

IL CONCETTO DI SIMBOLO E IL RUOLO DELLA CREATIVITÀ E DELL'ARTE IN VYGOTSKIJ

Gabriele Anastasio

Fin dai primi scritti di Freud, l'attenzione della psicoanalisi riguardo al simbolo è stata sempre molto forte, ma, nel corso degli anni, è cambiato il centro d'interesse. Se per Freud l'importanza era costituita principalmente dal capire i significati del simbolo, nella convinzione che costituissero una manifestazione segreta dei fatti psichici; a partire soprattutto dai contributi di Melanie Klein, il centro di interesse si è spostato sul processo di simbolizzazione, visto essenzialmente come l'esito di un processo di natura relazionale.

Una posizione del tutto particolare riguardo a questi temi, è quella tenuta da Lev S. Vygotskij, che, all'interno della sua teoria, ha considerato il simbolo interpretandolo soprattutto con il suo significato di segno.

Per capire meglio questa distinzione, è utile rivedere sinteticamente l'impianto teorico dello psicologo russo.

Esponente di spicco della psicologia russa assieme a Lurija, Vygotskij, in un arco estremamente breve di anni, si fece promotore di una concezione dello sviluppo psicologico dell'uomo inserito all'interno di un contesto sociale, indipendentemente dal quale non è possibile comprendere il comportamento umano. Questa concezione si contrapponeva nettamente alla maggior parte delle teorie psicologiche che influenzavano la ricerca in occidente in quegli anni; in particolare, la teoria di Vygotskij si poneva in contrasto con quella di Piaget, di cui però condivideva alcuni aspetti.

L'interesse dello psicologo russo era concentrato principalmente sul passaggio dalle funzioni psichiche elementari, presenti anche negli animali, a quelle superiori,

tipiche dell'essere umano. Questo passaggio viene favorito proprio dal coinvolgimento dell'uomo nel contesto storico e sociale.

“Nella dimensione cosciente della psiche umana [...] vi sono componenti assenti nel mondo psichico animale: l'esperienza storica' per la quale 'tutta la nostra vita, il lavoro, il comportamento sono fondati sulla larghissima utilizzazione dell'esperienza delle generazioni precedenti, non trasmessa attraverso la nascita, di padre in figlio'; l'esperienza sociale' per la quale 'io non dispongo soltanto delle connessioni formatesi nella mia esperienza personale tra i riflessi incondizionati e i singoli elementi dell'ambiente, ma anche di un gran numero di connessioni che sono state fissate nell'esperienza degli altri uomini'” (Mecacci, 1992, p.342).

Questo “patrimonio storico”, però, non ha un intervento diretto sugli organi naturali, ma sugli strumenti utilizzati dall'uomo; come dice Vygotskij (Vygotskij & Lurija, 1930, p.6) *“l'uomo perfeziona il funzionamento del suo intelletto principalmente mediante lo sviluppo di particolari 'mezzi ausiliari', tecnici, di pensiero e di comportamento”*.

Nella teoria vygotkiana, che risente dichiaratamente del pensiero di Karl Marx sul lavoro come attività produttiva sociale, è fondamentale “il concetto della mediazione ad opera degli strumenti e la sua risultanza sul piano psicologico” (Veggetti, 1998, p.45). Ciò che risulta di importanza cruciale è, quindi

“[...] individuare le trasformazioni che i processi psichici attraversano in modo corrispondente alle trasformazioni che si hanno sul piano dell'attività pratica quando questa è mediata dallo strumento artificiale. Infatti non può lo strumento materiale, di per sé non psicologico, essere inserito direttamente nella struttura mediata dei processi psichici e pertanto la mediazione sul piano psichico deve essere svolta a opera di 'strumenti particolari' di carattere intellettuale. Vygotskij formula così la definizione dei particolari 'strumenti di produzione intellettuale' che rappresentano sul piano mentale la mediazione tipicamente umana dei processi dell'attività” (*ibidem*).

In questo processo, Vygotskij inizia a parlare di simbolo o, più precisamente, di segno, come elemento fondamentale che permette il passaggio dalle funzioni psichiche elementari a quelle superiori.

I primi riferimenti a questi concetti vengono fatti dallo psicologo russo in una conferenza e in una monografia del 1931. In questi contributi, Vygotskij accetta l'ipotesi di base del comportamentismo, in base alla quale la struttura fondamentale dei processi psichici è la sequenza stimolo-risposta, cioè che in relazione ad uno stimolo si produce una risposta. La novità introdotta da Vygotskij è che questa struttura può essere considerata alla base solo dei processi psichici elementari, ma non può giustificare quelli superiori. Per questi ultimi bisogna inserire nella sequenza un terzo elemento, chiamato stimolo-mezzo, che modifica qualitativamente il rapporto tra stimolo e reazione e consente lo sviluppo del comportamento in una direzione diversa.

“Tra gli esempi che Vygotskij fa per illustrare il concetto di stimolo-mezzo ricordiamo quello dell'asino di Budriano e quello del nodo al fazzoletto. Nel primo esempio, di fronte a due sacchi uguali pieni di fieno, uno a sinistra e uno a destra, l'asino non sa scegliere, benché affamato, e muore di inedia. I due stimoli equivalenti (i due sacchi) producono due reazioni 'uguali ma di direzione contraria' e il comportamento dell'animale viene inibito. Un uomo, invece, potrebbe lanciare una monetina e scegliere tra i due stimoli in base al risultato del lancio. L'uomo 'crea' di sua iniziativa uno stimolo di cui si avvale (per cui esso è un 'mezzo', uno strumento) per instaurare un nuovo rapporto stimolo-risposta e consentire lo svolgimento del comportamento in una direzione diversa” (Mecacci, cit., p.344).

Anche nei primati sono presenti esempi di comportamenti 'mediati', ma le differenze sostanziali sono che il comportamento umano è guidato quasi esclusivamente da stimoli-mezzo e, soprattutto, che questi non sono solo strumenti esterni come la monetina, ma strumenti derivati dall'ambiente sociale e interiorizzati. Come dice Vygotskij (1931, ma si cita da Mecacci, cit., p.345) *“Noi chiamiamo 'segni' questi 'stimoli-mezzi' artificiali introdotti dall'uomo nella situazione e svolgenti una funzione di auto stimolazione. A questo termine diamo un senso più ampio e al tempo stesso più preciso di quello che ha nell'uso abituale. In base a questa nostra definizione, dunque, ogni stimolo condizionato creato*

dall'uomo e assunto come mezzo per dirigere il proprio o l'altrui comportamento è un segno".

Questi 'segni' intervengono modificando la funzione del cervello, creando una traccia cerebrale che "riorganizza la relazione tra altre tracce ('l'uomo introduce stimoli artificiali, 'significa' il comportamento e instaura, mediante i segni, dall'esterno nuovi nessi nel cervello')" (*ibidem*).

L'esempio principale di questi stimoli-mezzi è rappresentato dalla scrittura, che, a differenza del linguaggio verbale, non è un modo di comunicare geneticamente programmato nella mente umana, ma è un sistema di segni codificati dalla società che un individuo acquisisce vivendo in un ambiente sociale che utilizza questo strumento.

Come è noto il pensiero di Vygotskij si è concentrato principalmente sul linguaggio e sul processo di sviluppo del bambino attraverso la parola. Non è, però, questo l'unico campo di indagine nell'ambito delle funzioni psichiche superiori a cui lo psicologo russo si è dedicato. Anzi, da un punto di vista delle possibili applicazioni pratiche che le teorie vygotkiane potrebbero avere anche al di fuori dell'ambito scolastico, che è l'unico al giorno d'oggi in cui abbiano avuto una diffusione concreta, c'è un campo di indagine molto fertile costituito dalla psicologia dell'arte e dallo studio della creatività.

Anche in questo ambito, il contributo dello psicologo russo riveste caratteristiche di unicità nel panorama psicologico e psicoanalitico che, su questi temi, aveva comunque offerto spunti di grande interesse, e si ritrovano in esso alcuni concetti chiave della sua teoria legati anche al concetto di simbolo.

La prospettiva nuova che apre lo psicologo russo non risiede soltanto nel fatto di essere stato tra i primi a dichiarare espressamente che la creatività non appartiene soltanto al genio o all'uomo di talento, ma anche e soprattutto nell'aver individuato alcuni criteri e fattori fondamentali di funzionamento.

