il tragico, il grottesco e l'assurdo. Esso è anche il luogo di tutte le ambiguità, l'anagrafe di tutti i fantasmi che popolano la nostra mente (Treglia, 2015). Il linguaggio del sogno, al pari di quello dell'arte, è primitivo, universale e attuale nello stesso tempo e utilizza principi, regole e leggi particolari che costituiscono un sistema di valori e una specifica concezione spazio-temporale del mondo: nel mondo onirico, topograficamente, è il preconcio a fare da mediatore tra l'inconscio ed il conscio; in quanto sede del linguaggio della mente, il preconcio ha la funzione di articolare le strutture dell'inconscio con il linguaggio della ragione e della vita quotidiana. Nel processo onirico, come in quello creativo, nascono combinazioni di elementi paradossali, incongrui e contraddittori, dunque non afferrabili nella vita vigile, dominata dalle regole della logica razionale e della causalità: nel sogno, infatti, il principio di non contraddizione, irrefutabile nella logica aristotelica, viene smentito. Resnik (1982) fa riferimento alla complessità del mondo onirico inteso come scena del mondo interno. L'idea di messa in scena, già presente nel termine *Vorstellung* (rappresentazione) usato da Freud, suggerisce un'organizzazione spazio-temporale dell'inconscio strutturalmente diversa da quella della realtà oggettiva. Lo spazio "teatrale" onirico sarà costruito dalle esperienze di vita senso-percettiva e dagli impatti della vita quotidiana, nonché da alcune immagini o scene viste che si incorporano nel sognare secondo una nuova logica, quella del pensiero onirico. Gli stessi elementi costituiscono il materiale grezzo del processo creativo, su cui poi interverrà l'elaborazione secondaria dell'intelletto per rendere il prodotto intelligibile. L'affinità tra processi onirici e processi creativi è sostanziata anche da numerose ricerche sulla specializzazione emisferica. Com'è noto, l'emisfero cerebrale sinistro presiede al pensiero logico, analitico, sequenziale, metodico, al calcolo matematico ed al linguaggio scritto ed orale. L'emisfero destro è invece coinvolto nelle facoltà intuitive, olistiche, non metodiche, visive, emozionali ed artistiche (Tomassoni, Treglia, 2019). In quest'ultimo tipo di attività rientra anche il sogno che si fonda sul pensiero associativo, simbolico e preverbale e che si manifesta in prevalenza a

livello visivo attraverso uno spazio-tempo non lineare. Tali peculiarità appartengono in generale all'inconscio di cui sia il sogno che la creatività sono espressione (Rellini, 2005). Usando una metafora coniata da Einstein per definire il lavoro dello scienziato creativo, possiamo dire che l'inconscio «si comporta come un opportunista senza scrupoli, dotato di eccezionale memoria e pronto a prendere ciò di cui ha bisogno dove gli capita» (Elkana, 1984). Data la comune matrice profonda e polimorfa del sogno e dei processi creativi, lo studio del sogno non rappresenta solo la via "regia" di accesso all'inconscio, ma anche il procedimento più indicato per penetrare nella natura propria dell'arte: gli impulsi inconsci e il contenuto psichico sono infatti gli stessi tanto nell'artista quanto nella persona che sogna; ciò che cambia è solo l'elaborazione secondaria. Il sogno rappresenta un originale patrimonio inventivo che si rinnova sempre aggiungendo elementi nuovi alla propria vita. Nel teatro onirico il sognatore può portare in scena la sua rappresentazione immaginaria, rielaborarla o reinventarla senza subire i vincoli imposti dalla realtà esterna; si trova così nelle condizioni ottimali di usufruire al meglio della sua libertà d'invenzione che, a volte, straripa in sogni fuori dell'ordinario. Nel linguaggio onirico il soggetto può cogliere una sintesi delle informazioni basata su concetti non concatenati secondo un rigido schema logico ma combinati nell'area caotica del caos. Il messaggio che il soggetto ricava dal sogno, se adeguatamente analizzato, permette all'individuo di rendere originali degli schemi di risposta superati, di individuare prospettive inedite, di pervenire alla soluzione di problemi complessi. Oltre a ciò, il sogno svolge una funzione creativa e costruttiva anche nel processo di sviluppo psicologico. In quanto luogo di scontro di simboli portatori di energia e di azioni simboliche, il sogno ha infatti per Jung (1980) lo scopo di far superare gli atteggiamenti esistenziali unilaterali e coscientemente limitati, non solo rivivendo e rielaborando traumi rimossi, ma anche esplorando il potenziale creativo dell'inconscio collettivo. In quest'ottica dunque l'esperienza onirica è un dono creativo utilizzabile anche e soprattutto per affrontare il quotidiano. La saggezza popolare ben conosce le risorse produttive del sogno, come esemplificato dal noto detto "la notte porta consiglio". Noti autori hanno, del resto, seguito questa

indicazione traendone profitto. Viene riferito che famose opere scientifiche, musicali e letterarie sono state il risultato d'inattesi suggerimenti visualizzati durante il sogno. Ad esempio, Bertrand Russell, matematico e filosofo gallese, spesso lavora su un problema astratto e poi va a coricarsi; più di una volta il sogno gli ha fornito la risposta. Un altro matematico e filosofo, Condorcet, afferma egli stesso che sovente, dopo essersi arrovellato per ore su calcoli astrusi, li lascia sospesi, va a dormire e li trova completati in sogno. Perfino la mente razionale del grande filosofo e matematico francese Cartesio, è influenzata dalle esperienze oniriche. Giovane ventitreenne, il fondatore del razionalismo una notte produce un sogno di tale rilievo da incidere profondamente sul corso successivo del suo pensiero e della sua ricerca. Alcuni giorni dopo il sogno, comincia a lavorare ponendo le basi di una teoria filosofica che porterà un notevole contributo alla scienza occidentale. Altri casi di sogni ispiratori sono riferiti in ambito tecnico-scientifico. Si racconta che Elias Howe, ideatore di un accorgimento di fondamentale importanza nella storia della macchina per cucire, sognò di essere assalito da alcuni giavellotti con le punte bucate scagliate contro di lui. Questa immagine lo condusse a perfezionare il sistema di cucitura automatica, ponendo la cruna dell'ago della macchina per cucire vicino alla sua punta e non, come avveniva nei modelli precedenti, all'estremità superiore. Analogamente, James Watt sognò ripetutamente di essere investito da un getto di biglie, fatto che lo indusse a scoprire un nuovo e più economico metodo per fabbricare i pallini da piombo per cartucce da sparo. Il noto fisico danese Niels Bohr, durante alcuni sogni, elabora il concetto dell'atomo di idrogeno detto "atomo di Bohr" e quello del fungo atomico, avvalorato solo dopo quindici anni. L'episodio più celebre e più frequentemente citato di scoperta ispirata da un sogno è, però, quello occorso al chimico tedesco Friedrich August Kekulé, il quale si era dedicato allo studio della struttura delle molecole organiche, cioè delle molecole in cui è presente il carbonio. Nonostante ogni sforzo, Kekulé non riusciva a trovare una formula di struttura che rappresentasse la molecola di benzene. Tale era l'impegno profuso dal chimico tedesco in questa ricerca che già da sette o otto anni gli accadeva talvolta di cadere in uno stato di *rêverie* durante il quale gli apparivano immagini di atomi danzanti. In un pomeriggio del 1856, dopo essersi intensamente applicato per ore al problema che da tempo lo assillava, lasciò il lavoro e si appisolò. In sogno vide l'immagine di un serpente che si afferrava la coda e roteava dinanzi ai suoi occhi. Tale immagine condusse Kekulé alla scoperta della struttura ad anello della molecola di benzene (Cesa-Bianchi, Antonietti, 2003). Altrettanto suggestivo è il racconto di Giuseppe Tartini, violinista e compositore, il quale ammise di aver composto la più famosa delle sue sonate, *Il trillo del Diavolo*, traendo spunto da quanto udito in un sogno in cui egli vide Mefistofele nel suo studio intento a suonare col violino un sublime a solo. Anche il compositore russo Rimskij Korsakov, il musicista ungherese Franz Liszt e il compositore e pianista spagnolo Isaac Albéniz ricevono in sogno l'ispirazione per alcune loro opere. A differenza degli autori citati, che hanno creato in uno stato di vero e proprio sonno, il compositore austriaco Wolfgang Amadeus Mozart e il tedesco Richard Wagner creano anche in condizione di assopimento. Wagner dichiara

infatti che l'*ouverture de L'oro del Reno* gli si presenta mentre è appisolato su un divano di un albergo. Nell'opera *I maestri cantori di Norimberga*, composta fra il 1862 e il 1867 l'autore, peraltro, farà dire ad uno dei protagonisti principali, il poeta-ciabattino Hans Sachs: «credimi, l'uomo raggiunge la sua capacità immaginativa nei sogni. Tutta l'arte poetica non è che un'interpretazione del vero sognare». Versi da cui traspare l'importanza che il compositore conferisce al sogno quale fonte primigenia di ispirazione. Con un grande salto temporale arriviamo al noto musicista inglese Paul McCartney, il quale negli anni '60 compose la sua leggendaria canzone *Let it be* al risveglio da un sogno in cui vide la madre mancata dieci anni prima. La mente creativa dei Beatles ammise di aver sognato persino il motivetto dell'altrettanto celeberrima *Yesterday*, che sarà uno dei brani più suonati ed incisi di ogni epoca. In tutti questi casi particolarmente felici il sogno è un'opera creativa che diventa a sua volta produttrice di opere. Dalle peregrinazioni oniriche notturne emergono capolavori sommersi che riguardano anche la pittura. Il pensiero onirico, per le sue caratteristiche, si avvicina difatti all'espressione plastica e a ogni forma di creatività latente. Nel mondo arcaico del sogno i pensieri appaiono come *imprinting* o pittogrammi, talvolta come discorso geometrico, là dove punti, linee, cerchi ed altre figure si manifestano come precursori del pensiero adulto. Gli artisti in genere vivono in una dimensione del mondo che si colloca tra il sogno e la veglia, in uno spazio ed in un tempo ambigui che permettono loro di pensare e di creare simultaneamente in orizzonti diversi. Il mondo stesso della creatività può essere definito una mediazione fra sogno e veglia. Raffaello Sanzio dipinge infatti la sua "Madonna" dopo averla vista in sogno e sembra che anche Michelangelo abbia attinto al sogno per le sue opere. Pittori come Dalì, Breton, Magritte, Tanguy ed altri che dettero vita al movimento artistico del surrealismo, ritenevano che la produzione figurativa potesse risultare più immediata attraverso la rappresentazione diretta del sogno. Essi proponevano cioè una forma di arte onirica disseminata di figure discordanti che, accostate in modo insolito e fortuito, evocavano esperienze visionarie e allucinatorie. Nell'*Amor fou* e in *Nadja* André Breton affronta il tema della rappresentazione della *rêverie* e del meraviglioso del quotidiano. Nella pittura onirica di Odilon Redon, artista molto apprezzato dai surrealisti, si ritrova il clima utopico e poetico e talvolta pauroso del mondo dei sogni. In particolare nel suo quadro intitolato *Il giorno*, attraverso la finestra, sembra stabilirsi un dialogo tra la notte interiore ed il giorno arborescente, tra ciò che è visto e ciò che è immaginato. Anche nella creazione letteraria non mancano esempi di scrittori che hanno attinto al proprio immaginario onirico per dar vita alle proprie opere, sottolineando ancora una volta come le esperienze oniriche in ogni tempo ed in ogni luogo incidano sul processo dell'espressione artistica. Anzieu (1981) distingue cinque diverse fasi del lavoro creativo ispirato al sogno: 1) uno stato di regressione o dissociazione, di forte emozione; 2) il momento in cui il pensiero riprende il controllo sul materiale inconscio; 3) uno stadio in cui il pensiero esercita la sua attività di mediazione ed elabora un codice; 4) la fase di composizione dell'opera, con l'elaborazione secondaria che trasforma, come nel sogno, il contenuto latente in contenuto manifesto; 5) infine il

momento del rapporto con il pubblico e i diversi effetti prodotti sui destinatari. Anche se, come sostiene Freud, il lavoro del sogno «non è creativo, non sviluppa alcuna fantasia che gli sia peculiare, non giudica, non conclude» ma si limita a «condensare, spostare, dar nuova forma visiva al materiale», cogliere i suoi meccanismi può arricchire i mezzi del linguaggio. Il ricordo del sogno e, in seguito, la comprensione del suo lavoro offrirebbero infatti il loro aiuto nella seconda e nella terza fase descritta da Anzieu: l'eliminazione delle scorie del sogno, che consentirebbe di concentrarsi sul suo nucleo centrale, e il lavoro della lingua, simile al lavoro del sogno, che permetterebbe la composizione. Racconti aneddotici e note autobiografiche degli autori di importanti opere confermano il ruolo di questi processi inconsapevoli, con durata e peso diversi nelle varie forme e fasi del processo creativo. Pasternak, ad esempio, ritiene che la più alta virtù dell'uomo sopra gli animali è quella che lo fa sognare. Lo studioso tedesco Fischer afferma: «Tutte le immagini create dai grandi poeti sono vivificate da un soffio di sogno. Ciò che non ha l'aspetto di un sogno non è bello, non è completo, non è poetico, non è vera arte». Nel suo *Libro dei sogni*, Reiner Maria Rilke si riferisce alla necessità umana di spaziare nel proprio universo interiore sostenendo che nella vita notturna «l'uomo inebriato assiste al flusso delle immagini oniriche». Anche Baudelaire (1859), nel suo studio su Delacroix, conferisce grande importanza al sogno: «Un'esecuzione deve essere quanto mai precisa, affinché il linguaggio del sogno sia reso con il massimo di nitore, e deve essere estremamente veloce, affinché nulla si perda dell'impressione straordinaria che si accompagnava al concepimento; [...]». Addirittura lo scettico Voltaire (1694-1778) riconosce di aver composto in sogno tutto il primo canto del poema epico *Henriade*. Graham Greene (1904-1991), scrittore inglese, utilizza i sogni per incrementare la sua creatività. Egli risolve un vuoto narrativo di *Un caso bruciato* grazie ad un sogno in cui, nei panni di un personaggio del romanzo, scopre una pista provvidenziale per uscire da un'impasse dell'intreccio; lo spunto per *Il console onorario* gli proviene da un altro sogno. Lo scrittore americano Richard Bach (1936-vivente), otto anni dopo aver scritto la prima parte del testo *Il gabbiano Jonathan Livingstone- best seller mondiale* - produce un sogno in cui completa la storia. Anche la scrittrice inglese Charlotte Brontë si affida ai suoi sogni: quando prima di addormentarsi si concentra su una difficoltà, spesso al risveglio giunge ad una soluzione. Il libro più importante del poliedrico Gerolamo Cardano deriva da un suo sogno che ritorna durante l'intera stesura e svanisce solo con la pubblicazione del testo. Si narra anche che Samuel T. Coleridge ebbe un sogno in cui gli si presentò l'intero svolgimento di un poema (intitolato poi *Kubla Khan*, il suo capolavoro) cosicché egli, al risveglio, non dovette far altro che ricordarsi delle strofe apparsegli in sogno e metterle su carta. Quest'opera è annoverata tra quelle più suggestive della lirica inglese per la ricchezza della simbologia e per il ritmo dei versi. L'esperienza di Robert Louis Stevenson risulta altrettanto singolare. Lo scrittore afferma che nei suoi sogni,

che si evolvono di notte in notte come in un romanzo a puntate, compaiono misteriosi folletti che gli dettano la trama dei racconti: «dio li benedica, questi piccoli esseri che fanno la metà del mio lavoro quando sono addormentato e, probabilmente, fanno per me anche l'altra metà quando sono sveglio, mentre io, ingenuo, penso di farlo da me». I folletti delle profondità inconse tessono non solo storie piacevoli ma anche inquietanti racconti, come è il caso del romanzo noir *Il dottor Jekyll e mister Hyde*, opera di straordinaria attualità che propone il tema della scissione della personalità. Molti altri scrittori di rilievo evidenziano il valore dei sogni e del loro linguaggio simbolico ed utilizzano per le proprie opere letterarie il ricco contributo tratto da alcune loro produzioni oniriche. Tra questi Joyce, Baudelaire, Goethe, Dostoevskij. Nell'*Ulisse* di Joyce il discorso è infatti svolto in uno spazio e in un tempo ambigui, tra conscio e inconscio, tra sogno e veglia. Goethe è aiutato dal sogno per la stesura del suo *Prometeo* e Dostoevskij per il suo romanzo *Podrostok*. Charles Baudelaire (1821-1867) ha un atteggiamento ambivalente nei confronti del sogno; da un lato infatti esso viene percepito, in linea il suo pessimismo esistenziale, come una misteriosa minaccia, dall'altra come fonte di ispirazione. In conclusione il sogno, nella sua essenza ultima, è un'esperienza profonda ed intensa che testimonia il potenziale creativo insito in ogni essere umano. Durante il sogno possono essere concepite illuminanti intuizioni applicabili alle varie discipline artistiche e scientifiche nonché alle problematiche della vita quotidiana. Dopo le teorizzazioni di Freud e dei suoi successori, il sogno, oltre ad essere considerato la «via regia» per accedere all'inconscio diviene contestualmente il modello di tutte le espressioni scambiate, mutevoli e fittizie del desiderio umano. Lo studio del sogno pertanto apre le porte all'approfondimento di tutte le produzioni psichiche ad esso analoghe, acquisendo dunque un valore paradigmatico.

## Bibliografia

- Anzieu, D., *Le corps de l'oeuvre*, Gallimard, Paris, 1981  
 Baudelaire, Ch., *Salon del 1859* (1859), in Id., *Opere*, trad. it. Di G. Guglielmi e E. Raimondi, Mondadori, Milano, 1996, pp.1204-1205  
 Cesa-Bianchi, M., Antonietti, *Creatività nella scuola e nella vita*, Mondadori Università, Milano, 2003  
 Elkana, E., *Relativismo e filosofia della scienza*, in AA.VV., *Livelli di realtà*, Feltrinelli, Milano, 1984, p. 212-213  
 Freud, S., *Il sogno* (1900), in *Opere*, Boringhieri, Torino, 1970, p.33  
 Jung, C.G., *La psicologia del sogno*, Boringhieri, Torino, 1980  
 Rellini, S., *Il fantastico mondo dei sogni*, Edup, Roma, 2005  
 Resnik, S., *Il teatro del sogno*, Boringhieri, Torino, 1982  
 Stevenson, R. L. *Dreams, Lantern Bearers, Random Memories*, (a cura di) S. Osbourne, Tusitalia, London, 1923  
 Treglia, E., Fusco, A., *Sogno e creatività nell'arte e nella letteratura*, EAI, Saarbrücken, 2015  
 Tomassoni, R., Treglia, E., *Lineamenti di Psicologia Generale*, Teso Editore, Frosinone, 2019

# Mental space

L. Dorfman

*Perm State Institute of Culture, Perm, Russia*

## Abstract

In scientific research, the concept of psychological space is used to a large extent. However, relatively little attention has been given to the exploration of the psychological space as such. In the current study, an attempt was made to shift the notion of space in the natural sciences and mathematics to space in psychology; that is, the mental (immaterial) space. The study proposed a preliminary discourse of mental space. The primary aim of this study was to develop an original theory of mental space based on mathematical (spatial relations) and physical (spatial metaphors) prototypes. This theory allowed highlighting a four-dimensional arrangement of the mental space along the dimensions of height (up/down), width (left/right), length (forward/backward), and volume (zoom). Besides, a mental area (extended and unbounded) and a mental place (not extended but rather bounded) were specified within the mental space.

**Key words:** *Mathematical (spatial relations) prototype, physical (spatial metaphors) prototype, mental space, mental area, mental place, Cartesian dimensions.*

## Introduction

Mental space is a commonly used concept in psychological thinking. For instance, spatial connotations pertain to the human language. The expressions “far goal”, “close plans”, “wide attention” such as “the volume of consciousness”, “lift mood”, “remote associations”, “self-extension” are based on spatial connotations. Also, the expressions “depth of feelings”, “high position”, “close friend”, “distant relatives”, and the like, can complement this scope. In scientific research, the concept of psychological space is used to a large extent (1-8). However, the exploration of the concept of psychological space has not received sufficient attention. In the current study, an attempt was made to shift the notion of space in natural sciences and mathematics to space in psychology; that is, the mental (immaterial) space.

According to the classic model of proxemics that is based on interpersonal distances, Hall (9) has allocated around each person four spatial areas: intimate, personal, social, and public. In the context of the present work, we would modify this categorization that highlights the mathematical space, the

physical space, and the mental space. Our basic assumption is that mental space cannot be reduced to mathematical space and physical space, but can be derived from them.

The aim of this study was to designate mathematical and physical points of view for the mental space. They are the basis of a theory of mental space and allow it to be operationalized in such a way that it discovers the fundamental spatial features of the mind. This reasonable framework points out the potential basis for exploring the mental space and arrives at tested hypotheses, measurement and gaining credible data.

## Fundamental theories of psychological space

The famous German philosopher Immanuel Kant (10) who is a central figure in modern philosophy claimed that space is not derived from experience, but rather is its precondition. He defined the transcendental topology as a way of determining places for each concept. In any case, what is particularly relevant here is the classical theory of the psychological space developed further by Freud (11), Lewin (12,13), and Kelly (14), even if they did not mention Kant.

The spatial theories of Freud, Lewin, and Kelly still have their relevance to a current state of psychological science and have some perspectives for further development. In particular, we draw attention to mathematical and physical prototypes of mental space.

## The mathematical and physical prototypes of mental space: A current account

### *Mathematical space and physical space*

Like Freud (15), we will avoid the temptation to see mental space based on the anatomical and physiological localization of functions. Instead, our claim is that mathematical space and physical space are prototypes that underlie the arrangement of mental space. In turn, like Kelly (16), we oppose Plato’s position that mathematical statements apply to the physical universe, and not to human consciou-

ness. We follow mathematical constructivism and extend the mathematical approach to the study and measurement of mental space.

Based on deductive reasoning (17), mathematical space and physical space are presented as prototypes of first-order and second-order for mental space. Mathematical space is the common origin for physical space and mental space. It is a form that also retains its distinction (a first-order prototype). Mental space is also derived from the physical space and its extension at the level of analogies, namely, physical (spatial) metaphors (a second-order prototype). In addition to the first-order prototype, the second-order prototype also establishes spatial meanings for the mental space. Unlike the first-order prototype, which does not differentiate between physical space and mental space, the second-order prototype suggests they differ in origin. Spatial metaphors refer to mental space by mentioning physical space, but mental space describes subjective reality and remains withdrawn from the physical universe. This study will show that physical (spatial) metaphors are promising when they are transferred and embedded in the mental space below. Here, we will begin with the premise that mathematical space underlies mental space.

Mathematical space (the first-order prototype) concerns a variety of phenomena, including not only physical objects, their temperature or color, but also numbers, human events, mental phenomena, or anything else. Only a certain kind of relationship of elements and certain operations on them are related to the mathematical space. It represents various types of spaces, including a mental one. Mathematical space is a common notion; it is a prototype of mental space. For example, a space with a Cartesian coordinate system is related to pure mathematics. One may extrapolate a Cartesian coordinate system in mathematics in the mental space of psychology. As Lewin (18) put it, there is no fundamental objection to the application of the notion of mathematical space to psychological facts. The adequacy of their relationship and coordination is critical.

In mathematics, the concept of space is especially based on set theory. According to Kantor (19), a well-known Russian mathematician, a set (or a manifold) includes a series of elements that entail the whole by a common law. Mathematical space arises from the relationship of points (objects) that make up the complementary structure. The respective relationships arise when determining the geometry of the mathematical space. Geometric spaces are a continuous sequence of positions and places that occupy shapes (points) in one or more planes. Spaces can now be accurately understood as geometric manifolds. Routine geometry deals with visual spaces, but the geometry can also appear in the abstract.

#### *Mathematical space, physical space and mental space*

We propose for the mental space the set theory in mathematics as the first-order prototype and the physical space in natural sciences as the second-order prototype at the level of analogies, namely, the spatial metaphors. Then at least five fundamental implications for mental space can be developed as follows:

1. The mental space arises under the condition that the variety and diversity of mental phenomena be taken

into consideration. For instance, divergent thinking solves problems that generate several different ideas (20). Then, their manifolds and diversity underlie a ground to test the mental space.

2. Most of the variety of core meaning attached to space is extendedness, place, and boundedness. They are related in a way that also retains the distinction between them. Extendedness underlies the idea of space in such a way that in reality, it looks unbounded and continuous. In contrast, place is that it seems to require the drawing of boundedness and discreteness. It comes to be seen as a division of space such as extendedness (21). We propose to transfer the notions of space as extendedness and place as bounded on the mental space. In view of this, the space as extendedness is labeled the “mental area”, which is the mental continuous spatial area. The bounded place is labeled the “mental place”, which is the mental discrete spatial place. In the current study, the common name “mental space” brings together the mental area and the mental place. Therefore, the claim is that the mental space is organized in a certain order, not randomly. These ideas are, to some extent, similar to Lewin’s theory of living space (22,23).
3. The mental space research begins with the search for answers to a core question of the mental area as an unbounded extendedness. A reasonable framework hinting at such studies is to neglect particular notions, for example, disregarding the properties of creativity or intelligence. Across the conceptual bounds, the spatial mental area would be seen as such. The next core question is with a connotation “where?” instead of asking “what?” (24). This question as an issue contrasts sharply with the understanding of the mental area as an unbounded extendedness. Instead, the mental place and its boundaries are taken into consideration. The question “where?” entails the issue of localization that a mental phenomenon under study could occupy spatially. In a certain sense, the concept “localization” labels a mental place or a spatial position of the mental phenomena (25,26).
4. The mental spatial area would be seen as continuous, homogeneous, coherent, and non-specific. In turn, there are a number of mental places (positions). They appear heterogeneous, discrete, composite, and specific. Whether or not there are mental phenomena with a mental place for their own right and other phenomena that do not take place in their own right, they are in question for empirical research. Ultimately, a dialectic discourse is suggested. The mental space is viewed as a conjunction of the mental area and the mental place such as homogeneous and heterogeneous, continuous and discrete, uniform and diverse.
5. It has already been noted above that mental space and physical space can be collated due to analogies at the level of physical (spatial) metaphors (the second-order prototype). Recall that Freud (27)

revealed the idea of the spatial localization of consciousness and the unconscious as a metaphor, with no claims about the physical (spatial) nature of the mind. We will further develop an idea of physical (spatial) metaphors embedded in the mental space and discard Freudian's notion of unconscious.

Two lines of examining the mental space are proposed. The first is a "structural" assumption: the mental space consists of several dimensions rather than of one dimension. The second is a "magnitude" assumption: the mental space is endowed with distances. The elements of the mental space should be "close to" or "far away from" each other.

One may deploy the "structural" assumption through the mapping of mental space. Some evidence of the theory of mental space comes from studies underlying the vertical dimension of mental phenomena that highlight their 'above' and 'below' poles (28,29). However, there is some uncertainty in the detection of whether mental space yields other spatial dimensions.

Our conjecture is that the dimensions of mental space are characterized by multiplicity (30); that is, they are many-directional because they shift between mental centers. Supposedly, this profile is not symmetric; instead, it is asymmetric and holds opposite orientations. Initially, we performed the three basic physical dimensions from a particular point in space-height (up/down), width (left/right), and length (forward/ backward). In addition, a spherical coordinate system can be used to integrate them. Further, we transferred these physical dimensions into mental space. Thus, a four-dimensional structure of mental space was proposed, in which the fourth dimension "volume" is labeled instead of the spherical coordinate system. The volume implies that the mental space has a spatial zoom, for instance, large–minor.

The second line of mental space analysis is a "magnitude" assumption. It proposes that mental space maps mental phenomena not only structurally but also through a distance. It is a numerical assignment of interval between one spatial values compared with other spatial values. Distances appear along each of the previous dimensions, the former supplements the latter without replacing one with another.

The dimensions (the structural view) and the distances (the magnitude view) taken together indicate the spatial positions of mental phenomena. Our concern is that the concepts of mental area and mental place are detected through dimensions, their structure, and distances.

## Conclusion

We proposed a preliminary discourse of mental space. The primary aim of this study was to develop an original theory of mental space based on mathematical (spatial relations) and physical (spatial metaphors) prototypes. This theory allowed highlighting a mental area (extended and unbounded) and a mental place (not extended but rather bounded). Two supplementary lines were specified to examine the mental space. The first is a "structural" assumption: the mental space consists of several dimensions rather than of one dimension: height, width, length, and volume. The second is a "magnitude" assumption: the mental space is that

with quantitative shifts. They appear along each dimension. The dimensions and magnitudes taken together indicate the spatial positions of mental phenomena. Our concern was that the concepts of mental area and mental place were detected through the dimensions, their structure and magnitude.