Vygotskij identifica la creatività come qualità di ogni individuo che si trovi in una situazione problematica¹, perché nasce in risposta al bisogno che ogni uomo avverte di adattarsi all'ambiente circostante. In accordo con l'impianto teorico di base di tutto il suo pensiero, lo psicologo russo sottolinea come l'attitudine alla creatività, pur essendo patrimonio di ognuno, si manifesti in maniera e in misura diversa nei vari soggetti, in quanto frutto di numerosi fattori, tra cui, come detto, un posto di rilievo è occupato dall'ambiente sociale e culturale in cui l'individuo è inserito. Infatti, come vedremo meglio in seguito, la creatività è strettamente legata all'esperienza passata e alla memoria dell'uomo², e sviluppare la creatività significa intervenire sulla società rendendola una società più libera e liberante per tutti, poiché è grazie ad essa che si possono realizzare rapporti sociali più gratificanti e costituire forme di convivenza più idonee a soddisfare i bisogni autentici dell'uomo.

Alla luce di quanto detto, è facile rendersi conto di come Vygotskij affronti l'argomento sia con lo scopo di capire i meccanismi del fenomeno, sia, e i due scopi sono strettamente connessi tra loro, con quello di enucleare i principi per esplicitare un intervento educativo e formativo che porti al rafforzamento delle capacità creative.

Partendo dall'assunto che l'attività creativa è quella che produce qualcosa di nuovo, è possibile riconoscerne due forme principali: l'attività riproduttrice e quella combinatrice o creativa. L'attività riproduttrice è:

"[...] legata in modo strettissimo alla nostra memoria, e consiste essenzialmente nel riprodurre o ripetere fogge di comportamento già da prima create ed elaborate, o nel far vivere tracce d'impressione precedenti. [...] [Questa] attività non crea nulla di nuovo, e [...], fondamentalmente, essa si riduce a una più o meno esatta ripetizione di ciò che già c'era" (Vygotskij, 1930, tr. it. p. 19).

¹ Una posizione analoga è quella di Freud, di cui Vygotskij era a conoscenza, che ha affermato (1907, tr. It. P. 378): "[...] l'uomo felice non fantastica mai; solo l'insoddisfatto lo fa. Sono desideri insoddisfatti le forze motrici delle fantasie, e ogni singola fantasia è un appagamento di un desiderio, una correzione della realtà che lascia insoddisfatti".

² Sebbene non sia stata spesso sottolineata in ambito psicologico, gli artisti hanno più volte sottolineato come la creatività fosse, in fondo, frutto dell'unione di due elementi contraddittori: il rispetto della tradizione e uno spirito innovativo. Glenn Gould, pianista e compositore canadese, tra i più significativi, penetranti e originali interpreti del Novecento, ha detto: "C'è in ogni essere creatore un inventore che convive male con un conservatore da museo e, in musica come in qualsiasi altra arte, le cose più stupefacenti sono sempre il risultato del momentaneo trionfo di uno dei due sull'altro" (Gould, 1986, tr. it. p.168).

Lo scopo di un'attività strutturata in tal modo è da rintracciarsi nell'economia dei processi di sopravvivenza. Infatti così l'uomo conserva la propria esperienza anteriore e agevola il proprio adattamento al mondo circostante, "creando e rielaborando continue abitudini, reiterantisi in situazioni analoghe" (*ivi*, tr. it. p. 20).

L'attività combinatrice o creativa, invece, è quella che crea immagini o azioni nuove combinando o rielaborando creativamente elementi derivanti da esperienze precedenti.

"[L'attività combinatrice] è quindi quella che rende l'uomo un essere rivolto al futuro, capace di dar forma a quest'ultimo e di mutare il proprio presente. A questa attività creativa, fondata sulle facoltà combinatorie del nostro cervello, la psicologia dà il nome d'immaginazione o fantasia" (*ivi*, tr. it. pp. 21)

È proprio sulla base di tale concezione che Vygotskij può affermare che:

"la creatività sussiste [...] dovunque c'è un uomo che immagina, combina, modifica e realizza qualcosa di nuovo, anche se questo qualcosa di nuovo possa apparire un granello minuscolo in confronto alla creazione dei geni. [...] La creatività è una condizione indispensabile dell'esistenza." (*ivi*, tr. it. pp. 23)

Concepire la creatività in questo modo rende evidente come i processi creativi si manifestino sin dalla prima infanzia e non nascano d'un tratto, ma si sviluppino lentamente e gradatamente, passando da forme più elementari e più semplici ad altre più complesse. Ovviamente ogni fase della vita ha una propria peculiare forma di creatività, che non resta isolata dal comportamento dell'uomo, ma è strettamente connessa alle altre nostre attività e, in particolare, all'accumularsi dell'esperienza. Ritroviamo qui alcune caratteristiche relative allo strumento-mezzo, infatti, con una concezione abbracciata anche dalla psicanalisi, Vygotskij vede nel gioco l'espressione dei processi creativi del bambino. "Non è il gioco, - scrive lo psicologo russo - un semplice ricordo di impressioni vissute, ma una rielaborazione creatrice di queste, un processo attraverso il quale il bambino le combina fra loro e costruisce una nuova realtà, rispondente alle sue esigenze e alle sue curiosità" (*ivi*,

p. 24); diventando un 'segno' che permette di significare 'altro' e di ristrutturare la realtà interna.

Quella che secondo Vygotskij è criticabile, è la concezione volgare che distingue nettamente la fantasia dalla realtà, con la conseguenza di giudicare l'immaginazione come "un ozioso divertimento della nostra mente" (*ivi*, tr. it. p. 27). Esistono invece quattro tipi di legame tra immaginazione e realtà che mettono in luce la funzione vitale e insostituibile del processo creativo.

Per quello che riguarda le possibili applicazioni pratiche delle teorie vygotkiane anche nell'ambito della terapia e, soprattutto, in una terapia che utilizzi linguaggi artistici come potrebbero essere le tecniche arte terapeutiche che, anche in Italia, si stanno sempre più diffondendo, un particolare interesse va riservato al terzo di questi legami. Questo è quello che Vygotskij definisce legame emozionale, di cui si possono distinguere due aspetti diversi³. Un aspetto è determinato dal fatto che "ogni sentimento ed ogni emozione tendono a prender corpo in determinate immagini, ad essi corrispondenti" (*ivi*, tr. it. p. 33). Quindi tutte le immagini ed i pensieri legati ad una certa esperienza sono dominati dalla emozione provata in quel momento e ne rappresentano nuovamente il 'simbolo'. In tal modo gli uomini,

³ Gli altri tipi di legame sono: 1) "ogni creazione dell'immaginazione si compone sempre di elementi presi dalla realtà e già inseriti nell'esperienza passata dell'individuo" (*ivi*, tr. it. p. 28); quindi l'attività creatrice è in diretta dipendenza della ricchezza e varietà dell'esperienza di un individuo. Stando così le cose, risulta evidente la falsità di una contrapposizione tra fantasia e realtà. Anzi la fantasia si basa sulla memoria di esperienze reali che vengono però disposte in combinazioni sempre nuove. Conseguentemente a questo assunto, è facile comprendere come per Vygotskij, al contrario di quanto comunemente affermato, il bambino non possiede un'immaginazione più ricca dell'adulto. "Il bambino è in grado di immaginare assai di meno dell'adulto, ma crede di più ai prodotti della sua immaginazione, e ne ha minor controllo: cosicché, se si intende l'immaginazione nel senso improprio della parola, cioè come qualcosa d'irreale, d'inventato, indubbiamente egli ne possiede di più che l'adulto" (*ivi*, tr. it. p. 54). 2) Il secondo legame crea un rapporto tra un prodotto già pronto della fantasia e un qualche fenomeno della realtà; ad esempio, pur non avendo mai avuto l'esperienza del deserto o della Rivoluzione francese, posso farmene un'idea basandomi su testimonianze di altri. A differenza del primo tipo di legame, che portava a creare fantasie irreali, in questo caso si ha corrispondenza tra il prodotto dell'immaginazione (l'idea che riesco a visualizzare del deserto) e il mondo reale (il deserto che esiste nella realtà). Questa forma di legame è resa possibile dall'esperienza altrui, dall'esperienza sociale. In questo senso "l'immaginazione assume una forza di grande rilievo nel comportamento e nello sviluppo dell'uomo, e diviene un mezzo di dilatazione della sua esperienza [...]. In tale forma, l'immaginazione si dimostra una condizione assolutamente indispensabile di tutte le attività intellettuali dell'uomo" (*ivi*, tr. it. pp. 32-33). Va comunque detto che anche questo tipo di legame è comunque condizionato dalla ricchezza dell'esperienza passata. Se, infatti, non avessi la rappresentazione di sabbiosità, di siccità, ecc., non potrei formarmi l'idea del deserto nemmeno grazie alla testimonianza di altri. Anche in questo caso è possibile vedere la funzione di 'simbolo' che assume l'esperienza. 3) L'ultimo tipo di legame, il quarto, è costituito dalla possibilità di una costruzione della fantasia che rappresenta qualcosa di effettivamente nuovo, ma che, una volta realizzata all'esterno, concretizzata, comincia realmente ad esistere nel mondo e ad agire sulle altre cose. È il caso delle invenzioni tecnologiche.

che già avevano imparato ad esprimere i loro stati d'animo per mezzo di impressioni interiori, hanno potuto servirsi anche delle immagini della fantasia come espressione intima dei sentimenti. È, questo, il "linguaggio interiore al nostro sentimento" (*ivi*, tr. it. p. 34) che, ad esempio, ci fa associare il dolore e il lutto con il colore nero, la gioia con il bianco, la tranquillità con l'azzurro, la collera con il rosso, e così via.

Il secondo aspetto, non meno importante, si verifica quando è l'immaginazione che influisce sul sentimento:

"[...] ogni costruzione della fantasia influisce, a sua volta, sui nostri sentimenti, cosicché, seppure non si tratta d'una costruzione che, in sé presa, corrisponda alla realtà, il sentimento da essa suscitato è però un sentimento effettivo, realmente vissuto, tale che afferra tutto l'individuo. [...] Le passioni e le vicende di eroi immaginari [...] ci commuovono [...] anche se sappiamo benissimo che non si tratta di avvenimenti reali [...]. Ciò avviene soltanto perché le emozioni, con cui le fantastiche immagini artistiche ci contagiano dalle pagine d'un libro o da un palcoscenico, sono perfettamente reali, e sono da noi vissute con autentica serietà e profondità. Spesso una semplice combinazione d'impressioni esterne, come ad esempio un brano di musica, fa sorgere nell'uomo che l'ascolta un vasto, complesso mondo di esperienze e di sentimenti. Questo ampliamento e approfondimento del sentimento, questa sua ristrutturazione creativa, costituisce appunto la radice psicologica dell'arte musicale" (*ivi*, tr. it. p. 36).

Per Vygotskij dunque il sentimento, non meno del pensiero, è un fondamento indispensabile all'atto della creazione, tanto che, nella convinzione che l'immaginazione sia un processo di natura estremamente complessa, non bisogna dimenticare che ciò che chiamiamo creazione è "l'atto catastrofico di un parto, [...] il risultato di un'intima, lunghissima gestazione e maturazione" (*ivi*, tr. it. p. 43).

Come detto in precedenza, una concezione così articolata dei processi creativi comporta il fatto di concepire tali processi come presenti fin dalla prima infanzia e di vederli evolvere attraverso uno sviluppo dinamico che li porta a modificarsi nelle varie fasi della vita.

Un momento critico in questo percorso di crescita viene individuato da Vygotskij nell'adolescenza, sia per le problematiche proprie di quest'età, sia per le peculiarità che caratterizzano l'immaginazione in questa fase dello sviluppo.

L'immaginazione nell'adolescenza è infatti caratterizzata dalla distruzione e dalla ricerca di un equilibrio nuovo, analogamente a quanto avviene a livello psicologico e a livello fisiologico in questa fase delicata di passaggio da un'età all'altra.

“In questo lasso di tempo vengono a profilarsi nettamente due tipi fondamentali d'immaginazione: quella plastica e quella emozionale, ovvero esteriore e interiore. Entrambi i tipi sono caratterizzati principalmente dal materiale che entra nella costruzione fantastica, e dalle leggi da cui questa è regolata. L'immaginazione plastica si avvale soprattutto dei dati delle impressioni esterne, costruendo con elementi mutuati dal di fuori; quella emozionale, al contrario, costruisce con elementi assunti dal di dentro. La prima può definirsi oggettiva, la seconda soggettiva. [...] In connessione con questo, è necessario indicare anche il duplice ruolo che l'immaginazione può rivestire nel comportamento umano. Essa, può, al tempo stesso, avvicinare e allontanare l'uomo dalla realtà” (*ivi*, tr. it. pp. 56-57).

Il distacco dalla realtà, che rappresenta l'aspetto negativo dell'immaginazione, è un pericolo sempre presente, ma che trova un terreno particolarmente fertile per manifestarsi proprio in questa età di transizione, quando risulta estremamente facile e piacevole allontanarsi da una realtà che, come dicevamo in precedenza, mette in crisi vecchi equilibri ormai consolidati costringendo a crearne di nuovi, facendo trovare un rifugio nel mondo fantastico e immaginario.

Come ricorda Vygotskij:

“Alcuni autori, anzi, hanno perfino sostenuto che lo sviluppo del fantasticare, e l'isolarsi, il rinchiudersi, lo sprofondare in se stessi, che vi sono collegati, costituiscono una caratteristica inderogabile di questa età. Sarebbe più esatto dire, in realtà, che sono tutte manifestazioni che ne costituiscono la zona d'ombra. Quest'ombra della fantasticheria, che cade su quest'età, questo duplice ruolo dell'immaginazione, che in essa ha maggior spicco, la rendono un processo complesso, che è estremamente difficile da dominare” (*ivi*, tr. it. p. 58).

Ma nell'analisi di Vygotskij sulla creatività e sull'arte il concetto di simbolo, sebbene non esplicitamente dichiarato, acquista una particolare rilevanza anche per un altro tema di profondo interesse sia per la psicoanalisi che per le applicazioni artistiche in ambito terapeutico: la funzione della catarsi.

Ancora una volta è Freud il primo a riportare in luce in senso psicologico un termine che prende origine dalla *Poetica* di Aristotele, dove si afferma che assistere agli spettacoli tragici procura una catarsi, cioè una purificazione dei sentimenti. È, infatti, il padre della psicoanalisi che, assieme a Breuer, dà vita al metodo catartico, in cui “[...] la rappresentazione del fatto penoso obliato (come equivalente dell’incubo) tende a coincidere con l’evocazione e quindi con la presenza del fatto penoso stesso, allo scopo di scongiurarlo. Il metodo catartico assume così l’aspetto di una ripresentificazione dell’evento infausto e di una sua esorcizzazione attraverso la rappresentazione [...]” (Fornari, 1979, p.155). Al di là di questo richiamo nel nome di una tecnica terapeutica, l’interesse della psicologia per la catarsi non si è limitato solo all’utilizzo di questo fenomeno all’interno di un protocollo di intervento. Fin dall’inizio, soprattutto la psicanalisi si è interrogata sulla reale natura della funzione catartica dell’arte, domandandosi anche se e in che modo tale funzione potesse coinvolgere sia l’artista che lo spettatore, il fruitore dell’opera.

Sigmund Freud dedica al problema due scritti in particolare: *Personaggi psicopatici sulla scena* del 1905 e *Il poeta e la fantasia* del 1907⁴. In questi scritti Freud fa spesso il paragone tra l’opera artistica, sia essa lo spettacolo, il romanzo o il poema, e il gioco del bambino. Infatti l’adulto che, per le convenzioni sociali, non può più giocare, ritrova nel fenomeno artistico le sensazioni, gli stimoli e le funzioni che esperiva da bambino nell’attività ludica.

“L’individuo crescendo smette dunque di giocare, e sembra rinunciare a conseguire il piacere che ritraeva dal giuoco. Ma chi conosce la vita interiore dell’uomo, sa che non vi è cosa più difficile della rinuncia a un piacere già una volta gustato” (Freud, 1907, tr. it. p. 376).

⁴ *Personaggi psicopatici sulla scena* è una breve nota composta sulla fine del 1905 che non fu mai pubblicata da Freud. La prima pubblicazione si deve invece al dott. Max Graf a cui Freud l’aveva regalata, che la inserì in una traduzione inglese nella rivista “Psychoanalytic Quarterly”. *Il poeta e la fantasia* è invece il testo di una conferenza che Freud tenne nel dicembre del 1907 nella sede della casa editrice di Hugo Heller, pubblicato poi nel marzo 1908 in “Neue Revue”.

Il parallelismo con il gioco del bambino è particolarmente evidente nella rappresentazione teatrale. Il dramma è infatti costruito con lo scopo di:

“[...] far scaturire fonti di piacere o di godimento dalla nostra vita affettiva [...]. Il godimento che ne risulta corrisponde, da un lato, al sollievo che dà ogni scarica copiosa e, dall’altro, al concomitante eccitamento sessuale che, presumibilmente, procura un profitto accessorio ad ogni risveglio di un affetto e che conferisce all’uomo il tanto ambito senso di un elevamento di tensione del proprio tono psichico. L’assistere come spettatore partecipante al «ludo» scenico dà all’adulto ciò che il «giuoco» dà al bambino, la cui esitante attesa di poter emulare l’adulto trova in tal modo soddisfazione” (Freud, 1905, tr. it. p. 231).

In realtà il meccanismo che si instaura nell’animo dello spettatore che si reca a teatro, è un meccanismo di identificazione con la figura dell’eroe. Ciò che risulta determinante in questo processo di identificazione è che tutto questo avviene risparmiando però all’individuo le sofferenze, i dolori, le preoccupazioni, il rischio di perdere la vita, che proverebbe comportandosi realmente da eroe. L’assenza di rischi reali ha, come conseguenza importante, quella di permettere di godere pienamente della sensazione di sentirsi un eroe.