## References

1. Blum V, Secor A. Psychotopologies: closing the circuit between psychic and material space. *Environment and Planning D: Society and Space* 2011;29:1030-47
2. Dixon J, Durrheim K. Displacing place-identity: A discursive approach to locating self and other. *British Journal of Social Psychology* 2000; 39: 27-44
3. Freud S. *The interpretation of dreams*. Oxford: Oxford University Press; 1999
4. Hoffman WC, Dodwell PC. Geometric psychology generates the visual Gestalt. *Canadian Journal of Psychology*: 1985; 39, 4: 491-528
5. Jia L, Hirt ER, Karpen SC. Lessons from a faraway land: The effect of spatial distance on creative cognition. *Journal of Experimental Social Psychology*; 2009; 45: 1127-31
6. Kelly GA. *A mathematical approach to psychology. Clinical psychology and personality: The selected papers of George Kelly*. NY: Wiley; 1969: 94-113
7. Lewin K. *Principles of topological psychology*. NY; McGraw-Hill: 1936
8. Lewin K. *The conceptual representation and the measurement of psychological forces*. Durham NC; Duke University Press: 1938
9. Hall ET. *The hidden dimension*; NY; Anchor Books: 1966.
10. Kant I. *Critique of Pure Reason*. Ed. HYPERLINK <[https://en.wikipedia.org/wiki/Paul\\_Guyer](https://en.wikipedia.org/wiki/Paul_Guyer)> \o «Paul Guyer» Paul Guyer and HYPERLINK <[https://en.wikipedia.org/wiki/Allen\\_W.\\_Wood](https://en.wikipedia.org/wiki/Allen_W._Wood)> \o «Allen W. Wood» Allen W. Wood. Cambridge; Cambridge UP: 1998
11. Freud S. *The interpretation of dreams*. Oxford: Oxford University Press: 1999
12. Lewin K. *Principles of topological psychology*. NY; McGraw-Hill: 1936
13. Lewin K. *The conceptual representation and the measurement of psychological forces*. Durham NC; Duke University Press: 1938
14. Kelly GA. *A mathematical approach to psychology. Clinical psychology and personality: The selected papers of George Kelly*. NY: Wiley; 1969: 94-113
15. Freud S. *The interpretation of dreams*. Oxford: Oxford University Press: 1999
16. Kelly GA. *A mathematical approach to psychology. Clinical psychology and personality: The selected papers of George Kelly*. NY: Wiley; 1969: 94-113
17. Petrov VM. (2017). Modeling worlds of life, culture, and art: Primary 'bricks' to be used in deductive construing the Mental Universe. *Rivista di Psicologia dell'Arte*; 2017; 28, 7-42
18. Lewin K. *Principles of topological psychology*. NY; McGraw-Hill: 1936
19. Kantor G. *Works on a set theory*. Moscow: Nauka; 1985. (In Russian)
20. Guilford JP (1967). Creativity: Yesterday, today, and tomorrow. *Journal of Creative Behavior*; 1967: 1: 3-14
21. Malpas J. Putting space in place: philosophical topography and relational geography. *Environment and Planning D: Society and Space*; 2012: 30: 226-42.

22. Lewin K. Principles of topological psychology. NY; McGraw-Hill: 1936
23. Lewin K. The conceptual representation and the measurement of psychological forces. Durham NC; Duke University Press: 1938
24. Dixon J, Durrheim K. Displacing place-identity: A discursive approach to locating self and other. *British Journal of Social Psychology* 2000; 39: 27-44
25. Lata IB, Minca C. The surface and the abyss/Rethinking topology. *Environment and Planning D: Society and Space*; 2016; 34: 3: 438-55
26. Malpas J. Putting space in place: philosophical topography and relational geography. *Environment and Planning D: Society and Space*; 2012: 30: 226-42
27. Freud S. The interpretation of dreams. Oxford: Oxford University Press: 1999
28. Golitsyn GA. 'High' art and 'low' art. The systemic role of an elite subculture. *Journal of Russian and East European Psychology*, 2000; 38: 3: 28-44
29. Golitsyn GA, Petrov VM Social and cultural dynamics: Long-range tendencies (Information approach). Moscow; KomKniga: 2005. (in Russian)
30. Dorfman LYa. The causal pluralism and holism in the meta-individual world theory. *Psychology. Journal of the Higher School of Economics*, 2016;13(1): 98–136. (In Russian)

# Accoglienza e Creatività. I migranti: nuove risorse umane

A. D'Angiò<sup>1</sup>, T. Trezza<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Psichiatra, Psicoanalista. Docente di Comunicazione interculturale e Geopsicologia - Dipartimento di Studi Politici. "Jean Monnet" c/o Università "Luigi Vanvitelli"; <sup>2</sup> Psicologa tirocinante presso l'ASL NA/2 - NORD

## Riassunto

Gli autori presentano da una prospettiva etnopsicologica alcune considerazioni sui temi dell'accoglienza e dell'inclusione sociale della popolazione immigrata, in particolar modo quando queste richiedono soluzioni innovative e creative. È ampiamente descritta l'esperienza di Riace dove il sindaco Domenico Lucano ha creato un modello virtuoso di accoglienza e di integrazione ridando vita ad un paesino che stava morendo e raccogliendo apprezzamenti da tutto il mondo. Infine vengono descritti alcuni esempi di successo migratorio quando la creatività dei migranti si associa alla capacità d'impresa.

**Parole chiave:** *migranti, risorse umane, accoglienza, inclusione sociale, integrazione, diversità culturale, creatività*

## Introduzione

Ringraziamo la professoressa Tomassoni e la dott.ssa Tomao per il gentile e gradito invito a questo importante appuntamento internazionale nell'auspicio che anche il nostro modesto contributo possa arricchire il dibattito e sostenere ad un tempo le finalità del Convegno che si possono riassumere nel suo titolo ma soprattutto nel sottotitolo che concerne per l'appunto la *dimensione formativa* (olistica e internazionale) degli studenti.

Pur non essendo degli esperti di creatività né tanto meno di gestione innovativa delle risorse umane, da clinici impegnati da tempo nel lavoro 2 inter- e transculturale con rifugiati e richiedenti asilo, possiamo sostenere che la creatività è un fenomeno psichico e, in quanto tale, è e resta un legittimo oggetto di studio per le scienze della mente, il cui campo di investigazione non riguarda soltanto i risultati artistici o scientifici prodotti dal pensiero creativo, quanto il pensiero stesso.

Durante tutto il secolo scorso la psicoanalisi ha cercato le radici e le cause del pensiero creativo. Psichiatri, psicologi, psicoanalisti, pedagogisti hanno provato a capire come si sviluppa e come funziona il pensiero creativo. Si sono interrogati sul se e sul come la creatività possa essere insegnata o favorita e a quali tratti di personalità essa possa essere associata.

Dall'altro versante, le scienze cognitive si sono occupate di memoria, di apprendimento, di elaborazione delle informazioni. I primi studi moderni sul tema risalgono alla seconda metà dell'800, quando Broca e Wernike localizzano le aree cerebrali del linguaggio. Oggi le neuroscienze si occupano, fra l'altro, di quali strutture e quali neurotrasmettitori interagiscono nel processo creativo e di come la creatività sia connessa con il linguaggio e la *visione*. In tal senso ci piace ricordare che lo stesso Progetto quadro di ricerca dell'UE, l'*Horizon 2020*, sottolinea nel suo incipit che per poter fare una ricerca avanzata (o di "frontiera") c'è bisogno di uno "sguardo visionario", ossia creativo.

Tuttavia è stata in origine la psicoanalisi, con la scoperta dell'inconscio, a indagare le cause più remote della creatività. In via preliminare teniamo però a sottolineare l'urgenza di decostruire uno dei pregiudizi più diffusi riguardante la dimensione psichica della creatività, ovvero l'idea che pensiero creativo e malattia psichica siano non solo, in qualche modo, connessi, ma che la creatività sia il risultato della malattia. Come ci ricorda lo psicoanalista Aldo Carotenuto, chi ha esperienza diretta della malattia mentale o della nevrosi sa che in genere non è la patologia a rendere creativa una persona. La nevrosi è, infatti, soprattutto una sofferenza sterile.

Quindi noi non possiamo spiegare, per esempio, una produzione artistica attraverso la patologia personale dell'artista. Ciò significa che il senso e il carattere dell'opera sono nell'opera stessa e non, come alcuni sostengono, nelle condizioni umane che l'hanno preceduta o determinata, anche se – nelle biografie di grandi artisti del passato – non sono mancate le eccezioni e non è mancata la contingenza di reperire delle insospettite connessioni tra creatività e follia.

In particolare, e volendo semplificare il discorso, Sigmund Freud ha indagato le motivazioni della creatività mettendone in luce la componente inconscia e quella psicopatologica. Freud dice infatti che la creatività è una risposta positiva a un desiderio inconscio infantile, di natura prevalentemente sessuale, che sia stato frustrato e poi rimosso, cioè "dimenticato" dalla mente. Ora però, la rimozione di eventi dolorosi o traumatici (che è sempre un'operazione inconscia di difesa) può causare nevrosi, ovvero può determinare un malessere psichico che nasce

quando si seppelliscono nell'inconscio fatti dolorosi che comunque, in un modo o nell'altro, provano poi a riaffiorare al livello della coscienza in altre formazioni psichiche come compulsioni, gesti illogici, tic, manie, ossessioni che quindi solo in apparenza sono senza motivo.

Ma c'è un'altra possibilità: trovare uno "sfogo" creativo per la nevrosi. Questo si verifica quando la libido, cioè la tensione emozionale connessa con il desiderio (di riconoscimento, accudimento, amore, ecc...) che è stato frustrato nel passato, invece di sfogarsi producendo comportamenti nevrotici si sposta cambiando oggetto. Questo *spostamento* ri-orienta le energie attivate, che si traducono in attività creativa, socialmente accettabile e fonte di gratificazioni alternative rispetto a quelle in precedenza desiderate e non ottenute. In estrema sintesi e cercando di evitare il rischio onnipresente di una volgare banalizzazione del discorso, per Freud la creatività è frutto della *sublimazione* di energie scaturite da una situazione frustrante, e del loro ri-orientamento in una direzione produttiva e questo avviene quando il principio di realtà (cioè la consapevolezza che bisogna venire a patti con le situazioni, e inventarsi delle vie di uscita) si sostituisce al principio del piacere (il bisogno di appagare qualsiasi desiderio in modo immediato e incondizionato). Quando in ultima analisi questi due principi riescono ad essere coniugati armonicamente nel mondo interno di una donna o di un uomo la magia del pensiero creativo si realizza in tutte le sue dimensioni, cognitive, affettive e comportamentali. Lo stesso Einstein ci ricorda in un 4 suo illuminante aforisma che *la creatività non è altro che l'intelligenza che si diverte*.

Ovviamente non è certo di questo che vogliamo parlare ma questa premessa introduttiva ci è apparsa doverosa per inquadrare questo nostro contributo nella duplice dimensione di una pratica che ci riguarda, quella che ci lascia incrociare quotidianamente situazioni di vulnerabilità psichica di migranti forzati, e di un insieme di assunti teorici che questa pratica sostengono. Situemo pertanto questo nostro contributo nel grande e, per molti aspetti, drammatico e controverso universo dei movimenti migratori, un fenomeno che sta cambiando il volto demografico, sociale, politico e culturale delle nostre città e dei nostri territori, che richiede sul piano dell'approccio complesse competenze e l'abilità di evitare chiavi di lettura semplicistiche o sensazionalistiche, così come di evitare le trappole ubiquitarie dei pregiudizi, degli stereotipi, degli arroccamenti xenofobici. E lo faremo da due differenti punti di osservazione, quello delle politiche di accoglienza dei migranti, che appaiono non uniformi sul piano nazionale muovendosi tra creatività e improvvisazione, e quello dei meccanismi virtuosi ed innovativi posti in essere nel nostro Paese proprio da giovani migranti che hanno dato, in molti casi, un'inclusiva dimostrazione di essere delle risorse umane creative ed effettive, in particolare nel campo dell'imprenditoria.

#### Accoglienza e creatività. Da Milano a Riace

Il modo in cui percepiamo la massa enorme di migranti che approda sulle nostre coste è stato spesso condizionato dal racconto ridondante e demagogico fornitoci dai grandi



Fig.1. Liu Bolin, Migrants 2015

mezzi di comunicazione, una narrazione che tratteggia la figura del migrante come sovraesposta ed onnipresente nei media e nel discorso pubblico. Eppure lavorando da ormai vari anni con rifugiati e richiedenti asilo, quello che loro raccontano è la sensazione paradossale di sentirsi *invisibili*, di non riuscire sempre ad entrare "individualmente" e in maniera differenziata nel campo visivo dell'altro. Il più delle volte questa massa indistinta di *invisibili* viene rappresentata come ci mostra provocatoriamente, ma in maniera decisamente creativa, Liu Bolin (Fig. 1), un controverso artista contemporaneo cinese che ha lavorato in Sicilia ed ha realizzato una serie di eventi anche fotografici proprio insieme ad un gruppo di profughi del Centro di Accoglienza di Mineo in Sicilia, come dei *monocromi*, ossia dei corpi color sabbia ammassati indistintamente su una spiaggia. Corpi che sembrano in apparenza dei cadaveri, piuttosto che dei superstiti riemersi dal ventre marino.

Ma al di là delle immagini più o meno evocative con le quali anche l'arte prova a raccontare la spettrale realtà di una umanità alla ricerca di un'ospitalità possibile, proprio in considerazione dei temi cari al convegno che ci ospita ci siamo interrogati su due semplici questioni. La prima: *I migranti come persone possono essere effettivamente considerate delle risorse? O come vuole una certa propaganda razzista e xenofoba essi vengono nel nostro paese a bighellonare, a rubarci il lavoro, a occupare le nostre case, se non addirittura a minacciare la nostra identità?*

Se vale anche per noi laici, la posizione per molti aspetti condivisibile della Chiesa, ossia che ci sono valori imprescindibili da cui bisogna partire come il valore incomparabile della persona umana, il valor della vita e con essa della dignità umana e il fatto che *nessun uomo è straniero su questa terra*, allora dobbiamo convenire che anche i migranti in quanto persone e 6 non solo in quanto braccia che lavorano, sono delle risorse, delle risorse effettive. Ma su questo aspetto rimandiamo all'analisi dei casi descritti nel paragrafo seguente (*I migranti. Risorse umane creative*) in cui raccontiamo di storie che testimoniano quanto lo spirito di iniziativa, la tenacia, l'inventiva, il coraggio siano parti integranti di quel pensiero creativo che abbiamo delineato nelle prime pagine e che lasciano evidenziare dei veri e

propri successi migratori nella misura in cui i migranti, protagonisti di queste storie, hanno costruito il loro statuto di “risorsa umana” soltanto sulla base di una personale innegabile creatività.

La seconda questione sulla quale ci siamo interrogati è la seguente: *Se i migranti sono delle risorse umane, come immaginare delle politiche e delle pratiche di inclusione e di integrazione (sociale, lavorativa, culturale) a partire propri dai percorsi di accoglienza?* Risponderemo a questa domanda, raccontandovi di tre esempi che seguono un vero e proprio “gradiente” di creatività che manco a farlo apposta – non per fare certamente l’apologia del Sud – va da Nord a Sud passando per il Centro ossia per Roma. Sono tre esempi del come si possono dare risposte più o meno creative all’accoglienza e dunque ai percorsi di inclusione sociale e di pacifica e positiva convivenza tra migranti e autoctoni, premettendo - a puro titolo di informazione per gli studenti - che tutti coloro che arrivano nel nostro Paese come richiedenti asilo vengono accolti o nei Centri di Accoglienza Straordinaria (CAS) gestiti direttamente dalle Prefetture e collegati all’emergenza degli sbarchi o, come succede nella maggior parte dei casi entrano a far parte della Rete SPRAR (Sistema di Protezione per i Richiedenti Asilo e i Rifugiati) creato dal Dipartimento delle libertà civili e dell’immigrazione del Ministero dell’Interno. Una rete di accoglienza virtuosa che offre una serie di servizi e di garanzie, istituita nel 2001 in seguito ad un Protocollo d’accordo tra il Ministero dell’Interno, l’ANCI (Associazione Nazionale dei Comuni Italiani) e l’UNHCR che è l’Alto Commissariato per i Rifugiati delle Nazioni Unite.

#### *L’esperienza milanese*

Riportiamo il resoconto di questo spaccato della vita degli amministratori locali della Lombardia alle prese con il fenomeno dell’accoglienza degli immigrati, innanzitutto per offrire la misura di come il problema viene vissuto nel nord Italia e poi per operare un confronto con realtà del tutto differenti come quella romana in qualche misura attenta alla delicata e complessa questione dei senza fissa dimora che ruotano intorno al variegato universo della Stazione Termini di Roma e infine con l’esperimento calabrese che vorremmo portare come esempio di come si possono utilizzare creativamente risorse umane (i migranti) e risorse lasciate in stato d’abbandono (le residenze di vecchi emigrati italiani) per far rivivere queste ultime all’interno di un progetto che ha riscosso apprezzamenti e plauso in tutto il mondo.

Ma andiamo con ordine.

Oltre un centinaio fra sindaci, amministratori locali e rappresentanti delle istituzioni hanno partecipato il 29 dicembre 2016 presso la sede di Anci Lombardia a Milano all’incontro organizzato dall’Associazione sul tema “Migranti e richiedenti asilo”, segno dell’interesse crescente per un tema che ha tante sfaccettature e che tocca aspetti diversi, in cui i Comuni sono coinvolti in prima linea: dalla sicurezza, al controllo del territorio, all’integrazione, all’equa distribuzione dei migranti tra i territori interessati, al ruolo di Prefetture, amministratori locali, Governo centrale.

Graziano Pirotta, presidente del Dipartimento Welfare e Immigrazione di Anci Lombardia, ha ripreso il percorso fatto

fino ad allora dall’Anci, ricordando come proprio grazie a questi importanti passi dell’Associazione si sia finalmente siglato un accordo con il Governo centrale su un tema su cui, troppo spesso e troppo a lungo, gli amministratori locali si sono sentiti abbandonati e in balia di decisioni prese altrove.

Nel corso di questa importante riunione è stato sottolineato, in prima istanza, che il fenomeno immigrazione non può più essere considerato eccezionale o emergenziale ma ormai è del tutto evidente che durerà nel tempo e che richiede provvedimenti di carattere strutturale. In qualità di amministratori, questi hanno affermato di avere a cuore soprattutto il bene della loro comunità che opera con una funzione di carattere solidale. E in 8 quest’ottica, il tema delle risorse non poteva ovviamente essere taciuto: *“siamo tutti alle prese con bilanci di previsione, e anche se non subiremo tagli sappiamo che accanto a scarsità di risorse economiche abbiamo un oggettivo problema di risorse umane. Il blocco del turnover ci impone di chiederci: quale personale potrà dedicarsi in modo attivo alla gestione delle politiche di accoglienza?”*

Per offrire adesso la misura di quale sia il clima di una delle Regioni più evolute e più ricche d’Italia (la Lombardia) in merito alla delicata questione dell’accoglienza dei migranti e dunque il livello di consapevolezza e di percezione del fenomeno migratorio da parte degli amministratori locali, riportiamo qui di seguito una sintesi del discorso del dott. Graziano Pirotta, presidente del Dipartimento Welfare e Immigrazione di Anci Lombardia, indicativo di quanto la posizione degli amministratori lombardi sia distante dal considerare i migranti delle potenziali risorse umane per la comunità autoctona o dall’immaginare dei percorsi innovativi di inclusione dei migranti. Nel caso di specie le uniche preoccupazioni sembrano essere quelle dell’impatto sul territorio esclusivamente in termini di sicurezza, del rischio di “inimicarsi” la cittadinanza, della possibilità di effettuare dei rimpatri il prima possibile. Ecco le parole del Responsabile Welfare dell’ANCI

“...So che abbiamo imposto la presenza di migranti con quote non sempre equilibrate in tutte le regioni, come so che in alcuni casi si è creata una situazione condivisa, mentre in altri ci sono state tensioni. Da qui, ho la consapevolezza che ai sindaci può essere fatta una sola richiesta: quella di essere amici di altri sindaci, perché è impossibile che tra comuni a pochi chilometri di distanza l’uno dall’altro ci siano squilibri di presenza di centinaia di persone....”.

“...Il futuro ci impone una condivisione più giusta e un impatto meno forte sui territori: finalmente abbiamo risorse adeguate allo sforzo che il paese sta facendo per l’accoglienza e lavoreremo in questa direzione. E siamo pronti ad affrontare le crescenti sacche di irregolarità sul territorio, in una nuova prospettiva: il rimpatrio forzato non funziona, meglio rimpatrio volontario assistito, per permettere ai migranti di tornare al Paese di origine non da sconfitti.

“...È impossibile che oggi solo un comune su tre accolga migranti, come è inaccettabile che tra i 3mila che in Italia li accolgono ci siano evidenti squilibri in termini di percentuali di assegnazione....”.

“...Proseguendo con la modalità di lavoro che abbiamo attivato, tra Prefetture e Comuni, possiamo affrontare la realtà dell’immigrazione in maniera serena, cercando di

risolverla in modo intelligente. Voglio ringraziare i sindaci, con cui abbiamo avuto a volte scontri duri, ma è un bene: bisogna dire le cose come stanno. Adesso abbiamo dei paracarri a destra e sinistra sulla strada e possiamo lavorare insieme: ricordiamoci che chi va da solo non arriva da nessuna parte, chi arriva da qualche parte è perché cammina insieme a tutti i soggetti coinvolti...”

“...Io, come molti, credevo che parlare di immigrazione volesse dire mediazione culturale, integrazione, lavorare sul futuro e su una nuova storia della città. Invece noi, noi tutti sindaci, oggi ci troviamo a occuparci di profughi, che è un'altra storia. Possiamo farlo in due modi: o decidere che noi sindaci stiamo fuori - ma poi i cittadini vengono in comune e non vanno in prefettura, a protestare - o entriamo in prima linea. Però, non sono d'accordo con l'approccio emergenziale: dobbiamo dare ai migranti un'accoglienza dignitosa, perché sono persone, non pacchi postali. Ma allo stesso tempo è fondamentale mantenere il più possibile neutro l'impatto sulle nostre comunità”. Va fatto un forte richiamo al ruolo al quale il Governo non può sottrarsi: “Se io come Comune mi carico di responsabilità, in cambio devo avere certezze su quali e quanti siano i migranti che dovrò gestire. Se il patto tra comuni e Governo centrale è di ferro, funziona, altrimenti è tutto inutile...”.

È anche vero che a Milano così come in tutta la Regione lombarda è accolto il più grande numero di immigrati d'Italia, ma l'approccio ci sembra francamente riduttivo, ovvero soltanto attento alla distribuzione delle quote tra i Comuni dei “pacchi postali” che seppure viene affermato che non lo sono tuttavia si ha l'impressione che il clima sia di esclusiva attenzione agli aspetti burocratici e si dimentichi che l'accoglienza non è solo un fatto di 10 numeri ma di sensibilità umana e culturale verso simili più sfortunati. Infatti le conclusioni del dott. Luca Pacini, responsabile welfare di Anci nazionale, che alludono ancora una volta alla figura del migrante come a quella di un “peso” sono le seguenti: “*Il sindaco che dice no all'accoglienza fa danno al sindaco vicino. L'unica strada è l'accoglienza diffusa e l'approccio di rete, perché non è possibile scaricare peso e responsabilità dell'onda migratoria su un comune limitrofo. Quando il carico, se ripartito, non è di nessun peso.*”

#### L'esperienza romana

Veniamo all'esperienza romana, ovvero a quella che ci ha incuriosito di più e che ci è sembrata particolarmente creativa, nel senso che sembra riesca a dare risposte concrete ai bisogni dei senza fissa dimora di Roma. Si tratta dell'iniziativa denominata “Binario 25” e che si configura come Polo di solidarietà e assistenza diurna ai senza fissa dimora presso la stazione Termini.

Per quanto riguarda gli interventi, questo Polo di solidarietà ed assistenza diurna ai senza fissa dimora, nato dalla collaborazione tra attori pubblici e privati, si attua attraverso gli spazi denominati “Binario 95” ed Help Center, i cui locali sono stati dati in comodato d'uso da Grandi stazioni (Gruppo FS) fino al 2016 alla Cooperativa sociale Europe Consulting.

Binario 95: è un dunque centro diurna di prima accoglienza che offre anche percorsi di recupero delle capacità relazionali, creative e di reinserimento sociale, ubicato in

via Marsala 95 (accanto alla Stazione Termini), finalizzato a contrastare il cronizzarsi in stazione dell'emarginazione sociale, mentre l'Help Center: presso il Binario 1, Edificio C, collegato con la Sala Operativa Sociale del Comune di Roma, svolge attività di orientamento socio-sanitario e lavorativo e fornisce informazioni sui servizi presenti sul territorio per favorire l'inclusione sociale. Presso l'Help Center è attivo anche l'Osservatorio Nazionale Disagio Sociale nelle stazioni italiane, creato da Ferrovie dello Stato e dall'ANCI.

Citiamo questa iniziativa perché in mancanza di vere e proprie Unità di strada che le Aziende Sanitarie Locali non allestiranno mai, ci rendiamo conto che è solo il terzo settore in cooperazione con Enti pubblici e privati (in un'ottica di rete) che può approcciare in maniera appropriata (oltre che creativa) la delicata e complessa condizione degli *homeless* della capitale

#### L'esperienza calabrese

Quella che qui abbiamo definito come *esperienza calabrese* è invece una storia molto nota che riguarda la grande capacità creativa di un sindaco, Domenico Lucano, che attraverso l'accoglienza di immigrati è riuscito nell'impresa impossibile di far rivivere il suo paesino, Riace, e con esso la sua intera comunità.

Sicuramente il sindaco di Riace non conosce i lavori di Guilford sul pensiero divergente o la definizione di Poincaré riguardante la creatività: “*unire elementi esistenti con connessioni nuove, che siano utili*”, o quella del neuroscienziato Razumnikova secondo il quale “*La creatività è una caratteristica del pensiero umano che riflette la capacità di risolvere un problema in un modo nuovo e originale e di produrre opere che siano nuove, opportune e che abbiano un valore sociale*” (, 2007)., ma quello che è accaduto in Calabria ha veramente del “miracoloso”. Il Comune di Riace è stato scoperto dalla stampa internazionale quando, nel marzo 2016, la rivista *Fortune* ha inserito il suo sindaco, Domenico Lucano, tra i cinquanta leader più influenti al mondo per il suo impegno nel campo dell'immigrazione. “*Per decenni l'emigrazione ha prosciugato la vita a Riace, un villaggio di 2.000 abitanti sulla costa calabrese*” si legge su *Fortune*. “*Quando una barca di profughi curdi ha raggiunto le sue coste nel 1998, Lucano, che all'epoca faceva l'insegnante, ha visto un'opportunità. Ha offerto loro appartamenti abbandonati di Riace insieme alla formazione per il lavoro*”. Diciotto anni dopo, il sindaco Lucano è salutato come colui che ha salvato 12 la città, la cui popolazione oggi include migranti provenienti da 20 nazioni, ringiovanendo l'economia del Comune (Riace ha ospitato più di 6.000 richiedenti asilo in tutto). Anche se la sua posizione pro-rifugiati lo ha messo contro la mafia e lo Stato, il modello di Lucano – conclude la rivista americana – è stato studiato e adottato come esempio nell'ambito della crisi dei rifugiati in Europa”. La storia di Riace è dunque quella di un paese che ha saputo risolvere, attraverso l'accoglienza, non tanto il problema dei rifugiati, quanto il proprio problema: quello di continuare a esistere, di non scomparire a causa dello spopolamento e di ripensarsi come territorio aperto a nuovi cittadini.

Riace, dunque, paese dell'accoglienza “*Spiaggia e mare liberi per chi entra e per chi arriva*”: è il titolo del cartello che introduce alla spiaggia del paese; e con esso, l'invito a

preservare la costa dall'inquinamento e a prevedere interventi antropici che siano "compatibili con la naturalità e la bellezza dei luoghi attraverso una fruizione più responsabile possibile". L'utilizzo sostenibile dei beni pubblici, che il medesimo cartello specifica essere patrimonio di tutti, è richiesto come contributo e al contempo offerto come libera fruizione "per chi entra e per chi arriva", dove proteggere l'arenile e il mare non può essere disgiunto dalla protezione e dal coinvolgimento di chi da quel mare, su quell'arenile ogni giorno si affaccia. Il cartello che segna l'ingresso al piccolo Comune della Locride, provincia di Reggio Calabria, riporta invece la scritta "*Riace, paese dell'accoglienza*" e presenta un territorio la cui storia recente si è intrecciata con quella di altre terre: un insediamento che, attraverso la contaminazione con storie che narrano destini di abbandono, ha saputo trasformare il suo destino di paese abbandonato nel progetto di un nuovo modello di convivenza. Fra i tanti borghi storici che stanno progressivamente punteggiando l'Italia di vuoti, dalle valli alpine alla dorsale appenninica fino ai nuclei rurali del sud, Riace è conosciuto oggi come il paese che è stato capace di invertire un processo di spopolamento che lo investiva da oltre un secolo. "Da decenni Riace non offriva niente, meno di niente. Sempre di più partivano. La prima ondata di emigrazione c'era stata ai primi del Novecento. Allora si attraversava l'oceano. Poi, negli anni Settanta, si è cominciato a preferire il

Nord Italia. L'industria delle auto garantisce lavoro. Così si sale al nord per raggiungere i parenti, soprattutto in provincia di Torino. Una cittadina, Santena, paese degli asparagi, diventa meta fissa tanto che il suo stesso sviluppo ne è condizionato: nel 1960 aveva circa 4000 abitanti, nel 2000 undicimila e oggi, accanto al patrono della città, san Lorenzo, vi si festeggiano anche i santi Cosma e Damiano, patroni di Riace. L'esodo diventa sempre più imponente. Una dopo l'altra le case si chiudono, finestre sbarrate, persiane inchiodate" (Sasso 2012: 20). Un destino comune a molti paesi del sud, che ha inesorabilmente impoverito comunità rurali vivaci fino alla metà del secolo scorso, e mutato il volto di territori ospitali in quello di paesi fantasma. Le porte sempre aperte sulla strada, e l'invito "Prego, *trasite*, entrate" rivolto fra compaesani a ritmare la vita di chi condivideva tutto, dall'accudimento dei bambini ai "profumi dei cibi che uscivano dalle cucine ed entravano nelle case", si chiudono nel silenzio spettrale dei vicoli deserti che impronta gli abitanti e il borgo della medesima desolazione.

A invertire il destino di Riace è proprio un'usanza antica di ospitalità: "*Noi come comunità calabrese abbiamo la fierezza verso i viaggiatori, non chiudiamo la porta ma chiediamo „cosa ti serve?”, senza timori. Diciamo trasite, favorite. La nostra è una storia di incontri*"<sup>1</sup>. E quell'invito dialettale a entrare, a partecipare alla vita della casa, diventa il gesto d'apertura verso abitanti stranieri che qui trovano lo spazio per una progettualità espressa nella ricostruzione del paese e con esso della propria esistenza in una nuova terra. "Queste case rappresentano una mappa che si collega con il mondo e ogni casa si collega e racconta una storia che prosegue in Argentina, in Australia, negli Stati Uniti. Aprire le case di emigrati per favorire l'entrata di immigrati è una storia che si lega al patrimonio più prezioso delle nostre comunità, disponibili verso i viaggiatori"<sup>2</sup> Così il sindaco Domenico Lucano racconta come l'arrivo degli immigrati sia

stato un'occasione per invertire un processo di declino che sembrava irreversibile. Ed è l'immagine di "una mappa che si collega con il 1 Intervista al sindaco di Riace Domenico Lucano, in Sasso (2012: 27 2 Ivi, p. 22. 14 mondo" a fare da sfondo a una storia di rigenerazione urbana dalle molteplici valenze, architettoniche, sociali, economiche, turistiche e non ultima di denuncia di un impoverimento del territorio che può essere interrotto, e capovolto, con l'apertura dei propri confini, amministrativi e progettuali, al contributo di nuove popolazioni che si dispongono a insediarsi.

La rinascita di Riace inizia in effetti nel 1998, quando al largo della costa si affaccia un barcone con 300 migranti curdi. Si tratta di una delle prime „carrette del mare" che dagli anni Novanta attraversano il Mediterraneo cariche di popolazioni africane e mediorientali in cerca di un futuro in Europa; in quegli anni, la presenza di immigrati in Italia si percepisce per lo più attraverso i venditori ambulanti sulle spiagge, o nei quartieri delle grandi città dove si aggregano le prime comunità straniere. Non vi è ancora una presenza diffusa di migranti sul territorio, e per un paese del sud contadino, conosciuto dal turismo per il ritrovamento dei famosi Bronzi negli anni Settanta, l'arrivo di popolazioni d'oltremare rappresenta un evento storico ed estraniante. Terra d'emigranti, Riace aveva visto diminuire la sua popolazione dai 4.000 abitanti degli anni Quaranta ai 600 degli anni Novanta; come nei centri limitrofi, stava per chiudere anche l'ultima scuola, preludio all'inesorabile svuotamento dell'intero Comune. "Il nuovo inizio di Riace, Badolato, Caulonia, ha una data precisa. Non il 18 agosto del 1972 quando furono ritrovati in mare i famosi Bronzi di Riace, ma il primo luglio del '98, quando si spiaggiò una nave con 300 curdi iracheni e turchi. Si comincia a praticare una solidarietà militante" (Ruotolo 2010). Quel giorno Domenico Lucano, allora professore di chimica all'istituto tecnico di Roccella Jonica, rimane "folgorato dalla vista del naufragio": mosso dall'intento di rendersi utile, propone di ospitare i migranti nelle case sfitte, accogliendone un gruppo in casa propria; capisce, contemporaneamente, che l'arrivo degli immigrati è un'opportunità da cogliere per ridare vita al paese. Suggestivi sono i ricordi di quel primo luglio narrati dal padre di Domenico Lucano, intervistato il 27 agosto 2016 in un bar di Riace: la sorpresa e lo sgomento nel veder arrivare il figlio con un gruppo di curdi, l'improvviso popolamento della sua stessa casa: "*Dove li mettiamo tutti questi ragazzi?*", l'inizio di un'avventura che cambierà il destino del paese. L'esperienza di Riace nasce sulla scia di un progetto pilota che il vicino Comune di Badolato aveva intrapreso l'anno precedente. Il 26 dicembre 1997 sbarcano alcune centinaia di curdi sulle spiagge di Badolato Marina. I giornali, il Viminale, la stampa locale gridano all'invasione. Badolato ha circa 3500 abitanti e, come Riace, è stato costruito sulla collina, perché non fosse visibile dal mare, in una posizione protetta dalle scorrerie dei pirati turchi. L'arrivo della nave Ararat in condizioni disumane fa scattare l'emergenza. Tonino Perna, sociologo ed economista presso l'Università di Messina e di Reggio Calabria, fondatore del Centro regionale di intervento per la cooperazione (CRIC), chiamato dal sindaco di Badolato per incontrare la ministra Livia Turco in visita al paese „invaso", capisce che i profughi curdi possono far rinascere quel piccolo borgo del 1600 che nella parte alta conta ormai poco più di 40 famiglie, perlopiù

anziani. La ministra promette un miliardo e mezzo di lire per sistemare le vecchie case abbandonate e dare ospitalità; il CRIC sottoscrive un prestito in banca di 450 milioni di lire di cui il sindaco si fa garante; nel frattempo arrivano altre organizzazioni come il Consiglio italiano per i rifugiati. Arrivano, dal Nord Europa, un prete rivoluzionario che dirige il comitato svizzero per i diritti dei migranti e uno degli animatori di “Longo Mai”, una comune anarchica nata nel Sessantotto in Provenza, e miracolosamente sopravvissuta, che “hanno ascoltato alla radio e letto sui giornali la notizia bomba: a Badolato c’è gente che accoglie i clandestini”.<sup>3</sup> Longo Mai stampa una rivista che è distribuita tra ventimila soci, soprattutto svizzeri, tedeschi, francesi, e che invita tutti a Badolato per “vacanze militanti”: nasce così il primo esempio, in Italia, di turismo solidale. Con i contributi economici dei sostenitori e la costituzione dell’Associazione pro-Badolato, vengono inaugurati il ristorante curdo e le prime due botteghe artigianali. Vengono ristrutturate circa venti abitazioni e arrivano i primi turisti solidali; la stampa locale e nazionale ne parla e genera un effetto a valanga, i turisti aumentano. Ma improvvisamente si scopre che non c’è in banca nessuna fideiussione del sindaco e che la banca è in mano alla ‘ndrangheta (verrà chiusa due anni dopo). Il progetto di Badolato fallisce. Pur avendo goduto di una grande visibilità sui media, pur avendo affascinato e attivato il mondo dell’economia solidale, Badolato non prosegue il percorso intrapreso perché manca un gruppo locale capace di capire la valenza del progetto di rinascita di un borgo storico attraverso un contributo inedito, quello dei migranti.

Che cosa succede invece a Riace? Domenico Lucano si propone non solo di ospitare i profughi nelle case abbandonate: guarda al futuro del suo paese e lo vede aperto al mondo, immagina un territorio che si riappropria della sua storia includendovi altre storie, portate da chi arriva da lontano. Un progetto in cui l’accoglienza non è disgiunta dalla ricerca di una traiettoria nuova di sviluppo del borgo, e dove lo sviluppo non può che misurarsi con l’accoglienza. Nell’estate 1999 fonda l’associazione “Città futura”, dedicata a don Giuseppe Puglisi, il prete del quartiere Brancaccio di Palermo, ucciso dalla mafia nel 1993; con questa progetta l’apertura delle case e il recupero degli antichi mestieri, per attivare la memoria storica dei luoghi. Il progetto sulla tessitura è il primo a essere lanciato: dare nuova dignità agli elementi legati al mondo contadino e che per molto tempo erano stati sinonimo di emarginazione e arretratezza culturale rappresenta per la comunità un’occasione di riscatto sociale. Si ricomincia a tessere con la ginestra, con la canapa, con la lana. Si tessono, insieme, i rapporti con le persone, indispensabili a innescare una partecipazione che consiste nel condividere un progetto finora impensato. Con l’aiuto dei “vicini di casa” come volontari, come attivisti e come persone in grado di dare una risposta al bisogno impellente di accoglienza, si iniziano a ristrutturare le case abbandonate grazie a un prestito ottenuto da Banca Etica per la realizzazione di un Villaggio Solidale, finalizzato a ospitare un turismo responsabile. Come sede dell’associazione viene recuperato e usato un edificio nobiliare del Seicento, palazzo Pinnarò, mentre l’intero borgo viene rinnovato pulendo strade, vicoli, cantine, togliendo calcinacci. Vengono contattati i proprietari delle case sfitte, partendo da quelli più lontani, quelli che hanno attraversato l’oceano e che difficilmente torneranno.

A loro viene proposto un contratto di locazione con un affitto simbolico, un euro al giorno, e le case vengono aperte, risistemate e messe a disposizione: una parte per i turisti, una parte per gli immigrati. Le prime venti case acquisite dall’associazione offrono cento posti letto. Nel frattempo, anche a Riace arrivano aiuti dall’esterno, questa volta sotto forma di suggerimenti per ampliare e consolidare l’esperimento avviato. Gianfranco Schiavone<sup>4</sup> e l’UNHCR, l’Alto Commissariato delle Nazioni Unite per i Rifugiati, invitano l’associazione Città futura a partecipare al primo progetto del Ministero degli Interni. Con una corsa contro il tempo il Comune partecipa al bando e il progetto viene accettato: Riace è uno dei primi sessantatré Comuni ad aderire al Piano nazionale d’asilo (PNA). Ricorda Schiavone: “L’anno dopo, per convincere il Comune a ripresentare il progetto, organizzammo un convegno invitando alcuni Comuni della Locride. L’incontro da un lato era un esercizio di marketing, dall’altro aveva già in sé tutti i presupposti che hanno poi condotto alla proposta di legge regionale” (ibidem). Dopo la prima ondata di profughi, quasi tutti ormai ripartiti, arrivano i primi immigrati ospitati stabilmente nelle case recuperate del borgo storico: quindici fra eritrei, afgani, etiopi, e con essi i primi finanziamenti che permettono l’assunzione di alcuni ragazzi di Riace e l’apertura delle prime botteghe per avviare corsi di lavoro e favorire l’integrazione. Entrando nel Sistema di protezione dei richiedenti asilo e rifugiati (Sprar), in qualità di centro di seconda accoglienza il Comune riceve 35 euro al giorno per ogni persona accolta: con questi fondi vengono ristrutturate nuove abitazioni e a ogni migrante viene assegnato un alloggio, vengono impartiti corsi di italiano e fornita ogni tipo di assistenza.

Gianfranco Schiavone è presidente del Consorzio italiano di solidarietà - Ufficio Rifugiati di Trieste. Con il suo impegno ha suggerito e favorito la nascita di un sistema di accoglienza a rete, strutturato su base nazionale e ha dato vita prima, nel 2001, al Piano nazionale di accoglienza e, in seguito, allo Sprar, il Sistema di protezione dei richiedenti asilo e rifugiati (Sasso 2012: 31)

Si avvia, in tal modo, un percorso di rigenerazione urbana in cui l’amministrazione, gli abitanti storici, le attività commerciali ancora aperte, gli immigrati interagiscono in un processo virtuoso che rilancia la vita economica e sociale del paese e richiama ulteriori interventi. Il sistema si innesca e funziona anche grazie a una *gestione creativa* dell’economia, scaturita a partire da un’emergenza: poiché i fondi pubblici a sostegno dei progetti di accoglienza arrivano in ritardo, Lucano – diventato sindaco nel 2004 – introduce un bonus sociale convertibile in euro con cui i commercianti fanno credito agli immigrati, una sorta di moneta locale che favorisce l’economia del paese e permette di garantire agli immigrati tutto il necessario per vivere. Quando i fondi ministeriali arrivano, i debiti con i commercianti vengono saldati. “Le spese quotidiane sono pagate con dei bonus stornati dai 35 euro stanziati dallo Stato. I bonus sono una vera e propria moneta alternativa, creata nel 2011, e ne diamo ogni mese per 250 euro a persona se questa è sola; 230 a testa se si tratta di una coppia e via a scalare (200 per tre, 190 per quattro). Essendo spendibili solo nel territorio comunale si tratta di un’altra formidabile spinta a sostegno di tutta la comunità. La nostra economia, grazie ai migranti e alle tante sperimentazioni ha ricominciato a girare. E

con essa tutta Riace” Questo modello ha infine ispirato un cortometraggio girato dal regista tedesco Wim Wenders. All’ennesima domanda rivolta al sindaco Lucano: *La sua storia è stata raccontata nel docufilm “il Volo” del regista tedesco Wim Wenders. Un documentario dove la finzione si mescola alla realtà. Si riconosce?* La risposta come sempre semplice ed efficace di Mimmo Lucano è stata: *“Più che la mia storia, è stata raccontata la storia dell’accoglienza a Riace e Badolato. Mi riconosco soprattutto nelle parole che il regista Wim Wenders ha utilizzato durante una commemorazione sulla caduta del muro di Berlino. “La vera utopia l’ho vista in un piccolo paese della Calabria dove i muri si sono dissolti da tutti i punti di vista”. In poche parole qui si è creata quella che io chiamo “l’utopia della normalità”.* Forse la creatività è figlia di questa utopia e si nutre dello stesso sguardo visionario appartenuto all’umile sindaco di un paesino calabro.

Per concludere questa nostra disamina circa il rapporto tra accoglienza e creatività possiamo allora immaginare che proprio e solo i migranti hanno oggi la capacità di desiderare questa “utopia giusta e concreta”, questa utopia della normalità. Anzi, che sono loro oggi i portatori di quella sana umanità e di futuro, che sembra sfuggire di mano ai nostri dispositivi esistenziali e accelerazione afinalistica verso un benessere che non porta da nessuna parte, e la storia di Riace che qui abbiamo raccontato non è certo un invito buonista alla semplice pietà e compassione, che comunque non farebbe male a nessuno, ma è un appello e un allarme a non rinunciare alle nostre specificità umane che prima di essere etiche cioè morali, sono propriamente cognitive cioè capaci di un pensiero molto più complesso, ricco e articolato. Le risposte di pancia, viceversa, quelle che vanno di gran moda adesso, sono un esempio di impoverimento cognitivo, di inaridimento etico, di regressione a livelli arcaici di reazioni emotive ed affettive.

Questa scoperta, invece che al panico identitario e alla rabbia razzista, dovrebbe portare tutti gli europei a costruire una visione più larga della convivenza tra le genti. Come hanno fatto per l’appunto questi piccoli comuni del Sud dell’Italia, quel Meridione senza meridiano, quella terra senza ora, perché forse mai è stata la sua ora, dove i calabresi hanno “pregato” i migranti arrivati come naufraghi nei barconi alle sponde del Mare Ionio, di rimanere insieme a loro, per darsi la vicendevole speranza di poter ri-vivere insieme una vita diversa. Dunque possiamo concludere provvisoriamente con Proust che una vera scoperta non sta nel cercare nuovi paesaggi ma nel guardare la realtà con occhi nuovi. E non è retorica!

### I migranti. Risorse umane creative

Come già accennato nella nostra introduzione, passiamo adesso a considerare come molte piccole e medie realtà produttive e imprenditoriali del nostro paese siano sostanzialmente create e gestite da giovani immigrati, a dimostrazione di vitalità, capacità creative e gestionali fino a qualche anno fa assolutamente insospettabili.

Continuano infatti ad aumentare in Italia le imprese gestite da immigrati, con una crescita del 3,7% nel 2016 rispetto all’anno precedente e del 25,8% rispetto al 2011.

Lo rileva il recente Rapporto Immigrazione e Imprenditoria del Centro studi e Ricerche Idos, che sottolinea invece come nello stesso periodo l’imprenditoria a guida italiana registri una fase di sostanziale stagnazione (-0,1%; -2,7%). Secondo dati Infocamere, a fine 2016 sono oltre 571.255 le attività indipendenti di lavoratori immigrati, quasi un decimo di tutte le aziende del Paese (9,4%), un sesto di quelle avviate nel corso dell’anno (16,8%). Si conferma – osserva il Rapporto – la propensione dei lavoratori immigrati “a riconoscere nell’autonomia un’opportuna strategia contro le difficoltà di inserimento nel mondo del lavoro dipendente”. L’Italia, secondo dati Eurostat, è il primo Paese in Ue per iniziativa imprenditoriale (15,5% dei lavoratori autonomi europei), il terzo per imprenditori e lavoratori autonomi stranieri (14,0%) e il primo per cittadini non comunitari nella stessa posizione lavorativa (il 73,2% degli stranieri, a fronte di una media del 47,8%).

Otto imprese su dieci sono ditte individuali. Sono 453.185 in totale. Crescono anche le società di capitale (+59,9% dal 2011 e +10,6% nel 2016) pari al 12,2% del totale. In generale aumenta l’incidenza del valore aggiunto che le imprese immigrate contribuiscono a creare (6,9%; 102 miliardi di euro). Le stime di proiezione ci dicono che a metà di quest’anno saranno 203 le start-up iscritte nel Registro delle imprese con una compagine societaria di origine prevalentemente straniera (2,7% del totale) e oltre 900 quelle in cui è presente almeno un immigrato (12,6%). Nel complesso, le „aziende ibride”, con la partecipazione di italiani, sono il 5,8%.

Commercio ed edilizia sono gli ambiti di inserimento di 6 aziende immigrate ogni 10 (338mila, rispettivamente 36,2% e 22,9%). Aumentano “a ritmi elevati” anche le aziende che offrono servizi alle imprese (31 mila, il 5,5% del totale) e le attività di alloggio e ristorazione (44mila, 7,7%); queste ultime coprono una quota pressoché pari a quella della manifattura (45mila, 7,8%), segnata invece dal progressivo ridimensionamento (+12,8% dal 2011 contro il -8,0% delle aziende italiane). Gli imprenditori immigrati si rivolgono soprattutto al settore dei servizi (60,7%) e all’industria (30,8%); residuale l’agricoltura (2,7%). Circa 183mila le imprese artigiane, il 32,0% del totale, raccolte nell’edilizia (58,6%) e nella manifattura (16,6%).

Gli imprenditori marocchini e cinesi sono rispettivamente il 14,5% e l’11,4% degli immigrati responsabili di ditte individuali. “Rilevante” la presenza romena (10,6%) e albanese (6,9%). Seguono i piccoli imprenditori del Bangladesh (6,8%), protagonisti di una “crescita eccezionale” dal 2008 a oggi (+332,0%).

Al Centro Nord si trova il 77,4% delle aziende immigrate (65,8% nel caso delle italiane); si concentrano soprattutto in Lombardia (19,3%) e Lazio (13,0%), e quindi a Roma (11,4%) e Milano (9,1%). Seguono Toscana (9,4%), Emilia Romagna (8,8%), Veneto (8,3%) e Piemonte e Campania (7,3%). “Elevati ritmi di aumento” anche a Napoli, Reggio Calabria e Palermo. A fronte di questi dati, occorre elaborare – conclude il Rapporto – “strumenti di intervento capaci di associare alla crescita quantitativa, che continua a caratterizzare l’imprenditorialità immigrata, un adeguato sviluppo anche in termini di qualità”.

Questi dati ci confermano dunque l’estrema vitalità imprenditoriale della popolazione immigrata a fronte di una

propaganda spesso ghetizzante e malevola che penalizza nell'immaginario collettivo la loro intrinseca capacità di *empowerment*. Al centro del dibattito, come ci ha dimostrato il Rapporto testé illustrato sull'imprenditoria e le start-up, i migranti occupano una posizione di assoluto rilievo. Diverse piattaforme sono emerse per raccontare le start-up e gli start-uppers che stanno cambiando i paradigmi di fare business anche nel nostro Paese. Tre gli argomenti che sembrano davvero interessanti parlando di imprenditoria e start-up: 1) *La rielaborazione* delle aziende tradizionali, l'imprenditoria immigrata rielabora i modelli tradizionali, introducendo business models differenti e creando nuovi mercati. 2) *La varietà* nella composizione aziendale e negli approcci al lavoro, per l'enorme mescolanza di provenienze e background. 3) *La scoperta* di businessmen e di businesswomen dalle identità e background più disparati ed inaspettati.

Da numerosi studi sembrerebbe emergere che la diversità culturale, etnica, di genere o anche di orientamento sviluppi una maggior potenzialità creativa ed inoltre che gli imprenditori di origine straniera siano più inclini a correre rischi, rispetto alla loro controparte locale. Spesso questo implica dover vivere con risorse limitate e per questo bisogna ricorrere alla *creatività* come unica soluzione. Ci si chiede da sempre quali siano i meccanismi mentali che fanno scattare la cosiddetta scintilla che fa di una persona qualunque, un creativo. Come abbiamo avuto modo di accennare nelle pagine precedenti il termine creatività implica una molteplicità di definizioni e funzioni che rendono particolarmente difficile il compito di definirne i confini. Si parla di creatività nella pittura, nella scultura, nella letteratura, nel design, nella musica e nell'arte in generale; ma anche nell'architettura, nella scienza, nella medicina. Ultimamente ci si è accorti che i creativi e gli innovatori non sono una rarità alla stregua di Leonardo, Michelangelo, Mozart, Beethoven, Pirandello o Rita Levi Montalcini; ci sono persone creative anche tra la gente comune che nella quotidianità del proprio lavoro mettono a frutto tecnica e fantasia per produrre le soluzioni organizzative, sociali, architettoniche e tecniche, in grado di rendere più semplice e pratica la nostra vita. Non a caso Abraham Maslow<sup>6</sup>, un importante psicologo americano, sosteneva che la vita è uno stretto intreccio di routine e creatività, a dimostrazione del fatto che questo "talento" non è appannaggio di pochi, ma piuttosto va stimolato e messo a frutto. Vittorio Rubini sostiene che tutti gli individui sono dotati di qualunque genere di abilità, ivi compresa la creatività; in base alle diverse situazioni della vita, c'è chi sviluppa molto questa dote e chi meno. Inoltre, alcuni degli atti creativi vengono riconosciuti e apprezzati in quanto tale dalla società, altri avvengono e rimangono in un contesto privato, ma non per questo sono meno importanti. "La creatività - dice Edward De Bono, il famoso scrittore di *Creatività e Pensiero laterale* - è senza dubbio la risorsa umana più importante. Senza creatività non ci sarebbe progresso e ripeteremmo sempre gli stessi errori". Abraham Harold Maslow (Brooklyn, 1° aprile 1908 - Menlo Park, 8 giugno 1970) è stato uno psicologo statunitense. Principalmente noto per la sua teoria sulla gerarchizzazione dei bisogni, è collocato dal giornale scientifico *The Review of General Psychology* al decimo posto tra gli psicologi più citati del ventesimo secolo.

Un esempio paradigmatico di creatività è rappresentato dalla storia di *Kanak Das*, un indiano che ogni giorno andava a lavoro in bici lungo una strada dissestata, nonostante il mal di schiena. Ecco che Kanak ebbe un'idea geniale: installare sulla propria bici un ammortizzatore in grado di assorbire l'energia cinetica degli urti e riutilizzarla proprio come motore propulsivo della bici. L'idea di quest'uomo, potremmo definirla con una sola parola "*Jugaad*", un'espressione proveniente dall'India, che è al centro di un testo scritto da tre indiani, *Navi Radjou, Jaideep Pabhu, Simone Ahuja*: *Jugaad Innovation: «pensa frugale, sii flessibile, genera una crescita dirompente»*.

Questi tre autori indiani hanno raccontato le storie di chi è riuscito a coniugare frugalità, flessibilità, resilienza e crescita, trovando soluzioni innovative, improvvisate<sup>7</sup> e geniali, per risolvere problemi o circostanze avverse con strumenti semplici e quotidiani. Si tratta di un processo *bottom-up* piuttosto che *top-down*, in quanto proveniente dal basso. Non a caso la prima parola chiave utilizzata nel libro, è *frugalità*, intesa come l'utilizzo di *risorse creative* per produrre innovazione soprattutto in un momento, come quello che viviamo di scarse risorse e di grande incertezza.

Saper improvvisare è una delle competenze chiave del moderno top management, perché consente ai manager di reagire ai cambiamenti e di realizzare in poco tempo qualcosa di nuovo. La capacità di improvvisare è spesso un'attitudine personale ma si può anche apprendere successivamente. Un'impresa avveduta deve saper valorizzare questa componente che è uno strumento organizzativo di alto valore e che troppo spesso viene invece erroneamente identificata con mancanza di preparazione da parte del manager... Nella sua accezione di problem solving in condizioni di scarsità o incertezza, l'improvvisazione è un processo individuale e organizzativo estremamente interessante e sul quale tutti coloro che occupano posizioni di leadership dovrebbero riflettere, soprattutto per ciò che attiene la compressione del tempo che trascorre tra il momento della decisione e quello dell'azione (Ludovica Leone)

Un altro esempio emblematico riportato all'interno del libro è la straordinaria storia di un uomo proveniente dal Senegal, *Moulaye Niang* che, nonostante l'arte di soffiare il vetro fosse ormai in via d'estinzione, ha deciso di reinventare questo lavoro, creando un autentico ponte tra culture. Egli ha avuto la particolare abilità di ribaltare numeri occupazionali drammatici (negli anni 90' Murano contava intorno ai 5000 operai a fronte dei poco meno di 1000 attuali) diventando non solo un artigiano, ma anche un vero maestro. Quest'uomo è stato capace di fondere l'arte africana con quella veneziana, ha creato un ponte tra due culture, reinventandosi e reinventando quest'arte ed è proprio da questa eterogeneità, dalla contaminazione tra culture che ha vita la creatività.

Il "*muranero*" così apostrofato dalla comunità dei muranesi in modo affettuoso, la stessa che lo ha accolto e aiutato a capire un mestiere e a carpire informazioni preziose da poter trasferire poi ad altri giovani italiani ed africani. *Moulaye* oggi ha un suo laboratorio a Venezia, in un'area storica fuori dal turismo, ma nonostante questo, in molti vorrebbero conoscerlo. Così il presidio di questa tradizione ha preso le rotte del Senegal. Dunque, a tal proposito possiamo porre delle conclusioni affermando che "Se la necessità è la

madre dell'invenzione, credo fermamente che la diversità sia, al tempo stesso, la madre della creatività".

### Conclusioni

Data l'enorme varietà degli aspetti presi in considerazione nell'impianto del Convegno non era facile inserirsi armonicamente nel cuore delle questioni poste dai diversi campi disciplinari di osservazione, psicologico, sociale, economico, gestionale, artistico, ma riteniamo di aver umilmente contribuito con le nostre riflessioni ad allargare il campo di applicazione del pensiero creativo alle attuali ed urgenti questioni politiche e sociali che concernono le vicissitudini delle identità nell'incontro interculturale

Le grandi sfide poste dalla globalizzazione e l'esodo drammatico ed incontinabile di grandi masse di migranti che fuggono da guerre e da povertà per poter riscrivere le proprie biografie, nella speranza di costruirsi un futuro migliore impongono oggi una grande riflessione etica alla Politica chiamata a misurarsi con realtà sempre più complesse dove le risposte attese non possono non tener conto dell'esigenza ineludibile di disegnare insieme un nuovo ordine della convivenza che sia creativo, solidale ma soprattutto umano.