Quest’ultimo fenomeno e il parallelismo tra la funzione dell’opera d’arte e il gioco del bambino per Freud sono alla base della catarsi provata non solo dallo spettatore, ma anche dall’artista⁵.

Vygotskij, che conosceva le posizioni della psicoanalisi riguardo questo tema, ne accetta i presupposti, ma ne critica apertamente le conclusioni.

Ciò che lo psicologo russo accetta è la visione dell’opera d’arte come espressione di un conflitto interno e, almeno in parte, anche l’equiparazione del prodotto artistico con il sogno, con il gioco e con la nevrosi. Tuttavia l’indagine psicanalitica viene fuorviata e invalidata dal tentativo di ridurre sempre ogni manifestazione della psiche al solo desiderio sessuale. Per Vygotskij non si può

⁵ Non è questo il contesto in cui esaminare nel dettaglio un tema particolarmente complesso come quello del concetto di catarsi nelle teorie psicoanalitiche. Basti qui ricordare che, a partire da Freud, sono molti gli autori che si sono interessati al problema, come ad esempio Otto Rank (1907, 1913) che ha dedicato a questo argomento pagine di grande interesse.

trascurare il fatto che, al di là degli stimoli di partenza, l'arte svolge un importante ruolo sociale.

“Gli psicanalisti non sono in grado, da parte loro, di pervenire alla conclusione d'immensa portata, che scaturisce dalla loro costruzione. Ciò che essi hanno scoperto, ha in realtà un solo significato, veramente importante per la psicologia sociale: l'affermazione che l'arte, per sua essenza, è una conversione del nostro inconscio in forme sociali, aventi cioè nella società un certo significato e la funzione di foggare in un certo modo il comportamento. Ma descrivere e spiegare queste forme sul piano della psicologia sociale, è una cosa che gli psicanalisti si sono rifiutati di fare” (Vygotskij, 1925, tr. it. p. 120).

Le conseguenze di questa visione unidirezionale della questione porta a due gravi situazioni.

In primo luogo l'arte viene sminuita nella sua funzione: se realmente fosse solo la sessualità a determinare il carattere della creazione, infatti, l'azione dell'arte si limiterebbe alla sola sfera della coscienza individuale. Come sottolinea Vygotskij questo

“[...] è in stridente contrasto con tutti i più semplici dati della effettiva posizione dell'arte e della sua reale funzione. Basterà accennare che i problemi stessi della repressione – *che cosa* propriamente si reprima, *come* venga represso – sono ogni volta condizionati da quell'ambiente sociale, in cui accade di vivere sia al poeta che al lettore. E perciò, se all'arte si guarda dal punto di vista della psicanalisi, diventa assolutamente incomprensibile il suo sviluppo storico, il mutare delle sue funzioni, giacché essa avrebbe avuto sempre e di continuo, dai suoi inizi fino ai nostri giorni, l'unica mansione di esprimere i più antichi e conservatori degli istinti. Se in qualche cosa l'arte si distingue dal sogno e dalla nevrosi, è anzitutto nel fatto che i suoi sono prodotti sociali, a differenza delle visioni oniriche e dei sintomi morbosi” (*ivi*, tr. it. p. 119).

In secondo luogo, ne esce limitata anche la figura dell'uomo nel suo complesso, vittima indifesa dell'istinto in cui viene completamente annullata la coscienza consapevole, riportando l'uomo al pari con gli animali⁶.

Indipendentemente da quale sia la portata del fenomeno artistico, cioè se limitata alla sfera individuale o ammantata di un ruolo sociale, rimane il problema per Vygotskij di chiarire cosa sia e come si sviluppi la catarsi. Il nucleo centrale di

⁶ Ritorna, in questa posizione di Vygotskij, la concezione di Marx secondo cui è la coscienza ciò che distingue l'uomo dall'animale. “L'uomo si distingue dal montone soltanto perché, in lui, la coscienza sostituisce l'istinto, ossia perché il suo è un istinto cosciente” (Marx, 1859, tr. it. mod. p. 23).

questo processo, secondo lo psicologo russo, è costituito dalla *reazione estetica*, reazione governata da un'unica legge fondamentale:

“[la reazione estetica] racchiude in sé un'emozione che si sviluppa in due direzioni opposte, e che, nel punto culminante, come per un corto circuito, trova il suo annientamento” (*Ivi*, tr. it. pp. 293-294).

È importante chiarire meglio la posizione vygotkiana. Il punto di partenza della posizione di Vygotskij è costituito dalla domanda a cui tutti coloro che hanno cercato di spiegare le parole della *Poetica* di Aristotele hanno provato a rispondere: come possono nascere sentimenti puri, positivi, dalla visione di vicende e sentimenti negativi, di turpitudine o di paura, quali sono quelli rappresentati nelle tragedie?

Come abbiamo visto, Freud e gli psicanalisti in genere hanno spiegato tale fenomeno ritenendo che lo spettatore potesse immedesimarsi nei panni dell'eroe, e quindi evocare e sperimentare un conflitto con aspetti negativi e pericolosi da una posizione di sicurezza, derivante dalla consapevolezza di assistere a uno spettacolo e quindi di non correre i rischi estremi che avrebbe comportato affrontare le stesse situazioni nella realtà⁷.

In Vygotskij invece tale effetto sarebbe da individuare in una sorta di annullamento che emozioni contrastanti, presenti nell'opera d'arte, provocherebbero scontrandosi tra loro.

“Da tutte le precedenti ricerche, abbiamo potuto vedere come qualsiasi produzione artistica [...] racchiuda necessariamente un contrasto di emozioni, suscita serie di sentimenti reciprocamente contrari, e li conduca infine al corto circuito e all'annientamento. È questo che può definirsi il vero effetto dell'opera d'arte” (*Ivi*, tr. it. p. 292).

Il riferimento, espressamente dichiarato dallo psicologo russo, è al principio di antitesi nei nostri movimenti espressivi delineato da Charles Darwin nel 1872.

⁷ Ancora oggi posizioni simili godono di molti sostenitori. In un suo saggio sul *Re Lear* di Shakespeare, ad esempio, il filosofo statunitense Stanley Cavell suggerisce che il teatro abbia proprio questa funzione privilegiata grazie alle funzioni essenziali del dramma: e cioè il potere di mostrarci i nostri costumi e le modalità del nostro agire mostrandoci da una certa distanza. Il teatro rappresenta quindi un luogo protetto in cui posso immaginarmi in preda agli stessi conflitti interiori rappresentati sulla scena senza essere coinvolto nell'azione e senza dover rispondere alle pretese di chi ci circonda (Ciani, 2007).

“Ci sono degli stati d’animo che suscitano determinati movimenti abituali, i quali al loro primo apparire appartengono tuttora al numero dei movimenti utili; e noi vediamo che, contemporaneamente a uno stato mentale del tutto contrario, sussiste una intensa e involontaria tendenza all’esecuzione dei movimenti di carattere opposto, sebbene questi ultimi non possano mai arrecare utilità di sorta. [...] A quanto pare, si tratta di questo, che ogni movimento, da noi liberamente eseguito nel corso di tutta la nostra vita, ha sempre richiesto l’azione di determinati muscoli, mentre, nell’eseguire un movimento contrario, abbiamo messo in azione una serie contraria di muscoli [...]. Siccome l’esecuzione di movimenti contrari sotto impulsi contrari è divenuta abitudinaria in noi (ed anche negli animali inferiori), è perfettamente naturale supporre che, quando azioni di un certo genere si saranno strettamente associate con certe sensazioni o impressioni, allora, sotto l’influsso di sensazioni o impressioni apertamente contrarie, saranno eseguite in modo irreflesso, in grazia dell’associazione abitudinaria, azioni apertamente contrarie” (Darwin, 1872, ma si cita dal brano riportato in Vygotskij, 1925, tr. it. pp. 291-292).

Dunque il frutto della reazione estetica nasce dal contrasto tra emozioni opposte. Ma dove si individua questo contrasto all’interno dell’opera d’arte? Dove si rintraccerebbero tali emozioni contrastanti?

Per Vygotskij la risposta è una sola: espressione di due stati emotivi antitetici sarebbero la forma e il contenuto dell’opera d’arte, e dalla contrapposizione di questi due elementi scaturirebbe l’effetto catartico.