### Bibliografia

- Candito A. (2016), "Il sindaco calabrese tra i potenti della Terra. „Grazie ai migranti il mio paese è rinato"", La Repubblica, 30 marzo.
- De Bono E. *Creatività e pensiero laterale* BUR Biblioteca Univ. Rizzoli; 2001
- De Felice F. (2016), "Riace e la Toscana, modelli d'accoglienza per l'Italia e l'Europa", L'Argine, 27 aprile.
- Dominijanni I. (2016), "La restituzione di Riace", Internazionale, 4 aprile.
- Gauriat V. (2015), "Riace, Italy: a haven for refugees?", euronews.com.[[www.euronews.com/2015/10/16/riace-italy-a-haven-for-refugees/](http://www.euronews.com/2015/10/16/riace-italy-a-haven-for-refugees/)]
- Giornale di Calabria (2007), "A Riace la raccolta differenziata si fa con gli asinelli", 19 giugno
- Freud S., *Opere*, Boringhieri Torino .
- [Koppel E.] (2016), "Da Badolato a Riace, l'accoglienza diffusa come risposta a muri e a ghetti", Associazione Diritti e Frontiere – ADIF, 23 aprile. [<http://www.a-dif.org/2016/04/23/da-badolato-a-riace-laccoglienza-diffusa-come-risposta-a-muri-e-a-ghetti>]
- Leone L. *Improvvisazione e creatività. Nuove competenze di management dai grandi cuochi*– Egea, Milano 2015
- Malamocco S. (2015), "Paesi dimenticati: quale destino? Proposte di ritorno alla vita dei luoghi abbandonati", geograficamente.wordpress.com, 26 luglio.[<https://geograficamente.wordpress.com/2015/07/26/paesi-dimenticati-quale-destino-proposte-di-ritorno-alla-vita-dei-luoghi-abbandonati-con-aree-metropolitane-in-ogni-territorio-con-la-concessione-gratuita-di-edifici-a-immigrati-ritorn/>]
- Marrazzo D. (2016), "A Riace l'acqua potabile sarà gratis per tutti", Il Sole 24 Ore, 10 maggio.
- Navi Radjou, Jaideep Prabhu Jugaad Innovation, Rubbettino Editore 2014
- Pezzoni N. (2013), *La città sradicata. Geografie dell'abitare contemporaneo. I migranti mappano* Milano, O barra O edizioni, Milano.
- Pezzoni N., 2016, *Riace, la rinascita di un territorio*, in Bonfantini B. (a cura di) *Attivare risorse latenti*, Planum Publisher, Milano-Roma, pp. 217-231.
- Quotidiano della Calabria (2016), "Impegno ed ospitalità per gli immigrati: rivista premia il sindaco di Riace: è tra i big del mondo", 29 marzo. [<http://www.ilquotidianoweb.it/news/cronache/745650/Impegno-ed-ospitalita-per-gli-immigrati.html>]
- Ricca M. (2010), *Riace, il futuro è presente. Naturalizzare "il globale" tra immigrazione e sviluppo interculturale*, ed. Dedalo, Bari.
- Rubini Vittorio *La creatività. Interpretazioni psicologiche, basi sperimentali e aspetti educativi* Edizioni Giunti Editore collana *Psychologica*, 1980
- Ruotolo G. (2010), "Riace, dove l'integrazione è ora un sogno possibile", La Stampa, 13 maggio.
- Sasso C. (2009), *Trasite, favorite. Grandi storie di piccoli paesi. Riace e gli altri*, Edizioni Carta / Intra moenia.
- Sasso C. (2012), *Riace, terra di accoglienza*, ed. Gruppo Abele, Torino.
- Zolin N. (2015), "Benvenuti a Riace, dove i migranti hanno risollevato l'economia", Corriere della Sera, Web Reportage, 25 agosto.[<http://reportage.corriere.it/senza-categoria/2015/a-riace-laccoglienza-ai-migranti-e-di-casa-2/>]

# Uso delle tecnologie digitali e creatività: un'indagine empirica sugli studenti della scuola primaria

E.Treglia, M.A. Lungu

## Introduzione

In Italia, come nel resto d'Europa, i più grandi fruitori delle tecnologie digitali sono bambini e adolescenti (CENSIS, 2015; Ólafsson, Livingstone & Haddon, 2013). Non a caso con il termine *iGeneration* si fa riferimento a tutti gli individui nati a partire dalla seconda metà degli anni novanta fino al 2010, dove la "i" rappresenta sia l'insieme di device nati con loro (iPhone, iPod, iPad) sia l'uso più personalizzato (individualized) del world wide web e di questi stessi dispositivi (Rosen, 2010). Tv, cellulare, consolle, PC e lettori mp3 fanno parte della dotazione hi-tech di base delle nuove generazioni, che approfittano della facilità di accesso e dei costi relativamente contenuti che caratterizzano queste apparecchiature, trasformandoli in strumenti privilegiati del loro tempo libero. Questi nuovi strumenti rappresentano per i ragazzi nuove forme di espressione e informazione, permettono di accorciare le distanze e rifugiarsi in un mondo alternativo a quello reale, il mondo virtuale, che ai loro occhi sembra più interessante e stimolante. Sicuramente uno degli aspetti che più contraddistingue la *iGeneration* è l'uso di internet e delle nuove tecnologie sin dalla giovane età. Prensky (2001a; 2001b) descrive i membri della *iGeneration*, anche detti nativi digitali, come individui abili a elaborare le informazioni, con una preferenza per le nozioni che possono ottenere rapidamente e apprendere attraverso modalità attive e non-lineari, multitasking, poco tolleranti verso le lunghe letture e che sperimentano lo sviluppo delle abilità sociali e professionali all'interno della realtà digitale. La *iGeneration* non usa internet, vive internet, abitando la quotidianità contemporaneamente dentro e fuori gli spazi digitali (Livingstone, 2009). Rispetto al passato il mondo sembra evolversi sempre più rapidamente, le conoscenze diventano presto obsolete e le statistiche cambiano così velocemente che è talvolta difficile comprendere appieno la realtà di un fenomeno. Questa contingenza sembra essere particolarmente rispecchiata quando si tratta di media digitali: il loro celere sviluppo determina enormi difficoltà nel reperire dati storici o effettuare studi longitudinali sugli effetti del consumo di media digitali, che pure si mostrano sempre più necessari. Diversi

neuroscienziati mettono in guardia dagli effetti negativi della multimedialità. Recenti studi (Dalton, 2013; Carr, 2010) affermano infatti che l'eccesso di stimoli a cui siamo sottoposti durante l'uso di internet determina un sovraccarico cognitivo nella memoria di lavoro impedendo la formazione di connessioni neurali profonde e a lungo termine; la sovra stimolazione derivante dalla presenza di continue immagini, notifiche, suoni etc. interferisce anche con la capacità di prestare attenzione e rimanere concentrati su un dato compito. Questi aspetti sono particolarmente rilevanti se ci proponiamo di indagare il rapporto tra l'utilizzo dei nuovi media e l'espressione creativa nei bambini. I successi artistici e scientifici sono infatti, per la maggior parte, frutto di un'interazione intima e prolungata tra il creativo e un oggetto di indagine presente nel suo mondo. Ma per trarre ispirazione dal mondo circostante e/o dall'universo interiore dei pensieri, delle idee e delle emozioni è necessario che l'individuo riesca a prestare attenzione, divenendo un cacciatore di esperienze e registrando mentalmente i dettagli e le situazioni, anche fugaci e apparentemente banali della vita nel qui ed ora del loro verificarsi. Troppo spesso invece i nativi digitali passano attraverso il mondo e le esperienze del vivere quotidiano con troppa fretta, senza consapevolezza, pervasi da una smania di ottenere tutto e subito e incapaci di tollerare la frustrazione dell'attesa. Quando utilizzano un dispositivo digitale essi risultano talmente assorbiti dalla realtà virtuale da non prestare alcuna attenzione al mondo esterno, come se fossero in uno stato di dissociazione transitoria. Questa condizione di iperstimolazione cognitiva indotta dall'uso delle nuove tecnologie e l'attenzione parziale continua che ne consegue contribuisce ad uno stile di vita stressante per i bambini e può compromettere la loro capacità di riflettere, prendere decisioni e pensare in maniera creativa, così come l'abilità di stabilire una connessione profonda con ciò che li circonda (Gregoire, 2014). È necessario pertanto indagare in modo sistematico e continuativo le modalità di utilizzo delle nuove tecnologie da parte dei bambini e le possibili conseguenze di tale utilizzo sul loro profilo cognitivo, ponendo particolare attenzione anche ai possibili effetti sulle funzioni e sulle attitudini creative.

### Obiettivi

La ricerca è nata con l'intento principale di chiarire e approfondire il modo in cui i bambini di oggi si avvicinano al mondo delle nuove forme di comunicazione ed intrattenimento digitale. L'indagine si propone altresì di analizzare, da un punto di vista psicologico, l'influenza che le nuove tecnologie per la comunicazione e l'intrattenimento (il PC, il Tablet, la PSP, la TV, i telefoni cellulari) possono avere sullo sviluppo dell'espressione creativa nei soggetti in età evolutiva. In particolare ci si propone di analizzare:

- modalità e tempi di utilizzo dei principali media e delle tecnologie digitali in un campione di bambini frequentanti gli ultimi anni della scuola primaria;
- verificare le percezioni dei genitori sull'utilizzo che i figli fanno delle nuove tecnologie di comunicazione ed intrattenimento;
- verificare se esiste una relazione tra l'utilizzo di tali dispositivi e le capacità creative.

### Metodologia

La metodologia utilizzata è di tipo quantitativo e prevede l'utilizzo di test validati a livello internazionale e di un questionario volto ad indagare le variabili precipue oggetto di studio. I partecipanti sono stati selezionati casualmente all'interno di tre diverse scuole primarie della provincia di Latina. Bambini e genitori sono stati preliminarmente informati sugli scopi della ricerca e sulle modalità di svolgimento della stessa e hanno deciso liberamente se aderire o meno. Durante l'orario scolastico sono stati quindi somministrati ai bambini un questionario per la raccolta di informazioni anagrafiche, il Test del pensiero Divergente e della personalità creativa di Williams (1996), un questionario volto ad indagare le modalità ed i tempi di utilizzo dei media e delle tecnologie digitali nonché sulle attività extrascolastiche praticate. La somministrazione dei test e del questionario agli alunni ha richiesto una tempistica di circa un'ora, come previsto dal manuale. I genitori dei bambini coinvolti nella ricerca sono stati invitati a compilare a casa un questionario volto ad indagare le modalità di utilizzo delle nuove tecnologie da parte dei loro figli. I dati così raccolti sono stati inseriti in una matrice ed analizzati attraverso il programma SPSS. È stata quindi condotta un'analisi descrittiva delle variabili anagrafiche e della frequenza d'uso dei dispositivi digitali e delle analisi correlazionali per stabilire il tipo di relazione esistente tra le variabili prese in esame.

### Campione

Il progetto ha richiesto il coinvolgimento degli alunni e dei genitori delle classi 4<sup>e</sup> e 5<sup>o</sup> delle scuole primarie di tre diversi istituti comprensivi della provincia di Latina.

Il campione è costituito da 512 bambini (56% femmine, 44% maschi) di età compresa tra i 9 e i 12 anni (età media 10,5 anni). Il 36% dei bambini ha 9 anni, il 54% ha 10 anni, il 9% ha 11 anni e infine l'1% ha 12 anni. La somministrazione del questionario relativo all'uso delle nuove tecnologie nei bambini è stata condotta su 512 genitori (mamme) di cui: il 5% di età inferiore a 30 anni, il 35% di età compresa tra i 30 e i 40 anni, il 55% di età compresa tra i 40 e i 50 anni e infine

il 5% di età superiore ai 50 anni. Per quanto riguarda il titolo di studio il 22% delle mamme intervistate ha un diploma di scuola media, il 54% ha un diploma di scuola media superiore e il 19% una laurea triennale e/o specialistica.

### Strumenti

Ai bambini è stato somministrato il *Test della personalità creativa e del pensiero divergente (TDC)* di Frank Williams (1996), una scheda anagrafica volta a rilevare alcune caratteristiche socio-anagrafiche e un questionario strutturato a risposte multiple relativo alle nuove tecnologie e al loro uso. Alle mamme è stata somministrata una scheda anagrafica volta a rilevare alcune caratteristiche socio-anagrafiche (età, sesso e livello d'istruzione) e un questionario strutturato a risposta multipla composto da 12 domande relativo alle nuove tecnologie e all'uso che i loro figli ne fanno. Il Test della creatività e del pensiero divergente (TCD) è stato messo a punto da Frank Williams per permettere di valutare gli otto fattori del pensiero divergente e della personalità creativa.

Grazie a questo test è possibile sia diagnosticare il livello di creatività della performance di un alunno, sia indicare a insegnanti e genitori quei fattori di pensiero divergente e di personalità creativa che risultano più importanti per lo sviluppo della creatività. Il TCD consiste di due strumenti diversi: il Test del pensiero divergente (protocollo A e B) il Test della personalità creativa. Entrambi gli strumenti possono essere usati per identificare e valutare i più importanti fattori della creatività che sono presenti in varia misura in tutti i ragazzi.

I due strumenti di valutazione (il test del pensiero divergente basato sui disegni e il test della personalità creativa basato su risposte verbali) possono essere somministrati a ragazzi e ragazze dai 6 ai 18 anni. Strettamente basato sul modello elaborato da Williams, il test del pensiero divergente misura una combinazione di capacità verbali, che dipendono dall'emisfero sinistro del cervello, di capacità visivo-percettive non verbali, che dipendono invece dall'emisfero destro. Il test dà punteggi per i 4 fattori di pensiero divergente: *fluidità, flessibilità, originalità ed elaborazione* derivati dalla ricerca analitica di Guilford sui fattori dell'intelligenza umana. I processi di base che vengono valutati sono le trasformazioni divergenti di figure (creatività visiva) e l'attribuzione dei titoli alle figure prodotte, che richiede capacità verbali ed è stata definita trasformazione semantica divergente. Il protocollo è costituito da 12 cornici contenenti una linea o una forma da utilizzare come punto di partenza per la realizzazione di un disegno a piacere. Una volta completato il primo disegno bisogna apporre un titolo sulla linea sottostante e procedere con il secondo disegno e così via per tutte e 12 le cornici. Il test della personalità creativa invece è una lista di 50 item a scelta multipla in cui si chiede ai bambini quanto pensino di essere curiosi, immaginativi, attratti dalla complessità e propensi ad accettare i rischi. Il test dà un punteggio totale e quattro sotto punteggi.

Il test del pensiero divergente presenta materiali pressoché non strutturati, poiché ciascuna cornice contiene qualche forma di elemento grafico che funge da indizio e stimolo a produrre le variabili divergenti che sono misurabili. È differente da altri test proiettivi o di creatività che si limitano a

presentare un riquadro o una pagina bianca, dove si chiede ai soggetti di essere "creativi". Validi studi di ricerca indicano che tali pagine bianche o riquadri vuoti possono causare un certo livello di frustrazione nel soggetto, inibendo così la possibilità di una produzione creativa. Le forme grafiche che compaiono in ciascuna cornice del test sono molto semplici e presentano la più ampia apertura, fornendo così al soggetto un punto di partenza. Ai soggetti vengono dunque offerte numerose possibilità di associazione libere e di espressione verbale spontanea. L'attività creativa svolta nell'emisfero destro del cervello per realizzare i disegni ha un positivo effetto di apertura nei confronti dell'emisfero sinistro preposto alla verbalizzazione. Generalmente i soggetti sono così sorpresi (e spesso divertiti) da quel che hanno saputo creare dall'insignificante ed enigmatica forma che fungeva da stimolo che si sentono più inclini a un'altra forma di creatività: il flusso verbale che trova espressione attraverso la scrittura.

Poiché l'attribuzione di titoli intelligenti alle figure è un processo verbale, questa proiezione creativa viene attraverso l'emisfero sinistro del cervello. I quattro fattori emozionali misurati con il test della personalità creativa (curiosità, immaginazione, disponibilità ad assumere rischi e complessità) vengono tutti confermati da vari studi di ricerca sui tratti tipici della personalità di persone particolarmente creative (Williams, 1994). Questi fattori di personalità ricorrono costantemente nella ricerca psicologica sulle persone dotate di un'alta creatività e sono prevalentemente di natura emozionale. Del test del pensiero divergente viene calcolato il tempo di esecuzione, in modo da poter fare un confronto con le norme stabilite per i rispettivi gruppi (25 minuti per le classi elementari - 20 minuti per le medie). Dal test di valutazione della personalità creativa non viene invece calcolato il tempo - ci vogliono dai 20 ai 30 minuti per il suo completamento, a seconda dell'età degli alunni.

Con il presente strumento è possibile misurare una gamma diversa di capacità cognitive ed emozionali che sono in relazione diretta con la creatività. Il TCD ha l'obiettivo di fornire un metodo efficace, economico e pratico per valutare i quattro fattori cognitivo-divergenti del pensiero creativo quali: pensiero fluido, pensiero flessibile, pensiero originale e pensiero elaborativo; e i quattro fattori emotivo divergenti della personalità creativa quali: disponibilità ad assumersi rischi, complessità, curiosità e immaginazione.

Nel test del pensiero divergente tutti e quattro i fattori cognitivi vengono misurati insieme alla sintesi lessicale con cui si attribuisce un nome al disegno. In questo modo si ottengono cinque punteggi grezzi che riguardano la:

- Fluidità (FL): è la quantità di produzione grafica che si ottiene contando il numero di cornici con cui il bambino si è cimentato, indipendentemente dalla qualità delle realizzazioni. Le persone creative sono in genere più produttive, e ottengono quindi un punteggio più alto di fluidità. Si possono ottenere da 1 a 12 punti massimi.

-Flessibilità (FS): dipende dal numero di volte in cui il soggetto del disegno passa dalla categoria della prima cornice ad un'altra delle cinque categorie possibili elencate qui di seguito: esseri viventi (persone, volti, piante, animali ecc.), congegni meccanici (automobili, barche, biciclette ecc.), simboli (lettere, numeri, bandiere, ecc..) vedute (città,

montagne, oceano, ecc.) e cose utili (vestiti, cibo, mobili, ecc.). Le persone creative si spostano spesso di categoria invece di restare ancorati di volte in cui la categoria del a un solo modo. Si possono ottenere da 1 a un massimo di 11 punti, a seconda del numero di volte in cui il disegno cambia rispetto alla categoria iniziale.

-Originalità (O): dove lavora la persona disegnando. Ogni cornice contiene una parte chiusa, creata dalla linea stimolo o dalla forma mostrata. Questa parte delimitata agisce come elemento di restrizione per una persona poco creativa. L'originalità è invece più alta in coloro che lavorano sia all'esterno che all'interno della forma chiusa. Le persone meno creative vengono bloccate dalla forma chiusa e la eviteranno. Le persone mediamente creative lavoreranno all'interno della parte chiusa per differenziarla da ciò che resta fuori. Le persone dotate del grado più alto di creatività opereranno una sintesi e non saranno né indirizzate rigidamente né bloccate da qualsivoglia forma chiusa. Il punteggio è attribuito con il seguente criterio: 1 punto per i disegni eseguiti esclusivamente al di fuori della forma chiusa, 2 punti per i disegni eseguiti esclusivamente all'interno della forma chiusa, 3 punti per i disegni per i disegni eseguiti sia all'interno e sia all'esterno della forma chiusa. Sommando i punti ottenuti in ciascuna cornice si ottiene il punteggio grezzo totale dell'originalità il cui massimo è di 36 punti.

-Elaborazione (E): si ha elaborazione quando i dettagli vengono posti in modo tale da rendere la figura asimmetrica. L'attribuzione dei punteggi è la seguente: 0 punti per i disegni simmetrici sia all'interno che all'esterno della forma chiusa, 1 punto per i disegni asimmetrici al di fuori della forma chiusa, 2 punti per i disegni asimmetrici.

All'interno della forma chiusa, 3 punti per i disegni asimmetrici che presentano dettagli in posizione eccentrica sia all'interno che all'esterno della forma chiusa. Sommando i punti ottenuti per ciascuna cornice si ottiene il punteggio grezzo totale per l'elaborazione il cui massimo è di 36 punti.

-Titoli: si tiene conto della loro lunghezza e della complessità del vocabolario usato. Vengono attribuiti 0 punti quando non è stato assegnato alcun titolo, 1 punto per un titolo semplice privo di modifiche, 2 punti per un titolo con modifiche descrittive, 3 punti per un titolo immaginativo che esprime qualcosa di più rispetto a quanto è stato raffigurato nel riquadro. Sommando i punti ottenuti per ciascuna cornice si ottiene il punteggio grezzo totale per i titoli il cui massimo è di 36 punti.

Per il test del pensiero divergente il punteggio totale grezzo massimo conseguibile è di 131 punti.

Il test della personalità creativa misura i quattro fattori emozionali che sono tratti di personalità divergente correlati al comportamento. L'attribuzione del punteggio è ottenuta grazie a due mascherine che vengono sovrapposte a ciascuna pagina del test. Le risposte che emergono in corrispondenza dei fori delle mascherine ricevono un punteggio grezzo 2. Tutte le altre risposte che non si vedono nei fori riceveranno un punteggio grezzo eccetto quelle segnalate nell'ultima colonna (non so), per le quali si riceve un punteggio penalizzante di -1, questo perché la scelta di tale colonna indica l'indecisione, che non è un tratto di creatività. Dei 50 item, 12 si riferiscono alla curiosità, 12 all'immaginazione, 13 alla disponibilità ad assumersi rischi e 13 alla complessità. Se

tutte le X delle risposte affiorano dai buchi della mascherina, è possibile ottenere un massimo di 100 punti, a patto che non si sia dichiarata la propria decisione in alcun item. Un punteggio grezzo alto indica una persona che si sente bene con se stessa, che è più creativa e che ha un atteggiamento positivo rispetto all'essere curiosi.

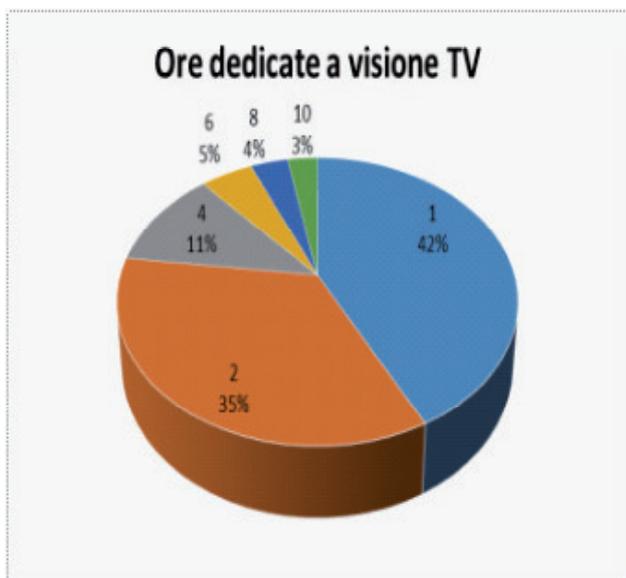
**Risultati**

Questionario sull'uso delle nuove tecnologie

Dall'analisi dei dati raccolti attraverso il questionario è emerso che: il 100% degli intervistati dichiara di possedere la TV, il 92% un telefono cellulare, l'89% una consolle per videogiochi, l'80% un PC. Il 68% degli intervistati dichiara di fare un uso abituale della TV, il 64% degli intervistati dichiara di fare un uso abituale del telefono cellulare, il 32% degli intervistati dichiara di fare un uso abituale della consolle (videogiochi) e il 35% degli intervistati dichiara di fare un uso abituale del PC. Per quanto riguarda, più nello specifico, il tempo dedicato all'uso dei vari dispositivi risulta che:

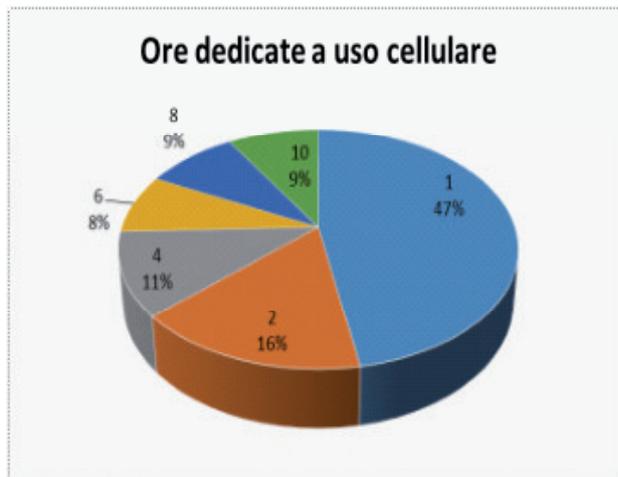
La televisione

Il 42% degli intervistati dichiara di vedere la TV un'ora al giorno, il 35% degli intervistati dichiara di vedere la TV due ore al giorno, il 12% degli intervistati dichiara di vedere la TV quattro ore al giorno, il 5% degli intervistati dichiara di vedere la TV sei ore al giorno, il 4% degli intervistati dichiara di vedere la TV otto ore al giorno e il 3% degli intervistati dichiara di vedere la TV 10 ore al giorno.



Il cellulare

Il 47% degli intervistati dichiara di usare il telefono cellulare un'ora al giorno, il 16% degli intervistati dichiara di usare il telefono cellulare due ore al giorno, l'11% degli intervistati dichiara di usare il telefono cellulare quattro ore al giorno, l'8% degli intervistati dichiara di usare il telefono cellulare sei ore al giorno, il 9% degli intervistati dichiara di usare il telefono cellulare otto ore al giorno e il 9% degli intervistati dichiara di usare il telefono cellulare dieci ore al giorno.



La consolle

Il 57% degli intervistati dichiara di usare la consolle un'ora al giorno, il 21% degli intervistati dichiara di usare la consolle due ore al giorno, il 9% degli intervistati dichiara di usare la consolle quattro ore al giorno, il 3% degli intervistati dichiara di usare la consolle sei ore al giorno, il 4% degli intervistati dichiara di usare la consolle otto ore al giorno e il 6% degli intervistati dichiara di usare la consolle dieci ore al giorno.



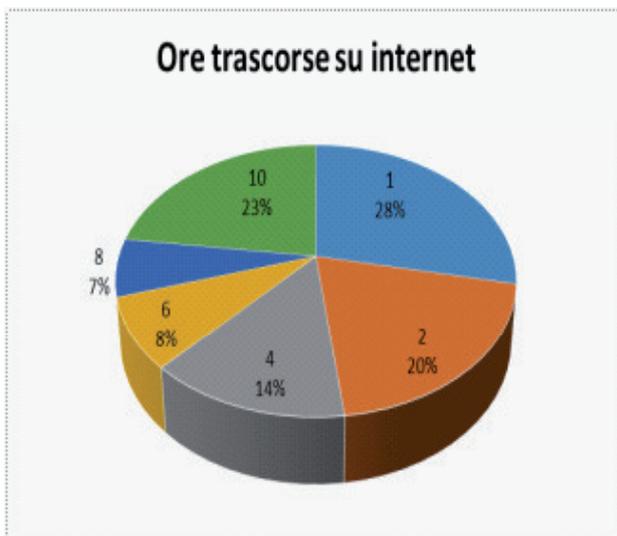
## Il PC

Il 52% degli intervistati dichiara di usare il PC un'ora al giorno, il 26% degli intervistati dichiara di usare il PC due ore al giorno, il 6% degli intervistati usa il PC quattro ore al giorno, il 7% degli intervistati dichiara di usare il PC sei ore al giorno, il 7% degli intervistati dichiara di usare il PC otto ore al giorno, e il 3% degli intervistati dichiara di usare il PC dieci ore al giorno.



## Internet

Il 28% degli intervistati dichiara di essere connesso ad internet un'ora al giorno, il 20% degli intervistati due ore al giorno, il 14% degli intervistati quattro ore al giorno, l'8% degli intervistati sei ore al giorno, il 7% degli intervistati 8 ore al giorno, e il 23% degli intervistati dichiara di essere connesso ad internet 10 ore al giorno.



Il questionario prevedeva anche delle domande relative alle attività sportive e/o ludiche extrascolastiche praticate dai bambini. È emerso che l'80% degli intervistati pratica attività sportiva e/o ludica, mentre il 20% degli intervistati non pratica alcuna attività sportiva e/o ludica. Dell'80% degli intervistati che praticano attività extrascolastica, il 16% pratica attività sportiva e/o ludica una volta a settimana, il 34% pratica attività sportiva e/o ludica due volte a settimana, il 19% praticano attività sportiva e/o ludica tre volte a settimana, il 12% pratica attività sportiva e/o ludica quattro volte a settimana, il 5% praticano attività sportiva e/o ludica 5 volte a settimana e il 13% praticano attività sportiva e/o ludica più di 5 volte a settimana.

Dall'analisi delle ore trascorse sui dispositivi (complessivamente intesi) da parte dei ragazzi è emerso che la media d'uso è di 7,32 ore al giorno, con una deviazione standard pari a 4,55. Si è evidenziato inoltre come siano i maschi a trascorrere più ore sui dispositivi, con una media di 8,47 ore al giorno, rispetto alle femmine che evidenziano una media di 6,43 ore.

Tabella 1. Maschi e Femmine. Confronto delle ore trascorse sui dispositivi.

	Femmine	Maschi
Media	6,43	8,47
Deviazione standard	3,73	5,23

Inoltre escludendo le ore di connessione ad internet (variabile considerata ridondante) è emerso che dei 512 intervistati, l'11% passa più di 14 ore sui dispositivi digitali.

Risultati del questionario sull'uso che i ragazzi fanno delle tecnologie somministrato ai genitori

Dall'analisi dei dati raccolti dal questionario è emerso che: il 100% degli intervistati dichiara di possedere in casa la TV, il 98% degli intervistati dichiara di possedere in casa un telefono cellulare, l'89% degli intervistati dichiara di possedere in casa una consolle (videogiochi) e l'85% degli intervistati dichiara di possedere in casa un PC. Relativamente all'analisi dei dati raccolti è emerso che: l'85% degli intervistati dichiara che i loro figli fanno un uso abituale della TV, il 54% degli intervistati dichiara che i loro figli fanno un uso abituale del telefono cellulare, il 38% degli intervistati dichiara che i loro figli fanno un uso abituale della consolle (videogiochi) e il 53% degli intervistati dichiara che i loro figli fanno un uso abituale del PC.

Per quanto riguarda più nello specifico il tempo dedicato all'uso dei vari dispositivi da parte dei figli, rilevato dai genitori risulta che per:

### La TV

Il 36% degli intervistati dichiara che il proprio figlio vede la TV un'ora al giorno, il 49% degli intervistati dichiara due ore al giorno, il 13% degli intervistati dichiara quattro ore

al giorno, il 2% degli intervistati dichiara sei ore al giorno. Nessun intervistato dichiara che il proprio figlio vede la TV otto/dieci ore al giorno.



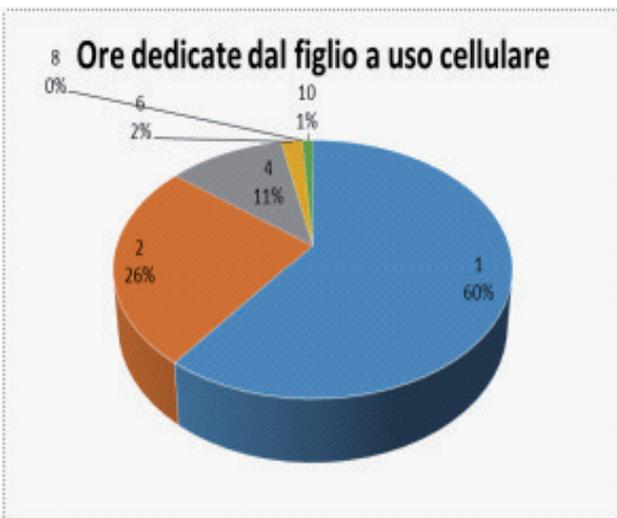
*La console*

Il 78% degli intervistati dichiara che il figlio usa la console un'ora al giorno, il 17% due ore al giorno, il 5% quattro ore al giorno e nessuno degli intervistati dichiara che il proprio figlio usa la console sei, otto e dieci ore al giorno.



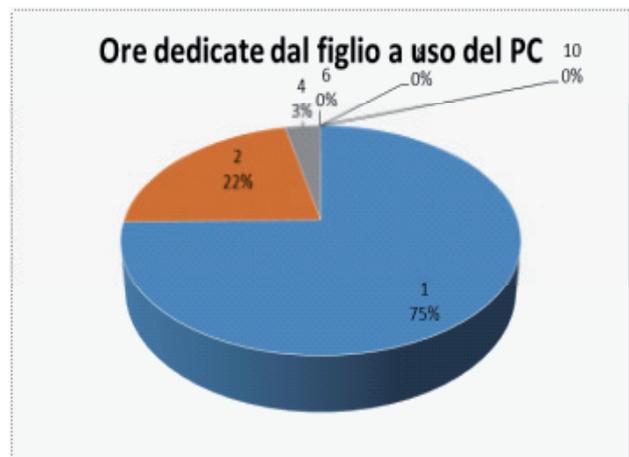
*Il cellulare*

Il 60% degli intervistati dichiara che il proprio figlio usa il telefono cellulare un'ora al giorno, il 26% degli intervistati dichiara due ore al giorno, l'11% degli intervistati dichiara 4 ore al giorno, il 2% degli intervistati 6 ore al giorno, nessuno degli intervistati dichiara che il proprio figlio usa il telefono cellulare 8 ore al giorno, e solo l'1% degli intervistati dichiara che il proprio figlio usa il telefono cellulare 10 ore al giorno.



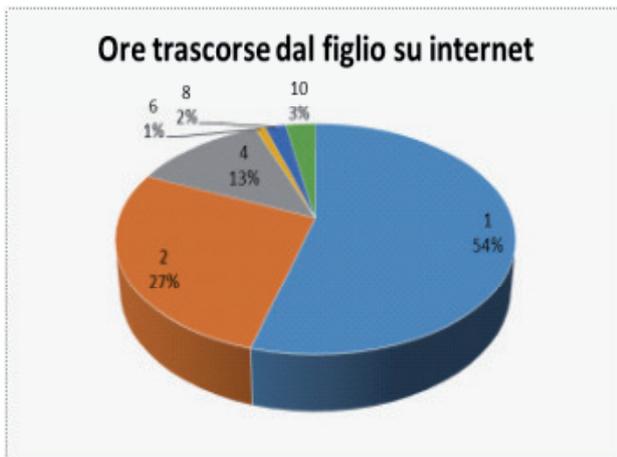
*Il PC*

Il 75% degli intervistati dichiara che i loro figli usano il PC 1 ora al giorno, il 22% degli intervistati dichiara che i loro figli usano il PC 2 ore al giorno e nessuno degli intervistati dichiara che i propri figli usano il PC 4, 6, 8, 10 ore al giorno.



## Internet

Il 54% degli intervistati dichiara che il proprio figlio resta connesso ad internet un'ora al giorno, il 27% degli intervistati dichiara due ore al giorno, il 13% degli intervistati dichiara quattro ore al giorno, l'1% degli intervistati dichiara sei ore al giorno, il 2% dichiara otto ore al giorno e il 3% dieci ore al giorno.



Nel questionario oltre ai dati sopra presentati sui dispositivi tecnologici, sono stati raccolti anche dati relativi alle attività sportive e/o ludiche extrascolastiche praticate dai figli, ed è emerso che: l'81% degli intervistati dichiara che i loro figli praticano attività sportiva e/o ludica, mentre il 19% degli intervistati dichiara che i loro figli non praticano alcuna attività sportiva e/o ludica.

Dell'81% degli intervistati che dichiarano che i loro figli praticano attività extrascolastica è emerso che: il 16% pratica attività sportiva e/o ludica una volta a settimana, il 42% pratica attività sportiva e/o ludica due volte a settimana, il 28% pratica attività sportiva e/o ludica tre volte a settimana, il 7% pratica attività sportiva e/o ludica quattro volte a settimana, il 3% pratica attività sportiva e/o ludica cinque volte a settimana e il 5% pratica attività sportiva e/o ludica più di cinque volte a settimana. Dall'analisi delle ore trascorse da parte dei ragazzi sui dispositivi fornita dai genitori è emerso che la media d'uso è di 6,15 ore al giorno, con una deviazione standard pari a 4,77.

Confrontando i risultati ottenuti dall'analisi del questionario somministrato ai genitori con quello somministrato ai ragazzi, si evidenzia una differenza nel punteggio relativo alla media di ore di utilizzo dei dispositivi pari a 1,17, con una deviazione standard pari a 0,22. Tale differenza può considerarsi trascurabile e quindi possiamo ritenere il report dei ragazzi abbastanza affidabile.

## Risultati del Test sulla personalità creativa

Nel Test della Personalità Creativa (TCD) di Frank Williams (1996) i bambini analizzati hanno ottenuto un punteggio medio pari a 61,11 con una deviazione di 15,85.

Il 33% dei soggetti ha raggiunto un punteggio grezzo totale al di sotto della media (44-58), il 20% ha raggiunto un punteggio grezzo totale nella media (59-65) e il 47% hanno raggiunto un punteggio grezzo totale al di sopra della media (66-89).

Dai dati ottenuti si è evidenziato, inoltre, come i maschi abbiano una maggiore inclinazione verso il comportamento creativo, con una media di 64,10 e una deviazione pari a 15,95, rispetto alle femmine che presentano una media di 58,79 con una deviazione pari a 15,49.

Tabella 2. Maschi e Femmine. Confronto tra i punteggi ottenuti nel Test della personalità creativa.

	Femmine	Maschi
Media	58,79	64,10
Deviazione Standard	15,49	15,95

## Risultati del Test del pensiero Divergente

Nel Test del pensiero Divergente di Williams (1996) i soggetti ottengono un punteggio medio grezzo pari a 70,95 con una deviazione standard di 15,85.

L'82% dei soggetti raggiunge un punteggio grezzo totale al di sotto della media (60-79), il 17% raggiunge un punteggio grezzo totale nella media (80-89) e il 7% ottiene un punteggio grezzo totale superiore alla media (90-121+). I dati evidenziano come siano le femmine ad avere una performance creativa maggiore, con una media di 72,95 e una deviazione pari a 11,67, rispetto a maschi che evidenziano una media di 68,35 con una deviazione pari a 10,46.

Tabella 3. Maschi e femmine. Confronto tra i punteggi ottenuti nel test del pensiero divergente

	Femmine	Maschi
Media	72,95	68,35
Deviazione Standard	11,67	10,46

## Risultati delle correlazioni

Una prima analisi correlazionale è stata realizzata tra la variabile tempo medio di utilizzo giornaliero dei dispositivi e la variabile tempo medio delle ore extrascolastiche praticate settimanalmente, dalla quale è risultata una debole correlazione negativa ( $r = -0,13$ ), per cui le due variabili/decregono inversamente insieme. Una seconda analisi correlazionale è stata eseguita tra la variabile tempo medio di utilizzo giornaliero dei dispositivi tecnologici e la variabile inclinazione comportamentale creativa ottenuta dal test della personalità creativa, dalla quale è risultata una correlazione negativa quasi nulla ( $r = -0,02$ ) tra le due variabili. Una terza analisi correlazionale è stata eseguita tra la variabile tempo medio di utilizzo giornaliero dei dispositivi tecnologici e la variabile performance creativa ottenuta nel test del pensiero divergente, dalla quale è risultata l'esistenza di una moderata

correlazione negativa ( $r = -0,41$ ) tra le due variabili, per cui crescono/decregono inversamente. È stato indagato anche il rapporto tra il tempo medio di utilizzo giornaliero dei dispositivi e i risultati ottenuti nella performance creativa del test del pensiero divergente considerando i vari fattori: fluidità, flessibilità, originalità, elaborazione, e titolazione.

Per quanto riguarda la fluidità si è evidenziata una correlazione negativa pari a  $r = -0,3$ , per cui le due variabili crescono/decregono inversamente. Per la flessibilità si è evidenziata una correlazione positiva, pari a  $r = 0,06$ , per cui le due variabili crescono lievemente insieme.

Per l'originalità si è evidenziata una correlazione negativa, pari a  $r = -0,35$  per cui le due variabili crescono/decregono inversamente. Per l'elaborazione si è evidenziata una correlazione negativa, pari a  $r = -0,22$ , per cui le due variabili crescono/decregono inversamente. Infine per la titolazione si è evidenziata una correlazione positiva, pari a  $r = 0,1$ , per cui le due variabili crescono lievemente insieme.

Correlazione	Tempo medio di utilizzo giornaliero dei dispositivi tecnologici
Fluidità	$r = -0,2$
Flessibilità	$r = 0,06$
Originalità	$r = -0,35$
Elaborazione	$r = -0,22$
Titolazione	$r = 0,1$

Infine, è stata eseguita un'analisi correlazionale tra la variabile media dei punteggi del pensiero divergente e la variabile media dei punteggi della personalità creativa, dalla quale è risultata l'esistenza di una correlazione negativa quasi nulla ( $r = -0,03$ ) tra le due variabili.

## Discussione e conclusioni

L'analisi dei dati raccolti relativi ai questionari e ai test somministrati ha evidenziato come i dispositivi digitali siano oggi parte integrante e inscindibile della realtà familiare e sociale in cui i ragazzi sono immersi. Il loro uso è talmente diffuso nel contesto ambientale, che alcuni dispositivi quali la TV, il cellulare e i videogiochi, hanno raggiunto una frequenza d'uso elevata, con una media giornaliera di 7,32 ore. I risultati suggeriscono il passaggio da una società monosensoriale ad una multisensoriale sempre più dominata dagli artefatti digitali, in cui l'uso dei dispositivi è un'abitudine quotidiana, di cui i ragazzi difficilmente riescono a fare a meno.

È, inoltre, emerso come siano i maschi a fare un uso maggiore delle tecnologie con una media di utilizzo complessivo di 8,47 ore rispetto alle femmine che hanno raggiunto una media di 6,43 ore. Questi dati risultano in linea con diverse ricerche internazionali e nazionali tra cui quella realizzata da Telefono Azzurro ed Eurispes (2010) sull'uso delle tecnologie digitali nella vita di tutti i giorni di preadolescenti e adolescenti. Un dato importante ai fini della validità della ricerca riguarda l'esigua differenza ottenuta tra la media d'uso giornaliero dei dispositivi dichiarata dai

ragazzi e la media d'uso giornaliero dei dispositivi da parte dei ragazzi constatata dai genitori, pari a 1,17 ore, risultato che ci permette di ritenere il *report* dei ragazzi abbastanza affidabile. I risultati inerenti il test sul pensiero divergente rivelano che la maggioranza dei soggetti (82%) del campione considerato ottiene punteggi al di sotto della media nella performance creativa. Questo dato fa riflettere soprattutto se lo associamo a quello inerente il tempo trascorso utilizzando dispositivi tecnologici. Le femmine, che secondo i nostri dati utilizzano meno i media e i dispositivi digitali, ottengono infatti risultati migliori nel test sul pensiero divergente rispetto ai maschi, nonostante il test sulla personalità creativa rilevi, al contrario, una maggiore attitudine creativa nei maschi. L'ipotesi di partenza era, difatti, che l'utilizzo massivo delle nuove tecnologie digitali in età evolutiva potesse interferire con l'espressione della creatività individuale. L'analisi correlazionale compiuta allo scopo di verificare una possibile associazione tra utilizzo di dispositivi tecnologici e la performance creativa rivela l'esistenza di una moderata correlazione negativa ( $r = -0,41$ ) tra le due variabili che avvalorava l'ipotesi di partenza, per cui all'aumentare del numero di ore di utilizzo dei dispositivi tecnologici corrisponde una diminuzione della performance creativa e viceversa. Questo risultato sembra essere in linea con i rilievi di diversi autori tra cui Cropley (2013) che ha constatato come la crescita esponenziale degli stimoli dettata dalle nuove tecnologie, riduca i tempi di risposta e agisca negativamente sulla capacità creativa ridimensionandola, in quanto viene meno anche l'aspetto emozionale. Internet orienterebbe inoltre i ragazzi verso automatismi generalizzati, producendo una mancanza di pensiero critico e un impoverimento delle capacità autoriflessive. Anche secondo Manzelli<sup>1</sup> (2010) la capacità creativa viene limitata dall'immenso numero di stimoli e condizionamenti provenienti dai diversi canali digitali a cui i ragazzi sono esposti; tali sollecitazioni reiterate impoveriscono la maturità psichica e mentale, amplificando il vuoto interiore e l'opacità intellettuale. Infine, per Lamberto Maffei (2014) il pensiero divergente, funzionale all'adattamento, alla riflessione, all'elaborazione d'idee nuove e all'apprendimento, va in corso a deperimento, in favore di una reattività necessaria a sostenere i ritmi della società di oggi, ma ben poco adatta a stimolare la creatività. L'utilizzo dei dispositivi digitali, secondo diversi studiosi, avrebbe dunque un impatto rilevante sulle funzioni cognitive, al punto che qualcuno arriva a ipotizzare l'instaurarsi di un nuovo profilo cognitivo, caratterizzato dal multitasking, ma che privilegia la superficialità e la disattenzione cronica a discapito della capacità di riflessione ed immaginazione.

Nell'analisi correlazionale si è anche indagato il rapporto tra la media delle ore giornaliere d'uso dei dispositivi e la media dei risultati ottenuti considerando i vari fattori del pensiero divergente: fluidità, flessibilità, originalità, elaborazione e titolazione, evidenziando una maggiore correlazione negativa pari a  $-0,35$  tra originalità e media d'uso dei dispositivi, per cui all'aumentare delle ore d'uso dei dispositivi tecnologici corrisponde una riduzione dell'originalità e viceversa. Il risultato dell'analisi correlazionale condotta

<sup>1</sup> Cfr. [http://www.benessere.com/psicologia/arg00/cervello\\_creativita.htm](http://www.benessere.com/psicologia/arg00/cervello_creativita.htm).

allo scopo di rilevare una possibile associazione tra la media delle ore giornaliere d'uso dei dispositivi digitali (7,32) e la media dei risultati ottenuti dal test della personalità creativa (61,11) evidenzia un coefficiente di correlazione pari  $r=-0,02$  per cui le due variabili non risultano correlate. Possiamo dunque ipotizzare che l'uso di tecnologie non interferisca con la presenza di attitudini creative di personalità dell'individuo (curiosità, immaginazione, disposizione ad accettare rischi etc), quanto piuttosto con l'espressione concreta della creatività. L'attenzione va posta anche al risultato ottenuto dall'analisi correlazionale tra la media delle ore giornaliere d'uso dei dispositivi digitali (7,32) e la media delle ore settimanali di attività extrascolastica (2,38) che ha evidenziato, come prevedibile, l'esistenza di una debole correlazione negativa ( $r=-0,13$ ), per cui all'aumentare dell'uso dei dispositivi tecnologici corrisponde una diminuzione dell'attività extrascolastica praticata settimanalmente e viceversa. In conclusione, poiché il consumo mediale da parte dei ragazzi appartenenti alla cosiddetta iGeneration è strettamente collegato a motivazioni di tipo sociale, identitario ed emotivo, nonché allo sviluppo cognitivo, i ricercatori devono rivolgere la loro attenzione al contesto virtuale in quanto scenario ormai imprescindibile per comprendere le dinamiche psicologiche implicate nella costruzione di atteggiamenti e scelte comportamentali. È necessario pertanto condurre studi più approfonditi che esplorino da un punto di vista psicologico l'effetto delle nuove tecnologie sulle funzioni cognitive superiori dei soggetti in età evolutiva, con particolare riguardo all'espressione creativa. I dati preliminari di questa ricerca suggeriscono che esista un legame tra la variabili utilizzo dei dispositivi digitali e performance creativa, nella direzione di un decremento di quest'ultima all'aumentare dell'uso dei media e dei dispositivi.

## Bibliografia

- Carr NG. Does the internet make you dumber? *Wall Street Journal*, 2010; 5(10)
- Censis. 12° Rapporto Censis/Ucsi sulla comunicazione. L'economia della disintermediazione digitale. Milano: FrancoAngeli, 2015
- Cropley AJ, Cropley H. *Creativity and crime*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013
- Dalton KM. Their Brains on Google: How Digital Technologies Are Altering the Millennial Generation's Brain and Impacting Legal Education. *SMU Sci. & Tech. L. Rev.*, 2013; 16:409
- Eurispes, Telefono Azzurro. 10 °Rapporto Nazionale sulla condizione dell'Infanzia e dell'Adolescenza, 2010
- Livingstone S. *Children and the Internet*. Cambridge: Polity, 2009
- Maffei L. *Elogio della lentezza*, Bologna: Il Mulino, 2014
- Ólafsson K, Livingstone S, Haddon L. Children's use of on-line technologies in Europe: a review of the European evidence base. Londra: EU Kids Online, 2013
- Prensky M. Digital natives, digital immigrants part 1. *On the horizon*, 2001a; 9(5):1-6
- Prensky, M. Digital Natives, digital immigrants part 2: do they really think differently? *On the Horizon*, 2001b; 9:1-6.
- Rosen L. Welcome to the iGeneration!. *Education Digest: Essential Readings Condensed for Quick Review*, 2010; 75(8): 8-12
- Williams F., *Test TCD. Test della creatività e del pensiero divergente*. Trento: Centro Studi Erickson, 1994
- Cfr. [http://www.benessere.com/psicologia/arg00/cervello\\_creativita.htm](http://www.benessere.com/psicologia/arg00/cervello_creativita.htm)

## **Sezione II**

*L'arte*



# Art meets science: from aesthetics to neurosciences

S. Di Nuovo

*Full professor of Psychology in the University of Catania (Italy). President of the Italian Association of Psychology (AIP). President of the Academy of Arts of Catania*

## Abstract

The article deals with the relations between art and science, from both neuroscientific and psychosocial points of view.

The different contribution of science to producing and perceiving art is outlined, starting from the definition of some mechanisms of psychological resonance activated in creating and appreciating artworks.

The neuroscientific approaches to art are described, and their limits in grasping the essential aspects of the symbolic artistic communication varying between people and cultures.

As a common element shared by science and art, creative imagination is proposed: i.e., a mediator between nature and culture, and between the biological and social mechanisms of creativity.

Science is useful for producing art and understanding the perception of artworks, but it is similar to art when produces novelty and uses imagination in a creative way. The creation of both science and art requires imagining a reality different from the present, and the creation in the mind of something different from the given stimulus. But, while the scientific work must be adaptable into rational methods and languages, the artwork can remain extraneous to the rationality.

Art meets science at different levels. Sciences and techniques (or technologies, in the contemporary art) are useful tools in the art production. As regards the fruition of art, science and technology – e.g., in current neuroscientific research - help to understand how the human mind perceives the artwork, enjoying differently from it.

Science therefore gives a different contribution to the two aspects of producing and perceiving art, which should be treated separately, as they require different analyses and interpretative criteria; in conclusion we will try to find points of connection between these aspects.

## Science and artistic production

Leonardo da Vinci, painter, sculptor, architect, scientist, in his *Treatise of Painting* defined art as science, representing

“to the senses, with more truth and certainty, the works of nature”.

Melting science and art is present also in other great authors such as Archimedes, Piero della Francesca (in the *Treatise on perspective*), Brunelleschi, Michelangelo (in architecture). Many artists applied the principles of the perception – e.g., regarding perspective, or colors - formulated by physiological and psychological sciences. Today the sciences and their technological applications provide new tools for the production of images, architectures, music, theatrical and cinematographic representations, and various kinds of artistic installations.

For the research of possible common elements in the production of both art and science, the objective of art and the artist must be defined preliminarily, and the resonance mechanisms activated in those who perceive the work and appreciate it.

While science aims at rationality and usefulness, aesthetics search for a definition of what is beautiful, and what is pleasant and enjoyable. But, what activates the mind arousing emotions and inner resonance? The classical and neoclassical art aimed at harmony, the ‘divine proportion’, agreeable and soothing; other artistic productions aim instead at inducing surprise and emotional arousal. Musicians can search for harmonies or for contrasts and dissonances of melodic lines or rhythms; the same can be said of other figurative or performative arts.

The aesthetic choice of the artist obviously makes use of different techniques: a realistic or formally careful reconstruction of the natural ‘beauty’ can express and activate harmony and balance; or disharmony, dramatization of reality, energy and dynamism rather than formal precision, can represent suffering, pain - life as it is, not as one would like it to be. In this case the artists tend to arouse wonder, upset, amazement: therefore, to express and activate emotionality. Reality is not reproduced, or perhaps idealized, but transformed and transfigured through emotions, seeking consonance and involvement in the ‘spectator’.

It is known that contemporary art aims at reconsidering the link between the author and the public, i.e. “the artist and his audience”, leaving to those who perceive the artwork the possibility of determine, according to their needs, the

sense of the work: going beyond the stimulus, and becoming protagonists of a creation parallel to that of the artist.

### Science and the fruition of art

Can science contribute to the understanding of the complex reciprocal resonance between the producer and the user of arts?

According to the philosopher of the mind John Searle the comprehension of the process of fruition of the artwork passes through different phases of analysis: the manifest behavior of the users, the perceptive, emotional and empathic elements of their approach to the work; the brain mechanisms underlying the response.

The results of neuroscience - in the specific branch defined neuro-aesthetics - show that in analyzing the artworks, similar physiological processes and cerebral areas are activated in all people and in all cultures; the differences involve macroscopic psychosocial characteristics (i.e., gender, education) and mainly concern the focusing of attention, from which the sensory and perceptive processes start.

In the laboratories of neuro-aesthetics has been studied what happens at the perceptual, psychophysiological and cerebral level when looking at an artwork (e.g., a painting). An eye-tracking device (apparatus that records eye movements and gaze fixation points on the target image) indicates on which points the attention is mainly focused; a skin conductance recording system (skin sweating that is regulated by the autonomic nervous system) shows when and for how long the emotion is activated; a dynamic electroencephalogram, or other techniques of detection of brain activity such as functional magnetic resonance imaging, show which areas of the brain are activated in correspondence with the appreciation of the artistic work. The correlation between these 'scientific' data provides useful information to understand what attracts attention, what positive or negative emotion and what brain functions are activated, beyond what the person refers to conscious verbal level. Interesting macro-cultural and psychosocial differences have been highlighted through these techniques: for example, it has been found that, by looking at the painting of Michelangelo's "Last Judgment", the males perform a selective processing, concentrating on some elements that activate the attention and the emotion (e.g., the muscular strength of the characters and the intimate parts), while the women have a more 'inclusive' look, which covers the whole work and focuses on the parts that express emotion and suffering, especially if related to faces and female characters .

The 'artistic techno-science' allows to open unexpected connections between neuro-aesthetic and art history . Contemporary science, through advanced techniques of neuro-images, allows to identify the brain processes that are activated in the perception and the re-elaboration of sensorial stimuli coming from a work of art. The areas in the occipital-parietal cortical area of the brain separately analyze the different attributes of the image: shape, color, movement, and the connection between them allows the overall perception, involving the orbito-frontal areas that realize the evaluation needed for the aesthetic judgment. These functional processes are common and typical of human brains:

they therefore constitute the essential neurobiological basis of aesthetics. According to Semir Zeki the essential rules of the 'perceptive brain' are constancy and abstraction, applying the general representation to different details. Similar mechanisms occur in the production of art: the artists are like neuroscientists who explore - with specific tools - the capacities and potentialities of their 'artistic' brain.

The complex connections between cortex, visual areas, orbital-frontal areas in turn activate the emotional centers of the limbic (sub-cortical) system. A continuous loop is activated between cognitive and emotional parts of the brain in determining the experience of the artwork.

But the activation of the sub-cortical areas (amygdala, insula, and other centers of emotions) is diversified in the different subjects and produces the emotional responses of satisfaction and gratification, or on the contrary refusal or rejection; this part of neuro-aesthetics is most influenced by personal subjectivity and by the cultural context.

The interpretation of the artwork makes use of different brain processes with respect to the simple perception of it. It is the counterpart of the personal interpretation of reality that motivates the artist during the production of the work.

The theory of 'mirror neurons' (brain structures that reproduce sensations and movements activated by the perception of sensations and movements of others) evidenced the role of a simulation of the action 'embedded in the body' (embodied simulation), concerning the feelings and emotions produced by the artistic work. For example, a research has studied the different activations in observing a work of Fontana (the "cut canvas") compared to a similar work but bearing a simple line instead of the cut typical of the author: the cut canvas activates peculiar sensations or emotional activations in the different subjects, on the basis of a participation in the motor gesture used by the author.

### Beyond neuroscience?

Mirror neurons and embodied simulations produce empathic involvement in the perceived work, and therefore realize the subjective aesthetic response, even if these mechanisms do not explain - as the neuroscientists themselves have admitted - the complex functioning of the aesthetic experience.

Several criticisms have been made to the trials to reduce the aesthetic experience to a series of physical or neural models, which would not be able to grasp the creative originality and evocative force of different artworks, in people different by age, culture, experience, cognitive characteristics and personality.

In the production / reception of art something more is happening and different than purely neurophysiological appreciation, localizable in terms of cerebral areas: i.e., a peculiar and original network activated in the individual mind of the reader, as a consequence of which happened in the artist's mind. This network has not only biological, but also psychosocial components.

When individuals encounter the artwork, they projects their own inner states onto it, attributing a meaning to a certain aspect, and a symbolic value to another aspect. Each person, with a personal life story, and living in a specific

cultural context, attributes 'mental states', emotions, intentions to the characters composing the artwork and thus retraces (perhaps in an original way) the path of the artistic creation.

Since art is a «symbolic intersubjective communication with variable and multiple emotional contents», it is difficult to find stable neuronal correlates of these multiple and variable contents between people and between cultures.

The overall aesthetic activation - not only cognitive but also emotional - cannot be generalized in universal models: it will be different from person to person. The psychobiological consonance, specifically based on the mechanisms of mirror neurons, achieves an empathic correspondence between author and user, often non-conscious, and having also a cultural and social ground.

### **Creative imagination: a common element in producing and using, in science and art**

The common element in producing and 'consuming' art lies in the imaginative function, which acts as a mediator between nature and culture, and therefore between the biological and social mechanisms of creativity. Who creates imagines a reality different from the present, who re-creates in his own mind also imagines something that is different from the given stimulus. From this co-construction comes the profound understanding of art.

For the artistic production it is essential the recall of images of different nature: visual (figurative arts), auditory (music), motor (dance), multiform (theater, cinema). In the 'user' of art, images are perceived but often re-created in the encounter with the artwork, activating sensations, perceptions, memories and emotions, with satisfying or perturbing, but even original experiences.

Similar processes happen in the production of science, obviously with different purposes and instruments. Imagery is the common element in art and science for designing and building a reality different from the 'given' one.

In both art and science the object of imaginative simulation can be the flow of thinking, the thought 'how-if' and 'if-then', the memory of the past and the prediction of the future, the elaboration of alternatives, the construction of the different forms of perspective-taking and empathy, and active social interaction.

In the process of detachment from the crystallized mental scheme mirroring the present reality, and of opening towards a different reality, both the artists and the scientists avail themselves of the active (not purely reproductive) imaginative function, which "sees beyond the current things": dimension that Leonardo attributed to both art and science.

The active imagination, the emotion connected to it, and the novelty that the combination of these elements can produce, become a powerful means of transforming experiences from the past to the future, and the production of peculiar attributions of meaning that invent new visions of reality: whether they are new scientific theories or artistic novelties, or the techniques from which both are supported.

As previously said, the imagination as a source of artistic and scientific creativity has interpersonal and social features. Creative images do not remain forever in the domain of subjectivity, but can be read and interpreted by others, or even shared (e.g., in the metaphorical language based on original, creative images) realizing the 'inter-subjectivity'.

Jung remembered how active imagination is the main organizer of the human mind; myths and archetypes are universal images, as the image is not only born in the individual mind, but is often the result of a social representation shared in the context from which the individuals draw inferences and symbolic and emotional referents.

The same can be said for scientific thought, which uses the synthesis of images made communicable, comparable, shared, and socialized; able to overcome the realities crystallized in economic, political schemas, but also rooted in the social mentality.

Science is useful for producing art and understanding the perception of artworks, but it is similar to art when produces novelty and uses imagination in a creative way.

The difference among sciences and arts lies in the product, and in use of it. The scientific work has to be adaptable into rational methods and languages, while the artistic artwork can (perhaps must?) remain extraneous to the rationality.

Therefore, one can try to understand, by acquiring the appropriate competence, a scientific theory or a technological innovation; instead when one looks at an artwork, too many words - or too many 'techniques' - to 'produce' or 'explain' it, would spoil the search for meaning in which both artists and users should merge: and imagination will work for them.

### **References**

- Ackerman JS. Leonardo da Vinci: Art in science. *Daedalus*, 1998, 127, 207-224.
- Gombrich EH, Hochberg J, Black M. Art, perception and reality, Baltimore: J. Hopkins University Press; 1973.
- Gere C. Art, Time and Technology. Oxford: Berg; 2005.
- Changeux JP. Raison et plaisir. Paris: Odile Jacob; 1994.
- Dimitrijevic B, Dimitrijevic, N. *Tekst(s)*, ed. Branko Franceschi. Zagreb: Durieux; 2014.
- Searle J. Seeing things as they are. A theory of perception. Oxford: University Press; 2015
- Some essential works in neuro-aesthetics: Ramachandran VS, Hirstein W. The science of art: A neurological theory of aesthetic experience, *Journal of Consciousness Studies*, 1999, 6, 15-51; Zeki S. Artistic creativity and the brain, *Science*, 2001, 293, 5527, 51-52; Di Dio C., Gallese V. Neuroaesthetics: a review. *Current Opinion in Neurobiology*, 2009 19, 682-687; Chatterjee A. *The Aesthetic Brain: How we evolved to desire beauty and enjoy art*. New York: Oxford University Press 2013; Huston JP, Nadal M, Mora F, Agnati F., Cela-Conde CJ. *Art, aesthetics and the brain*. Oxford, University Press 2015.