Se è facile comprendere come il contenuto di un’opera possa rappresentare e suscitare un’emozione, meno evidente risulta come ciò possa accadere con la forma. Sebbene lo stesso Vygotskij riporti una rapida successione di esempi nei vari ambiti artistici, la sua analisi si sofferma in particolare sulla scrittura (sia poetica che drammaturgica), in cui la forma permetterebbe la rappresentazione di uno stato emotivo grazie ad un elemento in particolare: il ritmo. Il ritmo, infatti, fin dalle ricerche di Wundt viene considerato solo un modo temporale di esprimere i sentimenti e una distinta forma ritmica altro non è che una raffigurazione del flusso dei sentimenti. Ma, sulla base delle leggi psicologiche del processo emozionale, “il modo temporale del fluire dei sentimenti costituisce una parte della stessa emozione, la raffigurazione di questo modo nel ritmo suscita l’emozione stessa” (Vygotskij, 1925, tr. it. p. 294). Proprio nella capacità tecnica di creare una forma che

contrasti il contenuto dell'opera sarebbe da ricercare la grandezza dell'artista. Per esporre questo concetto, Vygotskij si affida alle parole di Schiller:

“Il vero segreto, dunque, dell'arte del grande maestro sta in ciò: con la forma cancellare il contenuto; e tanto maggiore è il trionfo dell'arte, che sospinge il contenuto in secondo piano e su esso signoreggia, quanto più imponente, invadente e seducente è il contenuto in se stesso, e quanto più con la sua azione si sporge in primo piano, ovverosia, quanto più lo spettatore è proclive a subirne l'influenza” (Schiller, citato in Vygotskij, 1925, tr. it. p. 295).

Del resto la consapevolezza dell'influenza del ritmo sulla psiche dell'uomo e del ruolo fondamentale di questo elemento sulla genesi e la creazione di un'opera d'arte, non è patrimonio esclusivo né del pensiero di Wundt né, tantomeno, di Vygotskij. Fin dall'antichità il ritmo è considerato un dono degli Dei (Platone, 1981), così come lo stesso Rank ne rilevava l'importanza fondamentale per tutte le attività umane, pur ricollegandolo a forme dell'attività sessuale. Ed anche artisti ne hanno spesso sottolineato il ruolo determinante⁸. Ma sono forse le parole di Nietzsche nella *Gaia scienza* che esprimono meglio la supremazia psicologica del ritmo:

“Il ritmo [...] genera un'irresistibile desiderio d'assecondare, di mettersi in consonanza; non soltanto il movimento dei piedi, ma anche l'anima stessa si arrende alla misura del ritmo [...]. C'è stato mai, per le antiche, superstiziose razze umane, qualcosa di più utile del ritmo? Col suo ausilio, tutto si poteva fare: aiutare magicamente il lavoro, costringere il dio a manifestarsi, a farsi prossimo, ad esaudire; si poteva correggere a proprio piacimento il futuro, bloccare l'anima da questa o da quella anomalia, e non solo l'anima propria, ma anche quella del più maligno dei demoni. Senza il verso l'uomo era nulla; col verso diventava quasi un dio. [...] Quando veniva a perdersi la normale condizione e armonia dell'anima, bisognava danzare al tempo del cantore: ecco la ricetta di quella terapia [...]. Ricetta che agiva anzitutto spingendo a limiti estremi l'ebrietà e la sfrenatezza delle emozioni, e quindi rendendo pazzo l'infuriato e saturando di vendetta il vendicativo” (Nietzsche, 1882, tr. it. mod. Libro II, § 84).

In accordo con il pensiero di Nietzsche, Vygotskij identifica il fondamento biologico dell'arte nella possibilità di scaricare, attraverso questo canale espressivo, le passioni che nella vita normale non troverebbero sfogo. Infatti, nel pensiero dello

⁸ Nel libro-intervista che Peter Bogdanovich dedicò ad Orson Welles, troviamo questo passaggio: “O.W. – Io una scena la giudico a orecchio, una scena difficile da recitare. Quasi preferisco non guardare gli attori. Secondo me, è dall'ascolto che si capisce tutto. Se è bella da ascoltare, sarà bella anche da vedere. P.B. – Il tempo? O.W. – Soprattutto il tempo, la forma del tempo” (Welles et al., 1992, tr. it. p. 317). In nota si precisa che tempo è detto in Italiano, con il preciso riferimento al significato musicale di ritmo.

psicologo russo, tutto il comportamento umano è visto come un processo di continua ricerca di equilibrio tra il nostro organismo e l'ambiente circostante. Ma non è concepibile che un tale processo possa compiersi sempre in modo armonico. In realtà si avranno sempre situazioni in cui questo equilibrio sarà in qualche modo sbilanciato, ora dalla parte dell'ambiente, ora dalla parte dell'organismo, provocando delle sollecitazioni di energia che non potranno trovare sfogo in un lavoro utile. La funzione biologica dell'arte consisterebbe dunque in questo, nel soddisfare l'esigenza di scaricare l'energia che non è stata spesa nel lavoro, riequilibrando così il rapporto dinamico tra noi e il mondo.

A conclusione di quanto detto sin qui e per riconsiderare il ruolo che le teorie di Vygotskij potrebbero svolgere all'interno di un dibattito molto vivo come è quello oggi in corso sull'uso di tecniche artistiche in ambito psicologico, è importante sottolineare proprio il ruolo di 'simbolo' che, sebbene mai espressamente dichiarato, viene riconosciuto all'arte e alla creatività nel contesto del pensiero vygotkiano.

Secondo alcuni autori, la creatività è il vero elemento terapeutico dell'arte e delle artiterapie in particolare (Warren, 1993). Del resto ciò non deve sorprendere, dato che, indipendentemente dalle analisi condotte sull'argomento, sembra ormai appurato che la creatività rappresenti comunque un fattore di cura.

Come dice Zinker (1977, tr. it. p. 20)

“La terapia è un processo di cambiamento della consapevolezza e del comportamento. Il *sine qua non* del processo creativo è il cambiamento: la trasformazione di una forma in un'altra, di un simbolo in un'intuizione, di un gesto in una nuova serie di comportamenti, di un sogno in un'attuazione drammaturgica. Così la creatività e la psicoterapia sono interconnesse a un livello fondamentale: trasformazione, metamorfosi, cambiamento”.

L'uso delle arti in un percorso terapeutico troverebbe dunque la propria ragion d'essere nel fatto che è nell'ambito artistico, più che in qualsiasi altra attività umana, che il processo creativo è ricercato e messo in evidenza. Questo, ovviamente, non significa che altre attività ne siano prive.

Vale pena soffermarsi su quanto afferma Rosemary Gordon.

“L’impulso a creare è uno dei più fondamentali impulsi dell’essere umano. Il suo riconoscimento come impulso primario implica che esso è irrinunciabile, che non può essere visto come un sostituto o una difesa contro qualche altro impulso” (Gordon, 1980, p. 23).

In questo impulso, in realtà, si manifesta il bisogno insito nell’uomo di affermare se stesso e di comunicarlo agli altri, a prescindere dall’età, dalle capacità e dalle conoscenze tecniche per farlo. Si tratta dunque della risposta ad un bisogno profondo che ha trovato nell’opera d’arte l’espressione più alta, ma che è comune a tutti.

Luigi Prosdocimo, ceramista di fama, che da molti anni si occupa di terapia occupazionale e arteterapia con persone disabili nei Centri Educativo Occupazionali Diurni della provincia di Treviso, si esprime così su questo bisogno di comunicare se stessi e sulle difficoltà che la persona ha di esprimerlo in conseguenza a una cultura che impone, come modelli di riferimento, esclusivamente le opere d’arte dei grandi artisti:

“Dare corpo a questo bisogno producendo una propria impronta creativa è indice di equilibrio e vitalità. Una cultura che ci propone come modello espressivo la perfezione di Fidia, di Raffaello e di Canova non può che inibire qualsiasi tentativo di esercitare questo diritto. Con la capacità della parola di categorizzare le forme dell’arte siamo riusciti a isolare, a dividere l’uomo dalla creazione artistica. L’arte, intesa come percorso che porta a produrre un segno di sé con capacità di fare, l’arte come percorso, non è competenza esclusiva degli specialisti. In quanto uomini tutti abbiamo il diritto di lasciare una personale impronta, che nessuno può lasciare al posto nostro, e comunicare così la nostra presenza nel mondo. Diversa è la presunzione di arrivare all’opera d’arte senza percorrere la strada del pensiero e della materia con genialità. Tra il disegno infantile e Picasso c’è un’infinità di gradini tra i quali ognuno può trovare il suo” (Prosdocimo, 2006, p. 99).

Il discorso di Prosdocimo introduce un elemento del processo creativo che, soprattutto nelle analisi degli psicologi, viene spesso trascurato, ma che nell’ambito di un percorso arteterapeutico è essenziale e determinante e che ritroviamo invece nell’opera di Vygotskij: “la capacità di fare”, cioè la tecnica e la materia.