# Cinque modi diversi di fare scultura: Michelangelo Buonarroti, Gianlorenzo Bernini, Antonio Canova, Fernando Botero, Pablo Picasso, Antonio Ligabue, Henry Moore

P. Bonaiuto<sup>1</sup>, V. Biasi<sup>2</sup>, M. Montemurro<sup>1</sup>

<sup>1</sup>“Sapienza” Università di Roma; <sup>2</sup>Università “Roma Tre”

*Quasi nessuno di questi artisti si è dedicato soltanto a scultura: Michelangelo Buonarroti è stato anche pittore, architetto e poeta, Bernini è stato anche architetto, Antonio Canova è stato anche pittore, Fernando Botero fu anzitutto pittore, come pure lo furono Pablo Picasso e Antonio Ligabue. Henry Moore ha scolpito sia con il marmo, sia con il bronzo.*

*Comunque tutti hanno praticato assiduamente il disegno, sia preliminarmente, sia a latere.*

*Esamineremo ora la produzione dei singoli scultori.*

Michelangelo Buonarroti perse la madre quando era ancora infante e fu allevato da nutrici. Il padre voleva che facesse il notaio, o il letterato, e lo mandò a studiare grammatica, ma Michelangelo preferiva copiare disegni; e allora il padre lo mandò a bottega dai maestri Ghirlandaio, dove il ragazzo imparò a dipingere, come fu scritto nel contratto, secondo la lingua di quel tempo.

All'inizio si perfezionò nelle conoscenze anatomiche, anche studiando e sezionando cadaveri presso un ospedale. Da lì è derivata la pratica di inserire lo studio della anatomia artistica nelle Accademie d'arte, chiamando medici ad insegnare, come è accaduto per un mio amico, Giuseppe Sicari, per l'Accademia di Roma.

Una delle prime sue opere fu un crocefisso di legno, che l'artista eseguì, con molta cura, per il priore dell'ospedale che lo aveva aiutato.

Poi il giovane Michelangelo litigò con un coetaneo, che lo colpì con un pugno sul volto fratturandogli il naso, per cui rimase con una deformazione permanente, visibile tuttora nei ritratti.

Comunque fu selezionato fra gli allievi ammessi a frequentare il mecenate più importante di Firenze, Lorenzo de' Medici, che lo prese a benvolere e per il quale scolpì alcuni lavori. Uno di questi era un putto, o Cupido dormiente, Michelangelo poi seppellì questa statua per salvarla dalle furie iconoclaste dei seguaci del frate Girolamo Savonarola.

Quando il putto fu estratto dalla terra, sembrava un esemplare antico. e qualcuno consigliò di venderlo come tale: la piccola statua fu acquistata dal Cardinale Riario di San Giorgio, che la pagò al mercante parecchi ducati. Ma poi si seppe l'accaduto, e il Cardinale mandò a chiamare

l'autore per vedere chi aveva così bene imitato, e forse superato, l'antico.

In seguito Michelangelo eseguì altre statue, talora ripetendo modelli già eseguiti, anche allo scopo di avere maggiori guadagni.

Fra le opere nuove ricordiamo un Bacco e poi una Pietà, detta Pietà vaticana, che è l'unica opera firmata dall'autore.

Michelangelo inizialmente non l'aveva firmata, ma una sera, mentre era nella basilica intento a contemplare la sua opera, udì una comitiva di visitatori lombardi che dicevano che si trattava del lavoro di un loro conterraneo. Usciti i lombardi, Michelangelo, irritato, si avvicinò allora alla statua, e con lo scalpello incise sulla medesima: “Michelangelus florentinus facebat”.

Successivamente, qualcuno lo criticò perché la Madonna appariva troppo giovane, ma l'autore disse di avere seguito Dante, che aveva scritto: “Vergine madre, figlia del tuo figlio”.

*Fin da quel tempo i marmi per le sculture venivano estratti a Carrara, dove si trovano i migliori marmi, fra cui un tipo di marmo detto appunto “marmo statuario”, e Michelangelo si recava appositamente sul posto, per sceglierlo occupandosi poi anche del difficile trasporto.*

Tornando alla vicenda che abbiamo prima rievocato, in quel frattempo il domenicano Girolamo Savonarola aveva offeso il Papa, il principe Rodrigo Borgia, padre di Cesare Borgia e di Lucrezia.

Il Borgia aveva assunto il nome di Alessandro Sesto, e così il tribunale del Papa fece condannare a morte il frate domenicano. Il giorno dell'esecuzione il condannato fu impiccato, lapidato e infine arso, come eretico, con due confratelli, in piazza della Signoria a Firenze.

Ma una delle opere maggiori, del giovane Michelangelo, è senz'altro il David, che l'artista scolpì da un enorme blocco di marmo che giaceva abbandonato, e che il Comune voleva affidare a Leonardo da Vinci: ma Michelangelo si oppose, affermando che non andava affidato ad un artista che, secondo lui, disprezzava la scultura. Infatti Leonardo aveva progettato una grande statua equestre, di Francesco Sforza, padre del Duca Ludovico Maria Sforza, detto il Moro, ma non l'aveva mai completata, sia pure dopo lunghi studi.

La statua richiedeva settanta tonnellate di bronzo per essere conclusa, ma il Duca preferì impiegare tutto quel bronzo per costruire cannoni, perchè era entrato in guerra con la Francia, il cui esercito aveva finito con l'invadere il Ducato.

Poi il modello della statua equestre fu distrutto dagli arcieri francesi, che lo usarono come bersaglio.

Leonardo rimase molto frustrato e, anche in conseguenza di questa perdita, si mise al servizio di Cesare Borgia, che cominciò ad apprezzarlo per la sua abilità nel disegnare accurate mappe topografiche.

Queste consentivano alle truppe di muoversi anche di notte, arrivando così in anticipo sul terreno delle battaglie.

In conclusione Michelangelo ottenne la commissione e ricavò da quel blocco una grande statua, il David, che meravigliò i concittadini, per la sua bellezza e imponenza, e allora questi decisero di collocarla davanti al Palazzo principale di Firenze.

La contemplazione di tale maestoso nudo ha spesso favorito la cosiddetta sindrome di Stendhal, la quale, secondo noi, ha però altre origini.

Comunque, Michelangelo affermava di vedere l'opera da scolpire già nel blocco di marmo, e di realizzarla per via di levare, cioè liberandola dal "soverchio".

*Gianlorenzo Bernini* fu un bravissimo scultore e architetto, egli costruì in Roma anche la Fontana dei Quattro Fiumi, nel centro di Piazza Navona, raffigurando i fiumi dei continenti allora conosciuti: il Danubio, il Nilo, il Gange e il Rio della Plata.

Inoltre produsse varie sculture molto belle, che sono tuttora conservate nella Galleria Borghese. Fra queste sono particolarmente interessanti: il "David", "Apollo e Dafne", "il Ratto di Proserpina", "Amore e Psiche", "Paolina Borghese" e varie altre.

Di "Amore e Psiche" esiste una versione su rotaia circolare, cosicchè la scultura può essere messa in rotazione, generando la percezione del movimento delle due ali di Amore.

Io, studiando gli effetti percettivi del movimento apparente in collaborazione con Manfredi Massironi, ho costruito a tale riguardo un dispositivo rotante che riproduce il fenomeno del movimento apparente delle ali, che ho chiamato "fenomeno dell'uccello rotante" (Bonaiuto, Massironi, 1980; 1985).

Il "David" del Bernini fu scolpito mentre l'autore guardava in uno specchio la sua stessa espressione facciale, identificandosi con l'eroe.

Nel "Ratto di Proserpina" è interessante la depressione apparente della coscia a seguito della pressione della mano del rapitore, Plutone, il che è un bell'esempio di causalità.

Gianlorenzo Bernini ha scolpito anche alcuni busti, come quello del medico portoghese Gabriele de Fonseca, che è stato anche professore alla "Sapienza" a Roma ed ha scoperto la cura della malaria mediante il chinino, che ha salvato tante persone fino ai giorni nostri.

*Antonio Canova* è stato un abile scultore veneto che ha prodotto magnifiche statue, come: "Le Tre Grazie" e varie altre fra cui diversi esemplari di "Ebe".

Appunto Canova è la dimostrazione del fatto che i migliori scultori facevano anche delle copie delle opere classiche più apprezzate (Biasi, Bonaiuto, 1992; 2000).

*Fernando Botero* è un artista nato a Medellin, in Colombia, e divenuto famoso inizialmente per i suoi dipinti, nei quali le figure sembrano obese, anzi rigonfie, l'effetto è ottenuto con un procedimento che è detto "boterizzazione" (Giannini, Bonaiuto, 2006; 2007).

Successivamente egli ha prodotto statue in gesso e in bronzo, identiche ai dipinti.

*Pablo Picasso*, il cui vero cognome era Ruiz, preferì usare il cognome della madre, per varie ragioni. Di conseguenza i figli non potevano chiamarsi col cognome Picasso e fu necessario un apposito decreto del Presidente francese Pompidou per consentire ai figli l'uso del cognome in questione.

Pablo Picasso è stato un rivoluzionario anche nel campo della scultura oltrechè nella pittura (Giannini, Bonaiuto, 1999).

Cominciò assemblando materiali disparati, cioè reallizzando esempi di polimaterismo, come per la famosa statua di una capra, la quale fu realizzata con le gambe di legno, mentre il corpo fu rappresentato attraverso un cesto di vimini, le corna con foglie arrotolate, le mammelle con due brocche di terracotta, e così via... Poi questo insieme fu ricoperto di gesso. Dalla primitiva opera fu realizzata anche una copia in bronzo.

Picasso ha prodotto pure un monumento per Apollinaire, nel quale sono presenti più vuoti che pieni, contraddicendo anche in ciò le consuete caratteristiche dei monumenti.

Inoltre la creatività di Picasso si è manifestata attraverso altre contraddizioni, quali l'assenza di piedistallo. Così ha fatto l'artista Manfredi Massironi, recentemente scomparso, il quale, per contraddire le abitudini di circondare i dipinti con cornici, ha prodotto le cosiddette "scornici".

Pablo Picasso amava gli animali: per esempio, in una delle sue tenute, ospitava diverse gatte, una capra, un cane, una civetta, e perfino un topolino, che teneva in un cassetto; inoltre amava i tori e le corride.

Su Picasso sono stati prodotti molti libri, cataloghi, documentari e filmati. Uno dei più belli è stato realizzato dal regista James Ivory, avendo come protagonista l'attore Antony Hopkins. Questo DVD è stato girato con attori molto somiglianti ai personaggi rappresentati e ripercorre varie vicende della vita dell'artista spagnolo, specialmente dal punto di vista di Françoise Gilot, una delle sue ultime donne.

A proposito di Picasso, è opportuno parlare della sua posizione rispetto al comunismo internazionale e rispetto al comunismo locale: Picasso aveva sposato inizialmente una donna russa, Olga Khockhlova, la quale, a causa della indissolubilità del suo matrimonio in Russia, si vantò sempre di essere l'unica Madame Picasso, fino alla propria morte. Ad un certo punto, Pablo aderì al Comunismo internazionale e compì un viaggio in Polonia, dove fu accolto con grandi feste. Come testimoniava Françoise Gilot, il comunismo era una nuova teologia, nella quale Stalin era al posto di Dio. Naturalmente quella gente detestava la sua arte, ma sapeva quale formidabile strumento di propaganda poteva essere l'adesione di un artista rinomato in tutto il mondo.

Negli scorsi decenni anch'io ho visitato spesso la Biennale di Venezia, frequentando ogni volta il padiglione dell'Unione Sovietica, che esibiva i soliti esempi di cosiddetti

detto realismo socialista, come riproduzioni quasi fotografiche di trattori, e simili. Naturalmente ora la situazione è cambiata, dopo la caduta del muro di Berlino e le altre trasformazioni politiche.

Picasso era divenuto amico anche di Renato Guttuso, che era un comunista italiano. E così si spiegano anche l'interessamento di editori notoriamente comunisti, come Feltrinelli, nonchè di Giulio Carlo Argan - poi sindaco della città di Roma - per i gruppi di Nuova Tendenza, ad orientamento politico di estrema sinistra, e pure di scrittori come Rudolf Arnheim, per la traduzione in italiano delle sue opere, come "Arte e percezione visiva" e "Gernica, genesi di un dipinto".

Personalmente ho avuto modo di conoscere Arnheim direttamente a Boston, in occasione del mio primo viaggio negli Stati Uniti. Lui parlava molto bene l'italiano, avendo anche soggiornato in Italia con una borsa di studio, prima della seconda Guerra mondiale. Fu molto ospitale con me e mi invitò a pranzo, dicendo, un po' scherzosamente, che alcuni lo avrebbero considerato "un parassito": infatti avevo udito io stesso che qualche storico dell'arte italiano parlava di lui indicandolo come uno psicologo e non un "vero storico".

Rividi poi più volte Arnheim in occasione di suoi nuovi viaggi in Italia, a Milano e a Roma. Fin dal primo incontro mi aveva rivelato la sua fede comunista, della quale vi è del resto prova nei suoi scritti.

Una volta mi chiese se conoscevo altri studiosi di origine tedesca, e io gli risposi che conoscevo bene Wolfgang Metzger: al che lui si fece cupo, con mia sorpresa. Qualche tempo dopo chiesi ragione di questo fatto al mio Maestro Cesare Musatti, il quale mi spiegò che, mentre Arnheim, in quanto ebreo, era dovuto emigrare negli Stati Uniti, Metzger era potuto rimanere a lavorare nell'Università di Münster, dove aveva scritto anche la sua opera fondamentale, "Gesetze des Sehens", cioè "Le leggi della visione". Come orientamento politico Metzger era infatti di destra e per questo fu tollerato in quei tempi difficili.

Anche *Antonio Ligabue* aveva un rapporto particolare con gli animali, sia domestici, come cani, galli, galline, sia selvatici o addirittura selvaggi, come tigri o leoni, che aveva visto in qualche circo itinerante.

In entrambi i casi il motivo profondo è la vicinanza del mondo animale con il mondo degli istinti, particolarmente avvertito dagli artisti: anche un mio maestro, lo psicologo e psicoanalista Cesare Musatti, diceva che difficilmente poteva esistere un artista casto, a meno che non esistessero ragioni particolari, come si è verificato per Ligabue, il quale, pur desiderandolo, non ebbe mai rapporti con donne. Questo, sembra, perchè lo trovavano poco pulito, anche per la sua abitudine di masticare tabacco.

Antonio Ligabue aveva avuto un'esistenza difficile. Figlio naturale di un'italiana emigrata in Svizzera, ha sempre ignorato il nome del padre. Comunque sembra fosse figlio di un certo Bonfiglio Laccabue, ma si fece conoscere con il cognome Ligabue, che preferiva. Egli comunque detestava il padre, caratteristica tipica della sua condizione di malato mentale.

Era nato a Zurigo, e ha vissuto a Gualtieri, in Emilia, facendosi apprezzare come pittore naïf. Dipingeva soprattutto

animali, ed è noto che quando dipingeva questi ultimi accompagnava i gesti con la voce imitando i versi dell'animale.

Fu comunque ricoverato nell'ospedale psichiatrico di Reggio Emilia, dal quale uscì con la caduta del Fascismo. Infatti, durante la guerra era stato interprete fra le truppe tedesche e la popolazione emiliana, ma, per aver percosso con una bottiglia un soldato tedesco, nel '45 venne nuovamente internato.

Nel '48 venne dimesso e i critici e i galleristi cominciarono ad occuparsi di lui e lentamente la fortuna sembrò volgere a suo favore e la sua attività pittorica ebbe un certo sviluppo. Vinse premi, vendette quadri, trovò amici che lo ospitarono, si girarono film e documentari su di lui, come un film recente a cura di Salvatore Nocita, nel quale la parte dell'artista è stata ricoperta dall'attore Flavio Bucci.

Ligabue rimase comunque lo stesso, con forme maniacali venne identificando nelle automobili, dopo la passione per le motociclette, il segno di un raggiunto prestigio sociale: vorrà un autista, che si tolga il cappello, aprendogli la portiera della macchina per salire. Nel 1962 venne colpito da paresi, continuò però comunque a dipingere, e morì nel 1965.

Anche quando cominciò ad essere accarezzato dalla fama, Antonio Ligabue, il "buon selvaggio" della pittura italiana, continuò ad essere un personaggio inquietante, diverso, strano forse a causa di un'infanzia irrequieta vissuta in Svizzera con una madre adottiva.

Ha prodotto anche delle sculture, confezionate originariamente con l'argilla del vicino fiume Po, masticandola fino ad inumidirla con la saliva. Dalle sculture vennero poi fatte delle copie in bronzo.

Per Ligabue il tipo di materia da utilizzare era indifferente, questa doveva solo essere docile alle sue richieste, essere omogenea quando la masticava, appunto, salivandola.

Da un blocco d'argilla egli veniva sottraendo la materia fino a sbazzare la figura che voleva rappresentare, quindi rifiniva il modello con forti pressioni delle mani, con colpi del pollice, ripassando successivamente con un oggetto affilato ed appuntito i particolari. I soggetti rappresentati sono gli stessi della pittura (spesso animali), tuttavia rappresentati con una adesione realistica maggiore e una minor propensione alla deformazione.

*Henry Moore* è stato un famoso scultore inglese, figlio di un minatore di origine irlandese, frequentò la scuola d'arte di Leeds e grazie a una borsa di studio, il College of Arts di Londra.

Partecipò alla mostra internazionale surrealista del 1936. Nel 1946 fu a New York per la sua grande retrospettiva, nel 1948 fu invitato a tenere una personale alla Biennale di Venezia. In seguito venne frequentemente in Italia, dove nel 1972 fu allestita una grandiosa mostra di sue sculture al Castello del Belvedere di Firenze.

Nel 1967 donò alla Tate Gallery di Londra circa trenta sue sculture, che costituiscono una sezione speciale di quella galleria, mentre nel 1977 è stata inaugurata la Henry Moore Foundation.

La sua produzione, dai primi riferimenti alla monumentalità della scultura precolombiana, si orienta poi alla creazione di una plastica quanto più possibile vicina a un oggetto naturale.

Le sue opere sono spesso destinate agli ampi spazi aperti e si inseriscono direttamente nel paesaggio naturale. In esse

ricorrono alcuni temi fondamentali: la maternità, la figura sdraiata o assisa, la donna; talora anche con sottile riferimento al mito e alla storia: il re e la regina, il guerriero.

Da varie ricerche di integrazione della forma in esterno e interno, si passa alla scomposizione della figura in pezzi staccati, nei quali la statua sembra dissolversi nello spazio circostante.

Le opere sono in genere realizzate in bronzo e ricordano all'osservatore lo stile di matrice precolombiana, caratterizzato da forme primitive dotate di pochi dettagli e spesso avvolte in superfici rotondeggianti, comunicando, peraltro, significati anche alternanti, tra il materno ed il perturbante.

Abbiamo fin qui visto, in conclusione, differenti modi di realizzare sculture, ma altri se ne possono reperire.

In sintesi riconosciamo delle matrici ricorrenti, che vanno - nei diversi periodi storici - dallo *stile figurativo realistico classico*, all'*introduzione di incongruità vistose*, alla *produzione di forme astratte in tre dimensioni*.

## Bibliografia

- Biasi V, Bonaiuto P. Tre esperimenti con sculture di Antonio Canova. Riassunto, XI Congresso Nazionale della Divisione Ricerca di Base in Psicologia, Società Italiana di Psicologia (Sessione: "Psicologia della Percezione estetica"), Cagliari, 1992. In: Boggi Cavallo G, Bonaiuto P, Flores D'Arcais GB, Palomba D, Poli M, a cura di. XI Congresso Nazionale della Divisione Ricerca di Base in Psicologia, Società Italiana di Psicologia e Università degli Studi di Cagliari, 1992; 199-200
- Biasi V, Bonaiuto P. Visual phenomena systematically verified with the sculptures of Antonio Canova. Abstract. XVI Congress of the International Association of Empirical Aesthetics (IAEA), New York, 2000. In: Locher P, Smith L, editors. Proceedings. XVI Congress of the International Association of Empirical Aesthetics. Upper Montclair, New Jersey: Montclair State University Press, 2000; 29-30
- Bonaiuto P, Massironi M. Osservazioni sul fenomeno dell'angolo rotante e illusioni nella percezione di qualità costitutive. Bologna: Laboratorio di Psicologia, Università degli Studi di Bologna; 1980
- Bonaiuto P, Massironi M. Rottura della costanza di forma visiva, movimenti apparenti e illusioni di elasticità e plasticità della materia, in angoli rotanti. In Gerbino W, a cura di. Conoscenza e struttura. Festschrift per Gaetano Kanizsa. Bologna: Il Mulino; 1985; 71-106
- Giannini AM, Bonaiuto P. Effects of meaning ambiguity on phenomenal misalignment. In Zanforlin M, Tommasi L, editors. Research in Perception. Padova: Logos; 1999; 219-224
- Giannini AM, Bonaiuto P. Perceptual phenomena related to new paintings by Fernando Botero. In Gottesdiener H, Vilatte JC, editors. Culture and Communication. Avignon: IAEA; 2006; 498-502
- Giannini AM, Bonaiuto P. Sulle relazioni fra creatività artistica e incongruità percettiva. Analisi di nuovi dipinti di Fernando Botero. In R. Tomassoni, a cura di. I Processi Creativi Artistici e Letterari. Milano: Angeli; 2007; 39-56

# La natura generativa dell'arte. Una lettura semiotica

S. Salvatore

## Esperienza generativa

Il discorso di senso comune sull'arte è spesso basato su un presupposto realista. Secondo tale presupposto, la qualità artistica - ciò che rende l'oggetto un oggetto d'arte - è una caratteristica propria dell'oggetto. In altri termini, i prodotti artistici sono considerati una categoria specifica di oggetti, la cui caratteristica immanente - i.e. la loro valenza artistica - determina la peculiarità del modo di entrare in relazione con essi - vale a dire: il carattere estetico dell'esperienza. In definitiva, secondo questo punto di vista, le caratteristiche dell'esperienza di un oggetto d'arte derivano dal e riflettono il fatto che nel mondo vi sono oggetti dotati di qualità artistica.

L'analogia con la percezione del colore torna utile per delineare i limiti del punto di vista di senso comune. Nella vita di tutti i giorni facciamo esperienza dei colori come se fossero proprietà immanenti degli oggetti: se vedo un oggetto rosso penso che sia l'oggetto a possedere tale qualità: ad *essere* rosso. In realtà, sappiamo che così non è - i colori emergono come fatti d'esperienza (insieme al loro essere interpretati come proprietà immanenti delle cose) entro e come funzione della relazione tra soggetto ed oggetto. Ciò significa che un oggetto non è percepito rosso perché è rosso; piuttosto, è percepito rosso in quanto possiede alcune caratteristiche che configurano la relazione percettiva che il soggetto stabilisce con esso in modo tale che tale relazione generi l'esperienza della sua "rossità". (cfr ad es. Manzotti, 2006).

Analogo ragionamento può essere fatto nel campo estetico. L'artisticità non è una qualità immanente delle cose; non esistono oggetti d'arte; esistono oggetti che, per le loro caratteristiche, elicitano nel soggetto una forma di relazione (percettiva, cognitiva, affettiva) che genera ciò che viene esperito come artisticità ed attribuita all'oggetto. Ciò significa che il valore artistico dell'oggetto non sta a monte della relazione che il soggetto intrattiene con esso; ne costituisce piuttosto il precipitato - l'esperienza estetica è tale non perché è l'esperienza relativa ad una specifica categoria di oggetti (gli oggetti d'arte), ma in quanto per così dire "estetogena": esperienza generativa del valore estetico.

## La qualità psicologica dell'oggetto d'arte

Considerare la valenza d'artisticità il prodotto della relazione tra soggetto ed oggetto, porta in primo piano la questione circa la qualità psicologica dell'oggetto d'arte, vale a dire, la questione delle caratteristiche dell'oggetto che favoriscono/inducono il soggetto ad esperirlo in quanto oggetto d'arte.

La teoria semiotica di Peirce (ad es. Peirce, 1987/1932) offre il framework concettuale per l'individuazione di una possibile risposta a questo interrogativo. Secondo tale teoria, il significato non è contenuto nel segno; al contrario, emerge dall'interpretazione che il segno successivo (interpretamen) dà del segno precedente (rappresentamen). L'interpretazione del rappresentamen determinata dall'interpretamen riguarda la qualità/caratteristica per la quale il rappresentamen *sta per* l'oggetto. Infatti, così come evidenziato da Peirce, il segno non sta per ciò che rappresenta (l'*oggetto dinamico*, secondo la terminologia di Peirce) nella sua globalità ma per un suo aspetto (il ground, secondo la terminologia usata dal filosofo americano), rilevante per il soggetto che interpreta. Ad esempio, per una persona la foto di una torta sta per il colore della torta, mentre per un'altra persona sta per la festa di compleanno nel contesto della quale essa è stata offerta. L'interpretazione che realizza il segno che segue, dunque, consiste nel qualificare (ribadire, consolidare, modificare) il ground del rappresentamen, vale a dire la caratteristica dell'oggetto per cui il rappresentamen *sta per*. Ne consegue una visione del significato come un flusso incessante di segni che interpretano il segno precedente e che a loro volta sono interpretati dal segno successivo, in una catena semiotica infinita dalla quale il significato emerge continuamente in quanto *segno che segue* (Salvatore, 2016).

D'altra parte, l'esperienza che le persone fanno del significato non riflette il carattere dinamico, continuo, continuamente rigenerato del significato. Come per la percezione dei colori e per il valore artistico degli oggetti, noi percepiamo il significato come qualcosa di stabile, che le parole e più in generale i segni *veicolano*, piuttosto che continuamente re-istanzano. Se si vuole, interpretare (e più in generale l'attività mentale di relazionarsi col mondo)

funziona come il correre – mentre corriamo noi percepiamo la continuità del terreno sotto i piedi (il ground, appunto); tuttavia, differentemente da quanto ci sembra, tale continuità non è un dato primitivo raccolto poi dall'esperienza: quando corriamo passiamo più tempo sospesi in aria che a contatto con il suolo: è la costanza del contatto intermittente con il terreno che ci fa sentire il suolo come un'esperienza perdurante, priva di soluzione di continuità.

Il senso di persistenza del significato è dovuta al fatto che la catena dinamica della semiosi infinita non procede in modo random. Se è virtualmente possibile che il segno successivo possa a modificare radicalmente il ground precedentemente definito, è altrettanto vero che nella maggior parte dei casi il significato - vale a dire: la transizione tra un segno e il suo successivo interpretamen - si muove entro canoni di prevedibilità. Ad esempio, chi sta leggendo questo testo si aspetta che la frase successiva alla presente sia selezionata da un insieme infinito, ma comunque vincolato di possibilità (e.g., una stringa di caratteri del tipo: "Forza Salernitana", e ancor più una stringa del tipo "asugogghè" verrebbero percepiti come sorprendenti, come una rottura di canone). È tale vincolo, che Peirce definisce *abitudine*, che rende il significato stabile, e porta a percepirlo come inerente il mondo. In definitiva, il significato viene costantemente riattivato dal segno successivo, secondo tuttavia modalità ridondanti e continue che portano a sperimentare tale riattivazione come la persistenza di uno stato di fatto.

La stabilità del significato è ciò che dà continuità all'esperienza di sé e del mondo. Per questa ragione, i vincoli che l'abitudine introduce sulla potenzialmente infinita capacità dei segni di associarsi tra loro sono essenziali, sono costitutivi della stessa possibilità di fare esperienza della realtà (Salvatore, 2016, 2018). D'altra parte, tali vincoli sono anche il limite imposto alla possibilità innovativa dell'umana attività interpretativa: se tale attività interpretativa soggiacesse esclusivamente al potere dell'abitudine, allora la catena semiotica sarebbe prigioniera dei sentieri del già interpretato - nessuna ulteriore prospettiva di senso, capace di segnalare la cogenza di un diverso ground, sarebbe praticabile.

È in questa dialettica tra stabilità e necessità di innovazione che si può cogliere la specificità semiotica dell'oggetto d'arte. Richiamando e generalizzando la definizione proposta da Eco (1962), l'oggetto artistico si caratterizza come *testo aperto*, vale a dire come un campo di significazione almeno parzialmente sottratto al potere dell'abitudine (= ai canoni culturali che operano normativamente sulla regolazione dell'attività interpretativa umana), capace dunque di alimentare percorsi di senso ulteriori rispetto a quelli convenzionali. In questo modo, l'oggetto artistico apre la soggettività a nuove connessioni di senso.

### Un esempio di testo aperto

Fin qui si è sostenuto che per il soggetto l'esperienza estetica consiste nell'esercizio, reso possibile da certi oggetti/testi, di realizzare percorsi di significazione aperti, vale a dire caratterizzati da un indebolimento del potere normativo dei canoni semantici e culturali. La valenza ar-

tistica attribuita a determinati oggetti è la conseguenza del fatto che tali oggetti innescano e permettono tale forma di significazione.

I risultati di uno studio pubblicato qualche anno fa (Salvatore, Tebaldi & Potì, 2006/2009) permettono di rappresentare tale dinamica semiotica in termini empirici. La ricerca ha comparato due diversi casi di attività interpretativa: il testo ottenuto dalla trascrizione verbatim di uno scambio comunicativo intercorso tra due persone (a tal fine è stata usata una psicoterapia di 124 sedute, in quanto relazione interpersonale che si prestava ad essere analizzata in modo esaustivo e sistematico) e un'opera letteraria (*I Promessi Sposi*).