Per comprenderne appieno il ruolo e le prospettive che possono rivestire nel processo di cura, è necessario tener presente come il processo creativo mobilizzi qualità di recettività e produttività, coscienza e incoscienza, ponendole in un rapporto contraddittorio di interazione e interdipendenza. Tale rapporto emerge chiaramente considerando gli stadi del processo creativo così come sono stati individuati dalla maggior parte degli artisti e dei ricercatori:

“[...] innanzi tutto vi è lo stadio della preparazione, il momento in cui la persona si immerge in un problema e si sente mossa verso un periodo di interesse consapevole [...]. Il secondo stadio, lo stadio di incubazione [...] è lo stadio nel quale si potrebbe dire che la persona *dorme sul problema*, letteralmente o metaforicamente [...] non vede una soluzione e ammette eventualmente la sua ignoranza, la sua sconfitta. Poi, se l'individuo è fortunato, può accadergli di entrare nel terzo stadio. Vi è un improvviso raggio di luce, un'ispirazione. Il terzo stadio, lo stadio dell'illuminazione, tende ad arrivare inatteso, improvviso e spesso segnato da un sentimento di certezza [...]. In questa fase, spesso si trova esuberanza ed estasi. Il quarto stadio è una specie di ritorno sulla terra. È lo stadio della verifica, un periodo di esame critico, quando le idee ricevute nel periodo dell'ispirazione vengono valutate e organizzate ed a loro si dà forma ed espressione appropriata e pertinente. Quando si esaminano questi quattro stadi e si pensa alle loro implicazioni, diventa chiaro che la creatività dipende dal fatto che la persona sia capace tanto di usare che di rinunciare alle proprie funzioni dell'ego [...]. Le funzioni dell'ego devono predominare nel primo stadio, quando sono necessarie conoscenza e abilità, e quando il problema si pone e lancia la sua sfida. Le funzioni dell'ego devono riaffermare la loro predominanza anche nel quarto stadio, quando l'ispirazione richiede una valutazione e un esame critico, ed è necessario lavorare con essa e su di essa [...]. Il processo di creazione richiede che la persona sia disponibile ad oscillazioni liberamente moventesi fra controllo e capitolazione, e fra periodi di lavoro inconscio e periodi di accettazione passiva” (Gordon, 1980, p. 23).

Nell'ambito di questi quattro stadi il processo creativo si lega alla tecnica e alla materia nell'ultimo stadio, quando si tratta di dare una forma appropriata alle idee. Si tratta, nell'analisi di Prosdocimo, del punto finale di un percorso che comporta la

“presa di coscienza del come è costituita l'immagine che si vuole rappresentare attraverso l'osservazione della sua figura e all'individuazione degli elementi che la costituiscono e che le danno significatività. Infine si fa riferimento al progetto costruttivo del significante, dalle scelte dei materiali più idonei fino alla trasposizione dell'idea in opera, nel rispetto della forma, della materia e della personalità di chi compie l'opera” (Prosdocimo, 2006, p. 25).

È importante sottolineare che, sebbene l'analisi di Prosdocimo si riferisca alle arti plastiche, la sua validità è indiscutibile anche per arti come il teatro e la danza, in cui è il corpo stesso dell'artista a diventare materia.

Vista in quest'ottica, la materia e la tecnica divengono coprotagoniste dell'atto creativo assieme all'autore che, nel dare forma alla materia, non potrà prescindere dal rispettarne le caratteristiche proprie in un processo che può essere biunivoco: scegliere la materia più congeniale a rappresentare l'idea, o modificare la propria idea in funzione della necessità tecniche di lavorazione di una particolare materia. Ma, come sempre, i due processi sono strettamente legati tra loro⁹.

L'aspetto preminente che qui ci interessa è che il confronto tra autore e materia, in cui la tecnica svolge il ruolo fondamentale di tramite, comporta la necessità di rapportarsi alla realtà. Infatti, il processo creativo, oltre che essere contraddistinto dall'alternarsi di affermazione e negazione dell'ego così come illustrato dalla Gordon, è caratterizzato anche da un'alternarsi di momenti in cui è predominante, se non esclusiva, un'attività fantasmatica interiore, e momenti in cui tale attività deve rapportarsi ad una realtà oggettiva esterna. Se ciò non avviene, l'attività fantasmatica prende il sopravvento portando ad un distacco dal reale. Inoltre, in tal modo, non si concluderebbe nemmeno il percorso del processo creativo, che rimarrebbe inespresso. Ritroviamo qui un concetto fondamentale espresso proprio da Vygotskij (cit., tr. it. p.63), il quale afferma: “[...] l'ultima e più importante caratteristica dell'immaginazione [...] è data dalla tendenza che ha l'immaginazione a prender corpo; e proprio qui è il vero fondamento e il primo motore dell'attività creatrice. Ogni costruzione dell'immaginazione, partendo dalla realtà, aspira a descrivere un circolo completo e, infine, a concretarsi nella realtà”.

⁹ Il fatto che la materia sia parte essenziale dell'opera è spesso dato per scontato. “Come non c'è arte senza opera, così non c'è opera senza materia. Per le arti plastiche la materia è una condizione di vita; non solo ci permette di vederla ma anche di sentirla” (Berger, 1958, tr. it. p. 39).

L'importanza di un tale confronto con la realtà si sviluppa su più piani. Innanzitutto è basilare comprendere che il confronto che si instaura prevede un ruolo attivo da parte della persona, non solo nel suo intervento di trasformazione della materia, che rappresenta solo uno dei passaggi finali del processo.

Il processo creativo, infatti, si fonda principalmente su due attività: una analitica, che serve appunto per conoscere la realtà nei suoi singoli elementi costitutivi; ed una sintetica, quando l'autore deve nuovamente riunire tali elementi alla luce della propria interpretazione per rappresentare la realtà. Nuovamente, è solo nel pensiero di Vygotskij che troviamo un riferimento importante a questo aspetto. Lo psicologo russo, infatti, fa notare come l'atto creativo sia legato al processo di dissociazione, che consiste nella capacità di scindere ogni impressione in più parti che verranno poi ricombinate con il processo associativo. Il processo di dissociazione è "d'importanza estrema in tutto lo sviluppo intellettuale dell'uomo, giacché sta alla base stessa del pensiero astratto, alla base stessa della formazione dei concetti" (*Ivi*, p. 44).

In primo luogo quindi si tratta di un intervento conoscitivo. È un tipo di conoscenza analitica, che tende a percepire la realtà in modo vivo e pieno. È una conoscenza sensoriale che precede e costituisce il prerequisito dell'attribuzione di un nome e, quindi, di una concettualizzazione. È importante sottolineare che il linguaggio, sia verbale che scritto, è frutto di un processo di simbolizzazione, che svolge un ruolo irrinunciabile di comunicazione, ma che presuppone una conoscenza del reale già acquisita su altri piani.

"La parola può e deve aspettare che la mente distilli, dall'unicità dell'esperienza, principi generali che i sensi possono afferrare, concettualizzare, etichettare. Il linguaggio non è il tramite adatto per stabilire un contatto sensoriale con la realtà; esso serve esclusivamente a nominare ciò che abbiamo visto o ascoltato o pensato" (Arnheim, 1954, tr. it. p. 24).

In questa successione è possibile individuare le fasi dello sviluppo e della conoscenza così come sono state determinate da Bruner, che parla di un passaggio dal manipolatorio, all'iconico e, infine, al simbolico (Bruner, 1966). Del resto la psicologia dello sviluppo ha ormai appurato come ogni aspetto dello sviluppo si manifesti dapprima nell'esperienza. Solo quando un'esperienza è padroneggiata pienamente lo sviluppo può procedere verso l'astrazione corrispondente, *conditio sine qua non* dell'accesso al linguaggio verbale (Maier, 1978³).

La simbolizzazione, comunque, anche se non necessariamente espressa con il linguaggio verbale, è un altro dei piani su cui si esplica l'importanza del confronto con la realtà. L'arte, infatti, è simbolizzazione e mai semplice riproduzione di ciò che percepiamo. È importante soffermarsi su questo punto, che implica un comune accordo sul significato da attribuire al termine arte, soprattutto in un contesto terapeutico, per comprendere alcune problematiche di enorme rilevanza che si trova ad affrontare chi operi oggi nell'ambito delle artiterapie.