Per analizzare empiricamente tali due casi di attività interpretativa, i ricercatori hanno adottato la seguente definizione operativa del significato: la preferenza di ciascun segno (nel caso in esame, i segni considerati sono le parole) ad entrare in combinazione (i.e. ad essere seguiti, dunque interpretati da) alcuni segni piuttosto che altri. Su questa base, gli autori hanno stimato (tramite una serie di analisi delle corrispondenze lessicali applicate separatamente ai due testi) i vincoli che caratterizzavano la possibilità delle parole di entrare in combinazione con le altre parole. I risultati di tale analisi hanno mostrato come i due testi si comportano in modo speculare. Nel caso della comunicazione interpersonale, la libertà combinatoria è inizialmente massima - vale a dire, vi è la massima incertezza, con ogni parola che ha simili probabilità di essere seguita da un ampio ventaglio di altre parole. Successivamente (dopo le prime 3 sedute), l'incertezza si riduce drasticamente - le parole in un certo senso si specializzano, mostrando una preferenza per la combinazione con un insieme più ristretto di altre parole. Tale specializzazione rimane sostanzialmente costante per tutti il resto delle successive sedute. Gli autori interpretano tale dinamica come l'emergenza di una cornice di senso, consistente nella determinazione di vincoli sui modi con cui ciascuna parola si rende interpretabile dalle successive. Nei termini di Peirce, nel contesto dello scambio comunicativo si è formata una abitudine, che ha reso stabile e prevedibile lo scambio stesso per tutto il suo successivo corso temporale. Nel caso dei *I Promessi Sposi* la dinamica appare rovesciata: dopo un primo momento (grossomodo corrispondente allo spazio temporale in cui nella trascrizione della psicoterapia emerge la cornice di senso), il testo manzoniano mostra un incremento improvviso di incertezza (i.e. un aumento di variabilità nel ventaglio di parole da cui ciascuna parola tende ad essere seguita) che poi si mantiene costante per il resto del testo.

L'incremento dei gradi di libertà nella combinazione dei segni che caratterizza l'opera letteraria offre una immagine della natura aperta dell'oggetto d'arte: un testo che permette un percorso il cui dispiegarsi genera un aumento delle opzioni interpretative, uno spazio di libertà rispetto alla normatività socio-culturale.

### Bibliografia

- Eco, U. (1962). *Opera aperta. Forma e indeterminazione delle poetiche*. Milano: Bompiani
- Manzotti, R. (2006). A Process Oriented View of Conscious Perception. *Journal of Consciousness Studies*, 13, 7-41.

- Peirce, C. S. (1932). On Sign. In C. Hartshorne, & P. Weiss (Eds.), *Collected Papers of Charles Sanders Peirce (Volume II)*. Cambridge, MA: Harvard University Press [Original version: 1987].
- Salvatore, S. (2016). *Psychology in black and white. The project of a theory-driven science*. Charlotte, NC: InfoAge Publishing.
- Salvatore S. (2018). Culture as dynamics of sense-making. A semiotic and embodied framework for socio-cultural psychology. *The Cambridge Handbook of Sociocultural Psychology*, 2nd Edition (pp 35-48). Cambridge: Cambridge University Press
- Salvatore S. Tebaldi C., & Poti S. (2009). The discursive dynamic of sensemaking. I In S. Salvatore J. Valsiner, S. Strout & J. Clegg (Eds). *Yearbook of Idiographic Science – Volume 1* (pp. 39-72). Roma: Firera Publishing Group. First published 2006, *International Journal of Idiographic Science [On Line Journal]*, Article 3. Retrieved (September 20, 2008) from <http://www.valsiner.com/articles/salvatore.htm>

# La percezione del movimento in immagini statiche: il fattore “estensione”

S. Mastandrea

Dipartimento di Scienze della Formazione, Laboratorio di Psicologia sperimentale, Università Roma Tre

## Abstract

Extension may be able to represent motion in a static image, in addition to five factors in Cutting (2002). We tested artworks depicting 5 horse gaits and movements - *alt*, *walk*, *trot*, *gallop*, and *flying gallop*, in order of amount of extension, with *alt* depicting a horse standing, at rest. We chose horse artworks because they use the 5 different amounts of extension. We hypothesized that reported movement might correlate positively with extension, following Arnheim (1974), who speculated about Gericault's painting using *flying gallop*. The extension hypothesis was supported. We also found amount of movement reported correlated positively with aesthetic appreciation.

## Introduzione

La raffigurazione del movimento in un'immagine statica e bidimensionale è stata una sfida per gli artisti fin da tempi molto antichi. È possibile, per quanto si conosca, far risalire questo tentativo addirittura alle pitture rupestri scoperte nella grotta di Chauvet in Francia, durante il paleolitico superiore, databili tra il 37.000 e il 33.500 A.C. (Azéma, 2008). Si presume che l'animazione o la rappresentazione del movimento sia stato un fattore essenziale in quel tipo di arte parietale. Per gli artisti del Paleolitico superiore, come afferma Azéma (2008), il movimento era parte integrante del processo di comprensione dell'animale. È importante sapere che questi “artisti”, indipendentemente dal loro status sociale, provenivano da gruppi di cacciatori-raccoglitori il cui comportamento di caccia implicava una buona comprensione delle forme, degli atteggiamenti, delle strategie e delle tattiche degli animali presenti nel loro territorio (Azéma, 2008). È possibile che le esperienze di caccia fossero oggetto di un racconto visivo attraverso le pitture disegnate sulle pareti della grotta, che avevano come protagonisti le figure di animali.

Ma come facevano gli artisti dell'epoca a descrivere gli animali in movimento? La tecnica che utilizzavano era quella di disegnare più immagini in successione dello

stesso animale. Per esempio, in un pannello di una grotta si osservano le immagini delle teste e delle parti anteriori dei corpi di leoni e bisonti: la stessa immagine (oggi potremmo dire lo stesso fotogramma) veniva tralata e replicata in sequenza fino a cinque diverse immagini che risultano, in maniera molto efficace, rappresentare il movimento. In una parete della grotta, è raffigurato con tale tecnica un gruppo di leoni che, in modo assai realistico, sembra inseguire un gruppo di bisonti.

In diverse espressioni artistiche, pittura, scultura e fotografia, lo spettatore ha l'illusione che ciò che vede sia proprio la rappresentazione realistica del movimento (Gombrich, 1964). Arnheim (1974) ha sostenuto che il “dinamismo” percepito deriva non tanto dalle caratteristiche intrinseche reali dell'oggetto raffigurato (per esempio, uomo, automobile, cascata ecc.), quanto dalle linee, forme e dall'orientamento dell'immagine sulla superficie del medium bidimensionale (Mastandrea, Kennedy, & Wnuczko, 2014). Ad esempio, gli arti posizionati con forme ad angolo acuto e presentati in diagonale, potrebbero aiutare a suggerire il movimento (Muybridge, 1878); oppure, la rappresentazione di un oggetto potrebbe essere a forma di cuneo, e in una posizione obliqua, per suggerire il movimento in profondità. Di particolare interesse per il presente studio è quanto Arnheim (1974) ha scritto sulla rappresentazione artistica del cavallo in movimento: “la modalità convenzionale di disegnare il cavallo al galoppo era caratterizzata con le gambe distese, come si può osservare nel dipinto “Derby a Epsom” di Gericault (1821), poiché solo la massima estensione degli arti traduce l'intensità del movimento fisico in dinamica pittorica, anche se nessun cavallo in corsa può mai assumere quella posizione se non durante un salto”(Arnheim, 1974, p 408; sappiamo però che, neppure durante il salto, il cavallo assume una posizione con la massima estensione degli arti anteriori e posteriori).

Se il movimento può essere definito come la modificazione fisica e graduale della posizione di un oggetto nello spazio in relazione al tempo, il dinamismo può essere definito come l'attribuzione di movimento a un oggetto o a un'immagine che di per sé è statica. La percezione del dinamismo figurale è dunque legata a fenomeni di strutturazione e organizzazione della figura, dove entrano in gioco i vari

elementi costitutivi dell'immagine (assi, diagonali, relazioni sopra-sotto ecc.).

Come detto prima, artisti, pittori, grafici, illustratori - fin dall'antichità - hanno sempre cercato di rappresentare il dinamismo di elementi della scena su una superficie bidimensionale che di per sé è statica. Cutting (2002) ha svolto un'analisi delle diverse modalità che gli artisti hanno utilizzato per raffigurare oggetti o persone in movimento. Egli riconduce a cinque le modalità che sono state utilizzate per rappresentare il movimento: 1. Equilibrio dinamico, ottenuto attraverso la rottura della simmetria della figura; 2. Rappresentazione di immagini multiple (stroboscopiche), attraverso la sovrapposizione parziale o la traslazione e la conseguente creazione di ritmo; 3. Piegamento in avanti dell'immagine in una posizione diagonale; 4. Sfocatura, che simula la persistenza dell'immagine sulla retina; 5. Linee d'azione, ad esempio, frecce o semplici linee, vengono utilizzate frequentemente nei fumetti.

In questo studio proponiamo un sesto fattore che chiamiamo "estensione". Per studiare questo fattore abbiamo preso in considerazione opere d'arte che raffigurano le quattro andature reali del cavallo -alt, passo, trotto, galoppo- più l'andatura irrealistica, quella del *galoppo volante* alla *Gericault*.

Le andature del cavallo sono utili perché a ogni postura corrisponde una diversa estensione degli arti: in alt, il cavallo è fermo con gli arti in verticale, mentre nell'andatura al passo, al trotto e al galoppo l'estensione degli arti anteriori e posteriori aumenta progressivamente. Nel cosiddetto *galoppo volante* gli arti sono completamente estesi e sollevati da terra. La nostra ipotesi prevede che più gli arti sono raffigurati estesi, maggiore apparirà la percezione del movimento agli osservatori. In linea con quanto afferma Arnheim (1974), la nostra aspettativa è di trovare conferma che l'andatura rappresentata erroneamente nel galoppo volante darà origine a una percezione di massimo movimento percepito rispetto alle altre andature. Arnheim afferma inoltre che la dinamica pittorica percepita aumenta l'apprezzamento dell'osservatore. È come se l'osservatore cogliesse l'abilità dell'artista nel rappresentare la velocità. Su queste basi, ipotizziamo infatti che ad un aumentare del movimento percepito corrisponda un maggiore apprezzamento estetico.

## La ricerca

### Metodo

#### Partecipanti

Sono stati testati 100 partecipanti: 41 esperti in sport equestri (persone che svolgono attività sportiva in un centro ippico di Roma) e 59 non esperti (studenti di Scienze dell'Educazione dell'Università Roma Tre) si sono offerti volontari per l'esperimento. Per esperti si intendono persone che avevano praticato equitazione per diversi anni, mentre i non esperti dichiaravano di non aver mai cavalcato. L'età era compresa tra 14 e 61 anni (61 donne, 39 uomini, media 35,2, DS 13,6).

### Stimoli

Abbiamo selezionato 15 opere d'arte appartenenti a diversi stili artistici, in grado di rappresentare tutte le andature (le quattro realistiche -alt, passo, trotto, galoppo- e il galoppo volante, irrealistico).

Gli stimoli utilizzati per le cinque andature orizzontali erano costituiti da 15 immagini, 3 per ogni andatura. Le immagini rappresentavano riproduzioni digitali a colori di alta qualità, scansionate da libri e acquisite dal web. Le proporzioni degli stimoli erano in accordo con il formato originale di ciascun dipinto. Le dimensioni e la risoluzione delle immagini nel monitor del computer erano comprese tra 9 e 16 cm di altezza e tra 12 e 19 cm di larghezza. Gli stili artistici includevano dipinti realistici, futuristi ed espressionisti. I cavalli nelle immagini presentate risultavano tutti orientati verso destra, per evitare possibili interferenze di orientamento sinistra/destra; in alcuni casi abbiamo dovuto capovolgere orizzontalmente i dipinti originali.

### Procedura

I partecipanti erano seduti di fronte a un monitor da 48 cm situato a una distanza di circa 70 cm. Le immagini sono state presentate una alla volta sul monitor del computer. Per randomizzare la presentazione abbiamo utilizzato tre diversi slide show di power-point. I partecipanti hanno risposto a due domande: 1) Quanto movimento percepisci nell'immagine e 2) Quanto ti piace l'immagine (entrambe le domande su una scala Likert a 11 punti, da 0 a 10). Una volta completata la valutazione di uno stimolo, il partecipante doveva premere invio e passare alla successiva immagine. La durata dell'esperimento è stata di circa 10 minuti per ciascun osservatore.

### Risultati e discussione

Sono stati calcolati, come prima cosa, i punteggi medi per il movimento percepito e l'apprezzamento (quanto piace), per ogni andatura. Il disegno sperimentale era misto (*within/between*): 5 (le diverse andature, *within*) x 2 (livelli di *expertise*, esperto e non esperto, *between*). I dati sono stati sottoposti ad una ANOVA per misure ripetute. È stata inoltre eseguita una correlazione tra i punteggi di movimento percepito e apprezzamento.

I risultati mostrano che una maggiore estensione degli arti del cavallo era associata a livelli più elevati di movimento percepito (da un valore medio di 1.4, SD 1.5 per l'alt, fino a 8.8, SD 1.6 per il galoppo volante). Gli esperti hanno dato punteggi più alti rispetto ai non esperti, ad eccezione di alt:  $F(4, 392) = 339.916$ ;  $p = .000$  ( $\eta^2 .776$ ); anche l'interazione è risultata significativa,  $F(4, 392) = 3.592$ ;  $p = 0,007$  ( $\eta^2 .035$ ), rivelando che gli esperti fornivano punteggi di movimento sempre più alti rispetto ai non esperti (in particolare, sia per il galoppo corretto che per quello falso).

I punteggi di apprezzamento aumentavano con l'estensione delle andature, da alt (M 5.8, SD 1.9) al galoppo volante (M 6.7, SD 1.4), ( $F(4, 392) = 5.132$ ;  $p = 0,000$ , ( $\eta^2 .050$ ); non si sono osservate interazioni tra i gruppi ( $F(4, 392) = .687$ ;  $p = .687$ , ( $\eta^2 .007$ ). Gli esperti preferivano il galoppo volante

leggermente di più rispetto al galoppo normale. Il passo e il trotto piacevano in maniera simile. Il movimento percepito era correlato con il gradimento ( $r = .261$ ;  $p = .000$ ).

I risultati ottenuti confermano le ipotesi di partenza. Ad una maggiore estensione degli arti, dall'alt al galoppo volante, corrisponde una maggiore percezione di movimento (Mastandrea e Kennedy, 2018). La spiegazione può essere attribuita al fatto che la postura (irrealistica) del cavallo nel galoppo volante, potrebbe essere vista come un'esagerazione, una sorta di metafora in forma di iperbole (Kennedy, 1992; Rhodes, Brennan e Carey, 1987). Come d'altronde sosteneva anche Arnheim (1974) quando affermava che la visione segue i principi della forma, anche in quei casi in cui la forma non è realistica e potrebbe non avere una diretta connessione con il referente. Ad ogni modo (a parte l'alt in cui gli arti sono in posizione verticale), tre delle andature presentate nello studio sono realistiche mentre solo una è falsa. Il passo, il trotto e il galoppo reale o volante usano l'estensione orizzontale degli arti e la visione risponde a questo come un'informazione per il movimento: più le zampe sono estese, maggiore è il movimento percepito e dunque la velocità.

Inoltre, i risultati confermano un'altra ipotesi iniziale, vale a dire che quanto più viene percepito il movimento tanto più le immagini sono apprezzate. Come sostiene Arnheim, i partecipanti colgono il dinamismo comunicato dalle immagini e gli attribuiscono una connotazione estetica positiva. È probabile che gli osservatori giudichino le abilità del pittore nel riuscire a conferire dinamismo a un'immagine statica, che quindi produce ammirazione e dunque piacere.

In conclusione possiamo affermare che, in aggiunta ai cinque fattori già proposti da Cutting (2002), anche il fattore "estensione" descrive la percezione del movimento.

## Bibliografia

- Arnheim R. (1974). *Art and Visual Perception*. Berkeley, CA: Univ. California Press.
- Azéma A. M. Representation of movement in the Upper Palaeolithic: An ethological approach to the interpretation of parietal art. *Anthropozoologica*, 2008; 43(1):117-154
- Cutting JE. Representing motion in a static image: constraints and parallel in art, science and popular culture. *Perception*, 2002; 10:1165-1193
- Gombrich EH. Moment and movement in Art. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1964; 27:293-306
- Kennedy JM. Metaphor in pictures. *Perception*, 1982; 11:589-605.
- Mastandrea S, Kennedy JM. Gericault's Fake-Gallop Horse Judged Speedy but Unrealistic. *Art & Perception*. DOI: 2018; 10.1163/22134913-20181094
- Mastandrea S, Kennedy JM, Wnuczko M. Picture surface illusions: Minor effects on a major axis. *Perception*, 2014; 43: 23-30 (DOI:10.1068/p7588).
- Muybridge EJ. The science of the horse's motion, *Scientific American*, October, 1878; 19
- Rhodes G, Brennan S, Carey S. Identification and ratings of caricatures: Implications for mental representations of faces. *Cognitive Psychology*, 1987; 19:473-497

## L'emozione dove nasce l'arte

A. Gorrese

Università di Salerno

### Abstract

What does the viewer bring to a work of art? How does the beholder respond to it? These questions prompted new and ongoing discoveries in psychology and neuroscience, leading to revelations about how we see and perceive, how we think and feel, and how we respond to and create works of art. The purpose of this paper was to reveal the connections between theory of mind and emotional intelligence, that are some underappreciated components of creative process of arts.

L'atto creativo nella sua forma estetica organizza una configurazione di note o di parole, di colori o di movimenti, grazie alla capacità del cervello di produrre modelli della realtà percettiva ed emotiva, con lo scopo di ri-creare il mondo esterno in modo nuovo, inaspettato e produttivo su una tela o su uno spartito, in un racconto o in un blocco di movimento. La forza dell'arte deriva in gran parte dalla capacità di catturare la risposta emotiva ed empatica dello spettatore. Ma non solo, anche dalla capacità di quest'ultimo di costruirsi una teoria della mente dell'altro, che consiste nel riuscire a rappresentare gli stati mentali altrui, ovvero credenze, desideri, intenzioni, pensieri, emozioni, per spiegare e prevedere la messa in atto di comportamenti.

Questo aspetto è stato colto in maniera originale da Uta Frith, che ha condotto numerose ricerche sul costrutto di "teoria della mente", studiandone le disfunzioni nello spettro autistico. La ricercatrice sceglie per la copertina di un suo libro sull'autismo (Frith, 1989) un dipinto del XVIII secolo del pittore Georges de la Tour:



Fig. 1. Il baro (1635 circa).

La descrizione del quadro, fatta dalla Frith (1989) alla luce del costrutto di "teoria della mente", è la seguente:

"Vediamo quattro persone in costume: una donna e due uomini sono seduti a un tavolo e giocano a carte; dietro al gruppo, in piedi, una cameriera tiene in mano un bicchiere di vino. Questi semplici elementi non trasmettono il tacito dramma che si svolge sotto i nostri occhi: questo dramma interiore non è visibile anche se lo sono i personaggi e le loro azioni. Sappiamo che un dramma si sta svolgendo perché i personaggi parlano in modo eloquente con gli occhi e le mani. La dama al centro guarda curiosamente di traverso, e così pure la domestica. Entrambe guardano verso il giocatore a sinistra, che a sua volta guarda verso di noi. E la dama lo indica pure con l'indice della mano destra. Il giocatore tiene due assi nella mano sinistra, nascosta dietro la schiena; nella mano destra, con il gomito appoggiato sul tavolo, tiene il resto delle carte. L'altro giocatore, a destra, sta guardando in basso le sue carte, pensieroso. Anche aggiungendo questi dettagli, la descrizione non riesce a cogliere quello che sta accadendo. Anche se non possiamo vedere gli stati della mente, possiamo dedurli guidati dalle intenzioni del pittore, con logica e precisione, e non con vaghe e tenui speculazioni. Capiamo allora che il pittore ha ritratto un episodio in cui si sta barando. Come arriviamo a capire questo fatto con certezza? La nostra comprensione è basata su un potente strumento mentale che ogni adulto normale possiede con vari gradi di abilità, ovvero una teoria della mente. Questa teoria della mente è simile a una teoria scientifica, ma è molto più pratica. Ci fornisce la capacità di vedere delle relazioni tra fatti esterni e stati interni della mente. Potremmo definire questa capacità come mentalizzazione.

Per comprendere cosa significa questo strano neologismo torniamo al dipinto. Un indizio al dramma interiore sono gli assi nascosti. Secondo la nostra teoria della mente, automaticamente inferiamo che gli altri non sanno quello che non vedono. Inferiamo pure che gli altri giocatori sono convinti che gli assi si trovino nel mazzo, perché questa è la regola del gioco. Un altro indizio è rappresentato dalla cameriera, che ha gli occhi fissi. Inferiamo dalla sua posizione eretta che abbia visto gli assi nascosti dietro la schiena del giocatore, e quindi sa che sta barando. [...] L'ultimo più importante indizio è rappresentato dal terzo giocatore, che non alza lo sguardo dalle sue carte. Quindi il pittore ci vuole comunicare che egli non sa quello che sta succedendo" (pp.98-99).

Secondo la studiosa, nel costruirci questa rappresentazione mentale di ciò che si svolge nel quadro, utilizziamo una sorta di inconscia lettura della mente. Per esempio, deduciamo tacitamente che la signora sa che cosa sta facendo

il baro; inferiamo anche che il giovane a destra non sa quale sventura gli sta capitando. Le nostre deduzioni automatiche si estendono persino al tipo di stati emotivi che potrebbero sorgere nei personaggi (sorpresa, rabbia), ma siamo lasciati in sospeso – osserva la Frith – relativamente a ciò che accadrà poi. La signora si opporrà al baro? Oppure colluderà con lui per truffare il giovane? E questi sarà avvisato in tempo? Il pittore ci ha portato solo ad attribuire alcuni stati mentali, ma ha lasciato aperto il finale. Nel fornire allo spettatore uno squarcio della mente dei soggetti l'artista rende lo spettatore in grado di cogliere questi elementi attraverso la costruzione di una teoria della mente dell'altro che si caratterizza per il suo dare luogo alla conoscenza più compiuta dell'altro da sé, intesa come un sintonizzarsi sui suoi stati mentali attraverso la funzione riflessiva o mentalizzazione (Fonagy, 1991).

Tutti noi compiamo continuamente atti metacognitivi per identificare e comprendere cosa proviamo, cosa ci spinge ad agire, e per formarci una visione integrata di noi stessi in relazione al mondo. Utilizziamo la metacognizione anche quando cerchiamo di capire gli stati mentali degli altri. Saarni e Harris (1989) hanno utilizzato l'espressione "teoria della mente emotiva" per riferirsi alla conoscenza consapevole che il bambino possiede delle emozioni come stati interni. Nel corso dello sviluppo, è grazie alla capacità di costruirsi una teoria della mente, che consente il riconoscimento degli stati mentali propri e altrui, che diventa possibile riflettere su di essi e compiere degli atti decisionali, risolvere problemi interpersonali, padroneggiare la sofferenza soggettiva e negoziare in modo efficace gli scambi sociali con gli altri.

L'artista in maniera intuitiva è in grado di scoprire e rilevare i processi inconsci attraverso cui creiamo un modello degli stati mentali delle altre persone (Kandel, 2012). Per poter penetrare in questi significati l'artista fa riferimento alla componente emotiva della teoria della mente. Secondo Eric R. Kandel (2012), l'artista deve riuscire ad entrare nel teatro privato di un'altra mente, ma questo non vale solo per l'artista, ma specularmente anche per lo spettatore. Per l'artista il processo creativo è anche interpretativo e, per chi guarda, il processo interpretativo è anche creativo (Kandel, 2017). Lo spettatore deve poter accedere e riconoscere gli stati emotivi propri ed altrui. Non è, però, un riconoscimento determinato tanto dai sensi come la vista e l'udito che permettono di misurare esattamente le cose, ma è coinvolto un altro senso, assimilabile al senso del "gusto", come ha affermato Remo Bodei (2004). Si tratta di un elemento imponderabile, di "un non so che" - un *saver savor* come dicono gli spagnoli - che ha a che fare con il sentire. Dunque, all'arte non c'è un accesso immediato ma un accesso che, almeno in parte, ha un valore soggettivo e giustifica, almeno in parte, perché non tutti abbiamo la medesima reazione contemplando la medesima opera d'arte (Bodei, 2004).

L'artista così come lo spettatore deve essere dotato di quella capacità metacognitiva che oggi gli studiosi definiscono "intelligenza emotiva". Il termine fu coniato negli anni Novanta del secolo scorso da Peter Salovey e John Mayer ed è una capacità distinta di discernimento che ci permette di riconoscere le nostre emozioni e quelle degli altri, che si articola in quattro campi: abilità di percepire le emozioni in se stessi e negli altri, negli oggetti, nelle arti, nelle storie, nella musica, e così via; abilità di generare, usare e provare le emozioni per comunicare i sentimenti, o impiegare le

emozioni in altri processi cognitivi; abilità di comprendere le emozioni, le loro relazioni causali, le loro trasformazioni e miscele; abilità di usare le emozioni in se stessi e negli altri per promuovere la comprensione e la crescita personale (Mayer, Salovey, Caruso, 2000).

Secondo Keith Oatley (2004), l'intelligenza emotiva dell'artista deve essere sufficientemente acuta da spronarci ad andare oltre la normale comprensione delle cose. Egli considera Shakespeare un esempio luminoso di artista dotato di tale intelligenza; colui che per primo si è avvicinato alla verità mostrandoci come l'emozione trasforma l'emozione nell'opera d'arte. Shakespeare, osserva Oatley (2004), è stato in grado di rappresentare quel che passa nella mente di Otello prima che in lui si sviluppino gelosia e rabbia, o di costruirsi una teoria della mente di Lady Macbeth rappresentando quel groviglio di ragioni per le quali la protagonista proverà rapimento nel condurre il proprio sposo a un furore omicida.

Oltre alla teoria della mente che sviluppiamo, sperimentiamo nel contemplare l'opera d'arte quelle "emozioni sottili" come le definisce William James (1884), ossia le emozioni connesse alla creazione e la risposta all'arte. Si tratta di emozioni simili a quelle della vita quotidiana, con la differenza che non sono generate dal flusso degli eventi ordinari, ma nascono dall'abilità metacognitiva e metaemotiva di costruzione di una teoria della mente dell'altro. Prendiamo l'Amleto. Oatley (2004) ne ricostruisce la teoria della mente emotiva sottostante: il protagonista esordisce con l'ansia: "qual è il significato del fantasma che è stato visto errare tra le mura del castello? L'ansia coinvolge gli spettatori e poi senza fratture è trasformata in un'altra emozione: l'identificazione con lo spirito di vendetta quando Amleto apprende che suo zio ha ucciso suo padre. Noi, gli spettatori, ci uniamo con impazienza ad Amleto nell'identificazione con il suo spirito vendicativo. Quando Amleto uccide Polonio per errore, Amleto il vendicatore è ora Amleto il colpevole, obiettivo di un'altra vendetta. Come Amleto dice di Laerte: 'Perché nell'immagine della mia causa, vedo il ritratto della sua'. Il punto emotivo più importante è raggiunto quando Amleto fa visita alla madre nelle sue stanze private. Dopo aver ucciso Polonio per sbaglio, mette Gertrude di fronte a quello che ha fatto sposando Claudio. Non le dice che ha le prove che il suo primo marito è stato ucciso dal suo nuovo marito. Ogni cosa avviene a livello delle emozioni. Egli esprime disgusto per la sua relazione sessuale con Claudio e ciò provoca in Gertrude un'intensa vergogna. La nuova trasformazione avviene quando essa si pente e ristabilisce la sua relazione di attaccamento con il figlio. [...]. Quando il dramma volge alla fine, noi spettatori siamo profondamente scossi dalla morte di Amleto. La nostra tristezza per lui si trasforma in compassione per tutti noi, la specie umana, soggetti ad accessi di collera e di vendetta a cui partecipiamo per identificazione e che provano quella distruzione che in realtà non desideriamo affatto" (pp. 181-182).

La fruizione dell'opera d'arte dipende in modo critico, dunque, dalla nostra capacità di sviluppare una teoria della mente emotiva che ci consente di costruire dei modelli mentali di motivazioni, emozioni, desideri e pensieri altrui attraverso l'emozione che l'opera suscita in noi. Prendiamo, ad esempio, il quadro dipinto da Vermeer dove l'artista ritrae una giovane donna di spalle che suona un clavicembalo con un giovane uomo in piedi alla sua destra che la osserva con attenzione.



Fig. 2. Lezione di musica. Signora al virginale e gentiluomo (1662 circa).

Kandel (2012), a questo proposito, osserva come “dall’angolazione della testa della donna sembra che i suoi occhi fissino le mani che si muovono sulla tastiera. Tuttavia, Vermeer ha inserito nel quadro uno specchio sopra il clavicembalo che permette di offrire allo spettatore un’altra realtà, ben diversa. Nello specchio, la testa della donna non è piegata verso il basso, ma rivolta a destra, così che il suo sguardo è rivolto verso l’uomo. Il cervello umano è estremamente sensibile alla direzione dello sguardo, dato che gli occhi sono un mezzo per derivare gli interessi e lo stato emotivo di una persona. L’angolo degli occhi della donna nello specchio ci mostra che il vero oggetto della sua attenzione, e forse dei suoi desideri, è l’uomo accanto a lei che la guarda. Lo specchio nel quadro di Vermeer enfatizza la tensione fra la realtà percepita e gli eventi reali che si svolgevano nella mente della donna” (pp. 390-391).