L'arte, come ogni comportamento umano, è comunicazione¹⁰. Questa comunicazione può svolgersi su due piani, anche in questo caso intersecantesi: ci può essere un messaggio che voglio esprimere, ma, indipendentemente da questo, c'è un messaggio che viene comunicato in modo più o meno inconsapevole, ed è un messaggio che parla della personalità e del mondo interiore dell'autore. Non bisogna dimenticare che, come afferma Vester (1978), noi vediamo ciò che trova aggancio con ciò che già sappiamo. Visto che il processo creativo parte da un processo conoscitivo frutto dell'analisi della realtà circostante, in questo percorso analitico una persona tenderà a mettere in luce quegli aspetti che già hanno un richiamo con quanto già conosciuto. Dato che un'opera è espressione di una rappresentazione che l'autore dà della realtà, nella rappresentazione non si raffigura la realtà in sé, ma un'essenza della realtà così come l'autore l'ha percepita e come

¹⁰ Watzlawick, nel suo saggio *Pragmatica della comunicazione umana* (1967), afferma che è impossibile non comunicare e che ogni comportamento in una situazione di interazione ha valore di messaggio.

l'ha filtrata con le proprie conoscenze del linguaggio iconico. In questo meccanismo, la conoscenza della tecnica diviene essenziale, in quanto rappresenta "l'insieme di procedimenti e conoscenze necessarie per usare gli strumenti più adatti a modificare un determinato materiale, per fargli prendere la forma che meglio ci permette di esprimere le nostre idee" (Prosdocimo, 2006, p. 102). Se le conoscenze tecniche non sono adeguate allo sviluppo del pensiero della persona, cosa che normalmente si accentua nel periodo scolastico, dove l'esercizio dei linguaggi altri (il disegno, la manipolazione, l'espressione corporea ecc.) viene trascurato a favore dell'acquisizione del linguaggio verbale e scritto, si creerà una dicotomia tra i desideri e i pensieri espressivi e le capacità tecniche possedute per esprimerli. Ciò causa un senso di frustrazione che, a lungo andare, diventa insopportabile fino al punto di indurre ad abbandonare i linguaggi espressivi.

Si capisce, quindi, come la tecnica rappresenti una componente essenziale del processo creativo e come, anche in ambito terapeutico, chi si propone come operatore di artiterapie debba avere una formazione adeguata e approfondita nell'ambito dell'area artistica in cui si muove.

Realizzare un'opera d'arte, indipendentemente dal risultato estetico che si raggiunge, prevede l'acquisizione di abilità e conoscenze che si ottengono solo con impegno e fatica. La visione romantica dell'artista che realizza la sua opera in totale balia di sentimenti ed emozioni senza necessariamente avere un bagaglio tecnico o modelli di riferimento, è totalmente falsa e fuorviante. Il concetto di arte va inteso secondo il valore originario del termine, molto più vicino a ciò che noi oggi definiamo artigianato.

Come dice Berger (1958, tr. it. pp. 39-43)

"[...] la materia uccisa non produce che nati morti [...]. Colui il quale cerca il materiale da ridurre in sua mercè e piegare ai suoi voleri, come fosse una macchina, è tutt'al più capace di produrre oggetti in serie".

L'abilità tecnica è l'unico strumento che può permettere all'individuo di comprendere la materia che intende usare in modo da sfruttarne appieno tutte le potenzialità, e questo è vero sia per l'artista di fama che per la persona che si accosta ad un'attività artistica con scopi terapeutici. Semmai, non va dimenticato che, sebbene la tecnica sia un elemento irrinunciabile, può essere anche fuorviante, in quanto può diventare uno schermo dietro cui proteggersi nei momenti di difficoltà¹¹. Questo è vero sia per chi si accosta all'arte come terapia, che per chi vive di arte. Non a caso tale aspetto è stato spesso messo in discussione da grandi figure rivoluzionarie e innovatrici nel proprio settore artistico.

Jerzy Grotowski, una delle principali figure del teatro sperimentale moderno, si esprime così al riguardo:

“Il concetto di professionismo da molto tempo si sta allontanando da me. Nel primo periodo della mia attività registica autonoma ho compreso che il paravento dietro il quale fugge l'attore per evitare la sincerità tangibile e concreta è il dilettantismo. Non si fa nulla, ma si ha la convinzione di fare qualcosa. Non ho cambiato parere in proposito. Solo che anche la tecnica può servire da paravento. Possiamo padroneggiare con l'allenamento vari sistemi di capacità, di espedienti, possiamo essere grandi maestri e abili come giocolieri in questo ambito per mostrare la tecnica, ma non svelare noi stessi. Paradossalmente, bisogna oltrepassare e il dilettantismo e la tecnica. Dilettantismo vuol dire mancanza di rigore. Il rigore è lo sforzo per sfuggire all'illusione. Quando non si è sinceri, immaginando di compiere l'atto, si fa soltanto qualcosa di inarticolato, di magmatico. Dovremmo prendere dalla tecnica solo ciò che sblocca i processi umani” (Grotowski, 1980, tr. it. p. 186).

È necessario sottolineare che tali problemi non appartengono solo all'artista professionista, ma anche al paziente che affronta un percorso arteterapeutico e, cosa spesso sottovalutata, anche al terapeuta che accompagna il paziente in questo percorso.

Joseph Zinker (1977) ha parlato di un vero e proprio blocco del terapeuta nel suo atteggiamento verso la creatività. Tale blocco è generalmente basato su due falsi problemi: il primo è legato alla formazione del terapeuta, che è di solito una

¹¹ Anche in questo senso è importante una solida formazione artistica dell'operatore arteterapeutico, in quanto solo un'approfondita conoscenza dei procedimenti può permettere di capire quando la tecnica diventa una maschera e, eventualmente, di proporre delle alternative per aggirare questi problemi.

formazione scientifica basata sul preconcetto che “[...] la scienza e l’arte non si mescolano: gli scienziati hanno la testa sulle spalle e sono disciplinati; gli artisti sono molli e lassisti” (Ivi, p. 67)¹²; il secondo problema è invece legato al preconcetto per cui la creatività è un talento speciale che non può essere acquisito. In realtà lo stesso Zinker dimostra come tutto ciò non sia vero¹³ e illustra una ricerca condotta da Edwin e Sonia Nevis che mette in luce quattordici blocchi della creatività che hanno influenze negative, fino a provocare vere e proprie patologie, nel comportamento delle persone. Zinker ne applica i risultati anche al comportamento dei terapeuti, evidenziando come problemi comuni possano influenzare nel caso specifico anche il rapporto terapeuta-paziente. Questi blocchi sono:

1. Paura del fallimento – porta a non assumersi rischi per paura del fallimento e, nel caso del terapeuta, provoca atteggiamenti esitanti che portano a percepire il terapeuta come un sostegno, ma non come qualcuno che dà energia;
2. Riluttanza verso il gioco – è il terapeuta serio e severo che non riesce a sperimentare nuovi modi di esperire il suo paziente;
3. Miopia per le risorse – non si riesce a vedere le proprie risorse; il terapeuta parla troppo e non sa esplorare la relazione del paziente con l’ambiente;
4. Eccesso di sicurezza – è il terapeuta troppo legato ad una scuola terapeutica e non sa leggere il lavoro degli altri e farlo proprio;
5. Evitamento della frustrazione – in questo caso il terapeuta evita la frustrazione derivante dagli argomenti che riguardano una sua area di difficoltà;

¹² Questo pregiudizio è verosimilmente anche la causa per cui le tecniche artistiche e le artiterapie hanno trovato e trovano tuttora forti resistenze ad essere prese in seria considerazione nei percorsi terapeutici. Sebbene negli ultimi anni siano stati fatti notevoli progressi in questo senso, con progetti-pilota, convegni, informazione e sensibilizzazione, resta ancora molto da fare. Ad esempio, soprattutto per alcuni settori delle artiterapie come la teatroterapia manca una seria regolamentazione sia sulle procedure che sulla formazione degli operatori. Tutto il settore rimane ancora troppo influenzato dalle iniziative di singoli individui con un duplice effetto negativo: da una parte, nella migliore delle ipotesi, la fatica di chi opera seriamente per avere adeguato riconoscimento del proprio lavoro e le difficoltà incontrate nell’aggiornarsi e nel confrontare le proprie esperienze; dall’altra il proliferare di persone o associazioni che, per sfruttare una tendenza, si propongono senza avere una adeguata formazione o preparazione, causando pericoli notevoli per i pazienti con cui interagiscono.

¹³ “[...] La persona creativa, o il terapeuta creativo, è un artigiano disciplinato il cui «dono» consiste nell’andare verso il più profondo potenziale” (Zinker, 1977, tr. it. p. 82).