In conclusione, osservando lo stato emotivo di un’altra persona, nella vita o nell’arte, automaticamente e inconsciamente si attiva nel nostro cervello una rappresentazione di quello stato emotivo (Kandel, 2012) e, grazie all’intelligenza emotiva riusciamo a percepire, comprendere ed organizzare le informazioni di tipo emotivo veicolate dall’opera d’arte.

## Bibliografia

- Bodei R. (2004), Emozione e poesia, in Bria P. e Oneroso F., a cura di, *La bi-logica fra mito e letteratura. Saggi sul pensiero di Ignacio Matte Blanco*, Franco Angeli, Milano: 93-99.
- Fonagy, P. (1991), Thinking about thinking: some clinical and theoretical considerations in the treatment of borderline patient, in *International Journal of Psycho-Analysis*, 72: 639-656.
- Frith U. (1989), *Autism: Explaining the Enigma*, John Wiley and Sons Ltd, London (trad. it. *L’ autismo. Spiegazione di un enigma*, Laterza, Bari, 2005).
- James W., What is an emotion?, in *Mind*, 1884, vol. 9, n. 34: 188-205 (trad. it. *Che cos’è l’emozione?*, in Anolli L., a cura di, *Psicologia generale*, Il Cisalpino, Milano, 1996).
- Kandel E. R. (2012), *The Age of Insight: The Quest to Understand the Unconscious in Art, Mind, and Brain, from Vienna 1900 to the Present*, Random House, New York (trad. it. *L’età dell’Inconscio. Arte, mente e cervello dalla grande Vienna ai giorni nostri*, Raffaello Cortina Editore, Milano).
- Kandel E. R. (2016), *Reductionism in Art and Brain Science: Bridging the Two Cultures*, Columbia University Press, New York (trad. it. *Arte e neuroscienze. Le due culture a confronto*, Raffaele Cortina Editore, Milano, 2017).
- Mayer, J. D., Caruso, D. R., e Salovey, P. (2000), Selecting a measure of emotional intelligence: The case for ability scales, in R. Bar-On & J. D. A. Parker, eds., *The handbook of emotional intelligence: Theory, development, assessment, and application at home, school, and in the workplace*, Jossey-Bass, San Francisco, CA: 320-342.
- Oatley K. (2004), *Emotions: A brief history*, Wiley-Blackwell, Oxford (trad. it. *Breve storia delle emozioni*, il Mulino, Bologna, 2007).
- Saarni C., Harris P. L. (1989), *Children’s understanding of emotion*, Cambridge University Press, Cambridge.

## Arte letteratura poesia: l'esperienza estetica come valore interdisciplinare ed interculturale

B. Starnino

*Ens, verum, bonum et pulchrum convertuntur in unum*": l'essere, il vero, il bene e il bello convergono in unità, sono legati e collegati tra di loro; dove c'è l'uno ci sono anche gli altri aspetti. La bellezza, dunque, ha la stessa estensione infinita dell'essere, e, quindi, del vero, e del bene. Al di là dell'affermazione della filosofia scolastica, noi, esistenzialmente, siamo immersi nella bellezza! La bellezza di un bel paesaggio naturale, la bellezza del tramonto o dell'alba, del volo delle rondini d'estate, la carezza della mamma al proprio bambino, la presenza umana di una persona che assiste e si prende cura di una persona malata in modo disinteressato con spirito di autenticità e di umanità.

La domanda che spesso ci poniamo come mai tendenzialmente però siamo portati a vedere il brutto e non il bello che ci circonda? Facciamo più attenzione al paesaggio bruciato dagli incendi, all'aria inquinata che ci impedisce di vedere bene il cielo e le stelle ... alle violenze che, purtroppo, avvengono in tante famiglie e tante volte nella società! Come mai il brutto ci colpisce così tanto da impedirci, spesso, di vedere il bello che pure ci circonda?

Probabilmente è sbagliato il metodo di osservazione e i mezzi utilizzati: gli occhi sono gli organi che utilizziamo per guardare intorno a noi. Come allora possiamo vedere ciò che è bello? gli occhi sono, si dice, anche lo specchio dell'anima e del cuore, dunque noi possiamo guardare attraverso ciò che in quel momento è nel nostro cuore: la bontà del cuore ci porta anche a guardare prima al bello; a ricercare ed ammirare la bellezza che ci circonda. *Omnia munda mundis* così dice fra Cristofaro, riprendendo una frase di san Paolo (Lettera a Tito 1,15), allo scrupoloso fra Fazio del convento di Pescarenico dove cercavano rifugio Agnese e Lucia (Manzoni, I promessi sposi, capitolo VIII).

Anche il brutto sicuramente sarà oggetto di quello che vediamo, ma cercheremo di distinguerlo dal bello per operare una scelta etico-estetica consequenziale. "l'educazione estetica e morale, scrive M. Montessori, sono collegate strettamente con quella morale ... La bellezza è nell'armonia, non nei contrasti, e l'armonia è affinità, onde occorre finezza sensoriale a percepirla. Le armonie estetiche della natura e dell'arte sfuggono a chi ha sensi rozzi. Il mondo è ristretto ed aspro. Nell'ambiente esistono inesauribili fonti di godimento estetico innanzi alle quali gli uomini passano come insensati

o come bruti, cercando il godimento nelle sensazioni forti ed aspre, poiché sono le sole a loro accessibili."<sup>1</sup>

Guardando primariamente al brutto rischiamo poi di non vedere il bello che pure c'è.

Contemplare il bello è anche attivare meccanismi psichici di apertura all'ambiente attraverso forme di empatia e simpatia che ci portano a forme di comunione affettiva con il mondo circostante, stimolando ed attivando comportamenti e schemi di controllo comportamentali, che ci consentono di gustare, oltre il piacere della contemplazione del bello esistente, l'armonia, la comunione e espansione affettiva verso il mondo e gli altri, attivando anche forme di responsabilizzazione etico-sociale. Provo, ad esempio, piacere a vedere una bella aiuola fiorita, ma mi sento anche responsabile di tutelarla se qualcuno vuole calpestarla o deturparla.

Il mondo insomma è pieno di meraviglie naturali che ammiriamo e l'uomo oltre che fruitore e spettatore della bellezza è e deve essere anche creatore di bellezza: cime è avvenuto da sempre, dai primi graffiti nelle caverne alle opere d'arte di oggi. l'arte è la forma privilegiata del bello, e l'uomo è stato e può continuare ad essere creatore e produttore di bellezza. Non tutti siamo artisti, ma tutti possiamo essere creatori di bellezza nella società in cui viviamo: attraverso la quotidianità di piccoli gesti domestici: la cura interna ed esterna della propria casa e del proprio quartiere, di bei gesti e belle azioni possiamo creare rapporti interpersonali belli, amicizie belle, comunità belle, piccole o grandi che siano. Insomma molta bellezza nel mondo dipende anche da noi. Può creare bellezza colui che è buono dentro (bello etimologicamente non deriva forse da *bonum*?) e anche quando parla fa riflettere esternamente con l'armonia e il ritmo delle parole quelli che sono i sentimenti del proprio cuore.

"Se non diventerete come bambini" dice Gesù ai suoi discepoli non entrerete nel regno dei cieli. Il bambino è colui che si fida, prova stupore e meraviglia verso le cose e le persone che lo circondano, soprattutto quando tutto si presenta come armonico, ordinato, accogliente. Riscoprire l'infanzia è un modo di ritrovare la propria umanità più

<sup>1</sup> Montessori M.(1970). *La scoperta del bambino*, Milano: Garzanti, pp.162-163

vera, autentica e bella. “L’umanità può sperare, scriveva (inascoltata ancora oggi!) la Montessori già nel 1948, in una soluzione dei suoi problemi, fra cui quelli più urgenti sono quelli di pace e di unità, soltanto volgendo la propria attenzione e le proprie energie alla scoperta del bambino e allo sviluppo della grande potenzialità della personalità umana in corso di formazione ... i tempi sono ormai mutati, la scienza ha fatto grandi progressi, ma i nostri principi non ne sono stati che confermati ...”<sup>2</sup>

Così l’uomo adulto può ammirare il bello se riesce ancora a stupirsi, ad ammirare, e, soprattutto, a meravigliarsi della bellezza delle piccole cose e delle grandi cose che lo circondano<sup>3</sup>. Scriveva lo scrittore inglese Chesterton “Il mondo non perirà per mancanza di meraviglie, ma per mancanza di meraviglia.” Anche Pascoli nel saggio *Il fanciullino* scrive: “Tu sei il fanciullo eterno, che vede tutto con meraviglia, tutto come per la prima volta. L’uomo le cose interne ed esterne, non le vede come le vedi tu: egli sa tanti particolari che tu non sai. Egli ha studiato ... sì che l’uomo dei nostri tempi sa più che quello dei tempi scorsi, e, a mano a mano che si risale, molto più e sempre più”, ma non sa poi trasportarci “nell’abisso della verità”.

Estremamente attuali appaiono alcune considerazioni presenti nelle *Lettere sull’educazione estetica dell’uomo* di F. Schiller, soprattutto riguardo al fatto che “l’utile è il grande idolo del tempo, cui tutte le forze devono servire e tutti i talenti rendere omaggio” e perciò “l’educazione del sentimento, scrive ancora Schiller, è...il bisogno più urgente” perché solo attraverso la bellezza che si perviene alla libertà. È solo, questo il modo perché l’uomo di oggi possa armonicamente sviluppare il suo essere. “... esprimere nella sua natura l’umanità” senza diventare solo “una copia della sua occupazione o della scienza cui attende”. Pertanto conclude Schiller “vivi col tuo secolo, ma non essere la sua creatura”.<sup>4</sup>

Di qui anche il collegamento dell’importanza dell’arte ai fini educativi. Per H. Read, infatti, l’arte è “la base dell’educazione” in quanto “fino a che l’uomo, nei suoi fisici e sensuosi modi di essere, non sia stato assuefatto alle leggi del bello, non è in grado di percepire ciò che è buono e vero, cioè non è capace di libertà spirituale”. che, in termini di comportamento e di modi di essere si traduce in “armonia razionale, equilibrio fisico, integrazione sociale”<sup>5</sup>

L’esperienza estetica è quella esperienza che ci apre all’alterità, e al mondo, ci apre spazi immensi, “mi illumino di immenso”, scriveva Ungaretti, o anche quell’immergersi in quei “sovrumanì silenzi” o “profondissime quiete”, fino al “sovenir dell’eterno” di Leopardi.

La poesia, come le altre forme dell’arte, salva il reale dalla sua frammentarietà e dalla sua provvisorietà trasformandolo in forme nuove universali e durature nel tempo. Gli dei omerici non ci sono più, permane ancora oggi, però, dopo tante trasformazioni e progressi sociali, scientifici e

tecnici, intatto il messaggio poetico e la poesia di Omero. In un mondo inteso come villaggio globale la poesia lirica riflette quella dimensione universale, interculturale, dell’animo umano di esprimere se stesso in comunione con il mondo. La poesia come genere letterario attraversa tutti i confini storici e geografici ed è pertanto specchio di mondialità. Come la pittura e le espressioni artistiche che vanno dai primi graffiti delle caverne preistoriche alle opere d’arte contemporanee.

La ragione appare a volte insufficiente a spiegare le ragioni dell’esistenza e della vita umana, essa si limita all’osservabile empirico non riesce però a dare risposte attendibili alle domande più profonde dell’essere umano.

La poesia non dà, forse, quelle risposte razionalmente attese, pur tuttavia essa rivela, disvela ed esprime quell’indicibile logico-concettuale che pure fa parte delle dimensioni esistenziali e, quindi, reali della persona umana.

La poesia ci aiuta, insomma, a scoprire e a conoscere frammenti della nostra vita, altrimenti nascosti e inaccessibili. “Come esiste una profondità puramente visiva, così esiste una profondità concettuale. La seconda viene scoperta dalla scienza, la prima viene rivelata dall’arte. La prima aiuta a capire la ragione delle cose, la seconda a vederne le forme. La scienza cerca di riportare i fenomeni alle loro cause prime, a leggi e principi generali. Nell’arte si assumono invece le cose nel loro modo immediato di manifestarsi e si gode di questa loro manifestazione in tutta la sua ricchezza e varietà. ... L’arte ci offre una immagine assai più ricca, viva e colorita della realtà, una intuizione più profonda della sua struttura formale. Alla natura dell’uomo è proprio il non limitarsi ad un unico, particolare modo di avvicinare la realtà ma lo scegliere diversi punti di vista e il passare dall’un aspetto delle cose all’altro.”<sup>6</sup>

Nella poeticità culturale e non solo quindi nelle sue poesie riusciamo a cogliere nelle pubblicazioni di Antonio Fusco, al termine del suo percorso accademico e del suo cammino nella vita, oltre la funzionale ragione delle cose, pure importante e necessaria, soprattutto una ragionevole speranza, se così si può dire, per orizzonti molto più vasti soddisfacenti e d’appaganti di quelli definibili solo razionalmente e scientificamente (non è forse un caso che l’ultima raccolta delle poesie porta il titolo *Inno alla luce!*)

La poeticità, come l’arte, la musica, la pittura, la scultura ecc. sono tutte strutturalmente legate al bello al bene e al vero. Come pure la vita di ciascuno può attingere da quella bellezza increata ed assoluta momenti di contemplazione estetica, di gioia, di partecipazione affettiva ed emozionale alla vita degli altri e del mondo, creando a sua volta stimoli e opere etico-sociali (magari fatte da bei gesti e belle azioni quotidiane) espressione di bellezza semplice ma sempre vera ed autentica.

Antonio Fusco nel libro *Problematiche psicologiche in alcune opere letterarie e filmiche* esprime la “fiducia che l’uomo si realizzi, in un mondo demitizzato, nella luce della bellezza e della poesia”<sup>7</sup> e nel commento al racconto *la Gita*

<sup>2</sup> MONTESSORIM., *La scoperta del bambino*, op. cit., p. VIII

<sup>3</sup> Su questa tematica cfr Starnino B. (a cura di) 2014). *Pedagogia e teologia della Parola*, Cassino:Mondostudio

<sup>4</sup> SCHILLER F.(1970). *Lettere sull’educazione estetica, dell’uomo*, La Nuova Italia, Firenze: La Nuova Italia, passim

<sup>5</sup> READ H.(1954). *Educare attraverso l’arte*, Comunità, Milano: Comunità passim

<sup>6</sup> CASSIRER E.(1977). *Saggio sull’uomo e lo strutturalismo nella linguistica moderna*,. Roma : Armando 1977, p. 28 1 ss

<sup>7</sup> Tomassoni R. e Starnino B. (a cura di) (1989). *Problematiche psicologiche in alcune opere letterarie e filmiche*, Cassino: Garigliano 1989, p. 14

in montagna di Franz Kafka e presente nel libro *Incontro tra due civiltà. Passato storico e prospettive future così scrive* "Un uomo bello è un uomo disponibile a tendere la mano ad un altro essere umano".<sup>8</sup>

### L'esperienza estetica: analisi psicologica

Fa bene, dunque, guardare qualcosa di bello. Anche quando è bello e terribile nello stesso tempo. Ivan Konstantinovi Ajvazovskij, nei suoi dipinti "la Nona onda" oppure "Nave nel mare in tempesta", realizzate a metà dell'Ottocento, rappresenta la drammaticità della lotta dell'uomo nei confronti delle forze della natura, in questo caso del mare. La drammaticità della realtà però, vissuta sul piano dell'immaginario estetico, viene quasi depurata dai suoi elementi reali che ne evidenziano i tratti del dramma che si sta per consumare per viverla sul piano del godimento estetico. La frammentarietà del reale insomma viene ammirata sul piano del godimento estetico come unità stilistica che supera la cruda realtà dell'evento procurandoci sensazioni di piacere estetico. La bellezza estetica dei dipinti ci porta quindi a superare, ad andare oltre la realtà per provare sensazioni di ammirazione artistica e di espansione affettiva verso il dipinto. L'esperienza estetica quindi ci porta ad attivare meccanismi psicologici diversi rispetto a quelli strettamente razionali legati solo alla dimensione empirica e concreta delle cose: da meccanismi di difesa e, quindi di paura, come negli esempi sopra citati, si passa, nell'esperienza estetica, a meccanismi di comunione affettiva che portano a nuove forme di equilibrio dell'individuo con l'ambiente circostante. Questo nuovo equilibrio relazionale con l'ambiente può attivare anche atteggiamenti che vanno oltre la dimensione estetica fino ad arrivare a forme di equilibrio che di esperienza sia estetica che (est)-etica.

Alcuni<sup>9</sup> hanno considerato l'esperienza estetica esclusivamente come un fenomeno nel meccanismo della percezione sensoriale; altri l'hanno considerata solo come una forma di percezione sul piano dell'immaginario; altri hanno considerato l'esperienza estetica solo come fenomeno empatico. Ora quel che ci par necessario far notare è che, quando si parla di esperienza estetica in genere, si parla non di un particolare fatto psichico, ma di tutta una vasta gamma di fatti psichici che vanno da un'esperienza di piacere in una percezione sensoriale ad un'esperienza di piacere per un fatto di empatia. Ed ogni teoria, salva la sua validità nella interpretazione del fatto specifico, va riferita solo al particolare tipo di esperienza estetica che ha considerato. Una considerazione di tutta la vasta gamma dell'esperienza estetica deve invece considerare a parte ciascun tipo. In tutta la vasta gamma delle esperienze estetiche noi troviamo fatti psichici che hanno tra loro significati completamente differenti e che vanno ricondotti a meccanismi psichici che nulla hanno in comune fra loro, se non il fatto di concludere tutti

nell'esperienza di un piacere per la visione di un insieme di colori, di forme o di suoni. Esperienza di piacere che, anche nel fatto soggettivo di chi la sperimenta, ha un significato differente nell'uno o nell'altro tipo.

Siamo venuti così a caratterizzare quattro forme di esperienza estetica che possono esprimere quattro processi psichici completamente differenti.

Raggruppiamo in un primo tipo un fenomeno di percezione sensoriale. È noto che non c'è solo la bellezza della La Gioconda di Leonardo, della IX Sinfonia di Beethoven; ma c'è pure la bellezza di un bel "colore" di una superficie; del "bel colore" di una parete; del "bel colore" di una automobile; c'è la bellezza di una "bella forma"; c'è la bellezza di un "bel timbro" di suono in confronto di un rumore aspro e stridulo; "la bellezza" di un accordo musicale.

Ora questa percezione di piacere non può essere ricondotta ad un fatto sul piano dell'immaginario, perché nell'esperienza estetica che noi consideriamo, il piacere è un fatto immediato nella stessa percezione sensoriale. Qui l'esperienza estetica non va oltre il colore per quello che esso è; non va oltre la forma per se stessa; non va oltre il suono per quello che sensorialmente è percepito. Non si può dire che quest'esperienza estetica, che abbiamo considerato corrisponda all'esperienza estetica per il bello artistico, pur tuttavia non si può negare che essa sia in qualche modo una percezione del bello. E questa percezione del bello, considerata come un tipo di esperienza estetica, occorre considerare per quello che essa significa e nel particolare meccanismo psichico da cui sorge. È un tipo di esperienza estetica a sé stante, con un proprio meccanismo psichico e con un proprio significato.

In un secondo tipo raggruppiamo un'altra forma di percezione del bello e precisamente cerchiamo di individualizzare i fenomeni psichici che spiegano quella forma di percezione del bello di cui si parla dinanzi ad un'opera d'arte. Intendiamo precisamente ricercare il significato psicologico di quella esperienza che è connessa con la percezione di una sintesi infallibile nelle forme sensibili dell'opera d'arte; insomma di quell'esperienza che la filosofia definisce come intuizione dell'universale nella percezione di forme sensibili.

Intendiamo l'analisi psicologica di quell'esperienza che gusta la bellezza di un Cristo di Giotto, di una silhouette di De Chirico, di un arabesco di Picasso; di quella esperienza estetica che gusta la bellezza di una sinfonia di Beethoven, di un preludio di Bach, di un sincopato di Armstrong.

Evidentemente qui non si tratta di un fenomeno di piacere connesso immediatamente con la percezione sensoriale dei colori e dei suoni, perché, al grande valore estetico di queste opere d'arte, non corrisponde uguale ricchezza di elementi nella percezione sensoriale; né si può parlare del piacere connesso con una funzione rievocatrice nel soggetto dell'opera d'arte, perché non è per quello che raffigura che un'opera d'arte va gustata.

È sul piano dell'immaginario che noi troveremo il significato psicologico di quest'esperienza estetica, e, precisamente, nell'esperienza di una unità percettiva che sul piano dell'immaginario si presenta particolarmente soddisfacente, perché è fuori della frammentarietà e dei rischi del reale. Caratterizzeremo, dunque, questo secondo tipo di esperienza come un piacere estetico nella percezione dell'unità stilistica. In questo tipo può essere precisamente classificato il bello dell'arte.

<sup>8</sup> Fusco A., Battisti F.M., Tomassoni R., Starnino B. a cura di (1990), *Incontro tra due civiltà. Passato storico e prospettive future*, Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane 1990, p. 448

<sup>9</sup> Su questa tematica cfr. Riverson M.E., Starnino B. (1996). *L'esperienza estetica e il suo valore educativo*, Garigliano, Cassino: Garigliano

In un terzo tipo di piacere estetico considereremo quell'esperienza del bello in cui noi quasi immedesimandoci coi colori del quadro; del paesaggio; con le forme di una statua; di una costruzione architettonica; coi suoni di una musica, proviamo delle sensazioni irreali che ci danno soddisfazione. Parliamo della bellezza di un quadro per le sue tinte soffici, della bellezza del mare per il suo azzurro sconfinato, della bellezza di un tramonto per i suoi colori vaporosi; della bellezza di un arco gotico per la sua forma slanciata, di un castello per le sue forme tetragone; della bellezza di una marcia musicale per la forza del suo ritmo, della bellezza di un valzer per la voluttuosità della sua musica. Ci troviamo qui a riflettere su un fatto psicologico ben diverso dal piacere per la percezione di una sintesi. Dobbiamo parlare qui di vere e proprie sensazioni -sentimenti: sensazioni dell'infinito nella bellezza dell'azzurro del mare, sensazione di una liberazione nella bellezza dello slancio dell'arco gotico, sensazione della forza nella bellezza delle robuste forme del castello.

Il meccanismo psicologico che entra in gioco in quest'esperienza estetica può essere caratterizzato come un fenomeno di empatia. Parleremo perciò di un terzo tipo di esperienza estetica, come di un fenomeno empatico di fronte agli aspetti formali dell'oggetto estetico.

C'è però ancora l'esperienza di una bellezza non per gli aspetti formali dell'oggetto estetico, ma per il contenuto che l'oggetto esprime: sia esso una visione, sia esso una musica. Parliamo della bellezza di una bandiera che sventola, per il significato che essa ha; della bellezza di una locomotiva per il fatto che essa esprime la velocità e la potenza; della bellezza del volto di un bimbo per la tenerezza dei lineamenti; della bellezza dell'Inno Nazionale per il sentimento patrio che vi è legato. Qui è evidente che l'esperienza estetica, la percezione di una bellezza in questi oggetti estetici, è legata al fatto che essi esprimono un contenuto che ci dà soddisfazione, che ci dà piacere. Questa esperienza la considereremo come un altro particolare tipo di esperienza estetica, un quarto tipo, cioè un'esperienza estetica come un fenomeno di empatia di fronte al contenuto dell'oggetto dipinto nel quadro. Pensiamo che l'incompletezza di molte spiegazioni psicologiche dell'esperienza estetica derivi dal fatto di voler considerare tutta la vasta gamma di queste esperienze come un unico fenomeno psicologico, quando, invece, anche dalla sola descrizione che qui abbiamo fatta, risulta chiaro che, tra un tipo ed un altro di esperienza c'è una forte diversità di significato. Trae in inganno il fatto di esprimere con un'unica denominazione, di esperienza estetica, fatti psichici ben differenti che invece sono accomunati unicamente dal concludere tutti con un fenomeno in cui il soggetto sperimenta una sensazione di piacere connessa direttamente con la visione di un insieme di colori, di forme o con l'audizione di un insieme di suoni.

#### **L'esperienza estetica come ideale forma di comunione con l'ambiente e di trasformazione del campo coscienziale**

Nei rapporti con un vicino litigioso e polemico, ad esempio, ci sono due modi per salvaguardare la propria sicurezza: un modo più facile, più sbrigativo, diremmo più primitivo, è quello di armarsi e di mantenersi all'erta; un

altro modo, più difficile, più complesso, ma in certo modo più efficace è quello di ristabilire un dialogo e un confronto pacifico e tollerante; di trovare dei rapporti di amicizia, di fiducia scambievoli.

Nell'interazione tra il soggetto e la realtà ci sembra di trovare con l'esperienza estetica la sostituzione, nel meccanismo della percezione, sia sensoriale che immaginativa, di una posizione di una messa in guardia con una posizione di abbandono nella realtà. La funzionalità biologica di difesa resta nella percezione della realtà, anzi, come nell'esempio su riferito, è portata ad un livello superiore. Ad una posizione di messa in guardia in una rottura con la realtà ambientale lo psichismo, maturando una posizione di comunione con la realtà, ha sostituito una politica di difesa armata con una politica più sicura di difesa attraverso la collaborazione, di dialogo, di confronto, di comprensione, di disponibilità all'ascolto, di confronto.

È ovvio però che questo rapporto di pace con la realtà, molto più fecondo e di una sicurezza vitale di gran lunga maggiore, è condizionato sia dall'individuo che dall'atteggiamento dell'ambiente con cui l'individuo interagisce. Sia dal soggetto che dall'oggetto.

Da parte dell'ambiente è necessario che questi risponda efficacemente ai bisogni vitali del soggetto e non crei minimamente al soggetto uno stato di tensione. Il più piccolo stato di tensione che potrebbe sorgere sarebbe subito una rottura di questa fiducia nella interazione tra il soggetto e l'ambiente ed una ripresa della posizione di messa in guardia nella percezione.

Nella considerazione analitica del fatto psicologico della esperienza estetica abbiamo visto quale era l'ideale atteggiamento dell'ambiente. Lì dove l'ambiente è dato da colori, da forme e da suoni, questi colori, queste forme e questi suoni devono essere, nei loro elementi, tali da rispondere al bisogno dell'unità percettiva che scaturisce dallo stesso significato della percezione come rapporto tra la coscienza e la realtà.

In una tale felice situazione ambientale, rispondente così efficacemente e prontamente ai bisogni psichici e vitali del soggetto, il meccanismo della percezione passa da una funzione di messa in guardia del soggetto di fronte alla realtà ad una funzione di abbandono e di fiducia nella realtà stessa.

Ma questo ideale atteggiamento dell'ambiente può essere tale anche attraverso il meccanismo dell'immaginario. Colori, forme e suoni possono rispondere efficacemente ed immediatamente ai bisogni psicologici del soggetto creando una realtà sul piano dell'immaginario utile a questo scopo, e così anche la percezione immaginaria, che nella sua funzione originaria era la registrazione di una realtà al di là del campo sensoriale per un bisogno di più ampia sicurezza, passa dal suo significato di presa di posizione del soggetto di fronte alla realtà ad un significato di abbandono del soggetto alla realtà.

In questo rapporto di pace con la realtà molto dipende ancora dall'atteggiamento dell'individuo. Intendiamo dire che è necessario che nell'individuo siano maturate quelle strutture per cui di fronte a questa realtà la percezione (sia sensoriale che immaginaria) sia pronta a passare da una posizione di messa in guardia ad una posizione di abbandono in essa.

Questo atteggiamento dell'individuo Io abbiamo vieto nell'analisi genetica dell'esperienza estetica maturare per

gradienti di sviluppo, attraverso i quali, da quella prima forte rottura con la realtà, che è il momento della nascita, l'uomo ricostituisce lentamente, per processi morfogenetici che durano tutto il periodo dell'età evolutiva, l'equilibrio psicologico in forme di più in più efficienti. Lo psichismo passa da strutture polarizzate sul soggetto a strutture aperte sull'oggetto, dall'egocentrismo alla socialità, dal narcisismo all'amore di donazione, dal realismo morale al soggettivismo morale, da una religiosità fatta di tremore ad una religiosità fatta di amore.

Questa evoluzione corrisponde, nel fatto estetico, ad un passaggio della percezione da forme di messa in guardia di fronte alla realtà a forme di comunicazione con essa attraverso un processo che va, dalla primitivissima forma del piacere estetico per l'unità percettiva sperimentata nella eccitabilità di certi particolari elementi nei colori e nei suoni, alle forme del piacere estetico, ove il godimento è dato dall'aver intenzionalmente trovato, nella realtà, degli elementi atti a soddisfare i nostri bisogni strettamente per-

cettivi, e quelli più vasti della affettività, nella sensazione e nei sentimenti

L'esperienza estetica dunque ci consente di aprire alla coscienza, lontano dalla frammentarietà del reale, un mondo illimitato di esperienze che noi effettivamente proviamo come vere e proprie sensazioni. Attraverso l'arte noi possiamo provare emozioni che mai potremmo provare nel concreto delle nostre esperienze a contatto con la realtà.

Il valore del godimento estetico è quello di portare l'esperienza umana oltre i limiti di un mondo finito, di allargare alla coscienza del soggetto un mondo indefinito di esperienze, fino a spingerlo a fargli gustare l'infinito, il tutto.

La bellezza insomma diventa espressione di umanità totale ed autentica della persona perché ci libera dall'orizzonte del contingente e apre il nostro sguardo sull'oltre, sull'al di là. Essa allora diventa anche rivelazione, grazia, armonia, speranza. Anche fede se crediamo come Fedor Mikhailovic Dostoevskij che sarà proprio "La Bellezza (che) salverà il mondo".