6. Atteggiamento abitudinario – sono i terapeuti che non riescono ad essere naturali e si sforzano sempre di imitare il modello appreso dal proprio terapeuta/insegnante;

7. Fantasia impoverita – è un terapeuta che trascura la sfera della fantasia e dei sogni del paziente;

8. Paura dell'ignoto – il terapeuta rimane eccessivamente legato alle situazioni chiare e conosciute e non si arrischia mai a sperimentare qualcosa di nuovo nel suo lavoro;

9. Bisogno di equilibrio – si rivela nel terapeuta che “parte in quarta” fissando troppo presto la sua percezione della persona;

10. Riluttanza all'esercizio dell'influenza – sono terapeuti che assumono ruoli troppo morbidi, non giudicanti, elusivi, privandosi di una dimensione importante della loro influenza;

11. Riluttanza a lasciare andare – è il caso del terapeuta che tenta di forzare l'apprendimento, perché non ha grande fiducia nel processo del proprio lavoro;

12. Impoverimento emotivo – il terapeuta esita a esplorare le emozioni che per lui sono un campo difficile; si paralizza quando il suo paziente piange o grida;

13. Mancanza di integrazione Yin-Yang – questo terapeuta è personalmente bipolare; ha un concetto talmente rigido di sé che lo limita nella valutazione del comportamento altrui;

14. Torpore sensoriale – è un terapeuta soprattutto verbale e concettuale, capace di chiarire i problemi e di sollevare domande pertinenti di elevata qualità, ma è bloccato nella comprensione sensoriale dell'umanità concreta del proprio paziente.

Alla luce di quanto detto fin qui, è facile comprendere l'importanza del processo creativo nella vita quotidiana, indipendentemente dal fatto che questo processo si concretizzi in un'opera d'arte esteticamente perfetta. Rappresenta lo

strumento con cui l'uomo proietta sulla realtà circostante la propria realtà psichica, in una continua ricerca di equilibrio, un equilibrio dinamico che deve ogni volta ricrearsi. Ritorna qui, nell'ambito artistico, il concetto vygotkiano del comportamento visto come continua ricerca di equilibrio tra il nostro organismo e l'ambiente circostante. Quanto il processo creativo riesca a costruire questo equilibrio è una delle principali distinzioni tra una condizione di salute ed una patologica.

Vale la pena citare ancora una volta un passo importante del saggio di Zinker (1977, tr. it. pp. 28-30):

“La proiezione creativa implica un dialogo con il sé che viene poi concretizzato in un concetto, un dipinto, una scultura, un comportamento. [...] Ognuno dipinge il mondo con i colori della propria vita interiore. La vita interiore disturbata cerca gli incubi e li trova, perfino se deve viverli come delle allucinazioni. La differenza tra le proiezioni patologiche che tanto temiamo e le creazioni di Michelangelo, Shakespeare o Bach sta nella relazione di chi crea con l'ambiente e nel suo potere su di esso. [...] Chi proietta creativamente incanala l'energia del proprio conflitto mettendola al servizio di una comprensione più profonda di sé e di una relazione più attiva con gli esseri umani. L'energia di chi proietta in modo patologico è imbrigliata nel conflitto. Non può agire”.

Come dicevamo in precedenza, l'arte è comunicazione e, in primo luogo, comunicazione di sé. Chi realizza un'opera, dipingendo, scolpendo, recitando o danzando, parla di sé¹⁴. Ne parla agli altri, ma anche a se stesso. È un modo per conoscersi, per chiarirsi, per rimettere ordine nel caos psicologico di una situazione di difficoltà.

Come diceva Matisse (1972, tr. it. p. 40):

“Mettere ordine tra i colori è mettere ordine nelle proprie idee”.

¹⁴ Orosn Welles ha detto: “Un attore recita sempre solo se stesso... quel che non ha dentro, semplicemente lo toglie” (Welles et al., 1992, tr. it. p. 250).

BIBLIOGRAFIA

Arnheim, R. (1954). *Art and visual perception*, Berkeley, The University of California Press (tr. It. 1990⁷, *Arte e percezione visiva*, Milano, Feltrinelli)

Berger, R. (1958). *Découverte de la peinture*, Lausanne, La Guilde de Livre (tr. it. 1960, *La scoperta della pittura*, Milano, Il Saggiatore)

Bruner, J. B. (1966). *Toward a theory of instruction*, Cambridge, Belknap Press of Harvard University Press (tr. it. 1980, *Verso una teoria dell'istruzione*, Roma, Armando)

Ciani, S. (2007). *Psicologia e teatro*, risorsa on line, <http://www.picolab.net/articoli>

Fornari, F. (1979). *Cinema e icona. Nuova proposta per la psicoanalisi dell'arte*, Milano, Il Saggiatore

Freud, S. (1905). Psychopathische Personen Auf die Bühne, in *Psychoanalytic Quarterly*, vol. 11 (4), pp. 459-464 (tr. it. 1985, *Personaggi psicopatici sulla scena*, in *Opere*, Torino, Bollati Boringhieri, 12 voll., vol. 5)

Freud, S. (1907). Der Dichter und die Phantasie, in *Neue Revue*, vol. I (10), pp. 716-724 (tr. it. 1985, *Il poeta e la fantasia*, in *Opere*, cit., vol. 5)

Gordon, R. (1980). *Il processo creativo: espressione e trascendenza del sé*, Cosenza, A.I.A.S.

Gould, G. (1986). *Non, je ne suis pas du tout un excentrique*, Librairie Arthème Fayard (tr. it. 1989, *No, non sono un eccentrico*, Torino, E.D.T.)

Grotowski, J. (1980). Senza titolo, testo dell'incontro dell'autore con artisti e attori presso la Brooklin Academy a New York il 22 febbraio 1969, in *Dialog*, 1 (tr. it. 1989, *Risposta a Stanislavskij*, in Stanislavskij, 1989, pp. 181-196)

Maier, H. W. (1978³). *Three theories of child development*, New York, Harper and Row (tr. it. 1980, *L'età infantile: guida all'uso delle teorie evolutive di E.H. Erikson, J. Piaget, R.R. Sears nella pratica psico-pedagogica*, Milano, Angeli)

Marx, K. (1859). *Die deutsche Ideologie* (tr. it. Mod. 1971, *L'ideologia tedesca*, Roma, Editori Riuniti)

Matisse, H. (1972). *Écrits et propos sur l'art*, Paris, Hermann (tr. it. 2003, *Scritti e pensieri sull'arte*, Milano, Abscondita)

Mecacci, L. (1992). *Storia della psicologia del Novecento*, Roma-Bari, Laterza

Nietzsche, F. (1882). *Die Fröliche Wissenschaft* (tr. it. mod. 1967, *La gaia scienza*, in *La gaia scienza, Idilli di Messina e Frammenti postumi (1881-1882)*, Milano, Adelphi)

Platone (1981), *Leggi*, tr. it. mod. in *Dialoghi filosofici*, Torino, UTET, 1981, 4 voll., vol. IV, pp. 25-531

Prosdocimo, L. (2006). *Dal segno al simbolo. La figurazione nella relazione educativa con la persona disabile mentale*, Tirrenia, Edizioni Del Cerro

Rank, O. (1907). *Der Künstler. Ansätz zu einer Sexual-Psychologie*, Vienna e Lipsia (tr. it. 1986, *L'artista. Approccio a una psicologia sessuale*, Milano SugarCo.)

Rank, O., & Sachs, H. (1913). *Die Bedeutung der Psychoanalyse für die Geisteswissenschaften*, Wiesbaden, J.F. Bergmann (tr. it. 1988, *Psicanalisi e sue applicazioni*, Milano, SugarCo.)

Veggetti, M.S. (1998). *Lev Semenovici Vygotskij. La concezione storico-culturale dello sviluppo psichico*, in Liverta Sempio, O. (a cura di) *Vygotskij, Piaget, Bruner. Concezioni dello sviluppo*, Milano, Raffaello Cortina Editore

Vester, F. (1978). *Denken, Lerner, Vergessen*, München, Deutscher Taschenbuch Verlag (tr. it. 1981, *Il pensiero, l'apprendimento e la memoria*, Firenze, Giunti Martello)

Vygotskij, L. S. (1925). *Psicologija iskusstva* (tr. it. 1972, *Psicologia dell'arte*, Roma, Editori Riuniti)

Vygotskij, L.S. & Lurija, A.R. (1930). *Etijudy po istorii povedenija. Obezjana. Primitiv. Rebënov*, (tr. it. 1987. *La scimmia, l'uomo primitivo, il bambino. Studi sulla storia del comportamento*, Firenze, Giunti)

Vygotskij, L. S. (1930). *Voobraženie i torčestvo v detskom vozraste* (tr. it. 1972, *Immaginazione e creatività nell'età infantile*, Roma, Editori Riuniti)

Watzlawick, P. (1967). *Pragmatic of human communication*, New York, Norton
(tr. it. 1971, *Pragmatica della comunicazione umana*, Roma, Astrolabio)

Welles, O., & Bogdanovich, P. (1992). *This is Orson Welles*, Kodar (tr. it. 1996,
Io, Orson Welles, Milano, Baldini & Castoldi)

Zinker, J. (1977). *Creative process in Gestalt Therapy* (tr. it. 2002, *Processi
creativi in psicoterapia della Gestalt*, Milano, Franco Angeli)