

Creatività e scritture altre

di Marco Dallari

In ambito pedagogico è diffuso un pregiudizio al contempo semantico e ideologico: la convinzione che la *creatività* debba sortire qualcosa di utile e di precisamente riconoscibile e nominabile.

Certo, come precisa anche Duccio Demetrio, una delle funzioni della creatività è quella di produrre dei cambiamenti, ma sono convinto che il pensiero e l'atto creativo non debbano essere necessariamente utili, almeno quando si consideri utile soltanto ciò che serve a qualcosa di visibile e concreto e sia invece inutile il contributo alla costruzione di una identità soggettiva che, in quanto tale, costruita con l'apporto di un pensiero creativo incrementato e allenato, avrà un suo esito nello stile e nelle modalità di relazione con l'alterità e con il mondo esterno.

Devo dichiarare, a monte di ogni altra considerazione, che sono convinto di come il compito principale della pedagogia – e dell'autopedagogia, cioè del progetto che ciascuno di noi elabora per perfezionare e per migliorare se stesso – sia quello di strutturare l'identità personale. Un'idea di identità personale non certo individualistica e nemmeno individuale perché la fenomenologia, che il mio maestro Piero Bertolini mi ha insegnato ad utilizzare come riferimento paradigmatico, ci ricorda come ciascuno di noi pensa e vive in una costante dimensione di relazione, di *intersoggettività*. Ciò non toglie che il progetto di costruzione dell'identità personale è pur qualcosa che riguarda anche e prima di tutto la relazione che ciascuno di noi ha con se stesso.

Il termine creatività è considerato da molti già un po' obsoleto perché, quando divenne di moda nell'immediato dopoguerra, alla metà del Novecento, tale parola usciva dalla stretta in cui la tradizione europea occidentale si era confinata: quella di un pensiero e di una pedagogia in cui prevalevano concezioni orientate all'idealismo e allo spiritualismo, secondo le quali il creativo era l'*ispirato*, colui che aveva un rapporto diretto con l'empireo platonico, il personaggio che, secondo Benedetto Croce, riceveva impulsi capaci di indurlo a produrre opere d'arte o opere d'ingegno. Secondo Croce, l'arte è pura intuizione ideale e rappresenta la manifestazione di una dimensione *prelogica* propria non soltanto delle espressioni umane, ma capace di pervadere l'universo intero. “*In ogni accento di poeta – scrive Benedetto Croce - in ogni creatura della sua fantasia, c'è tutto l'umano destino, tutte le speranze, tutte le illusioni, i dolori, le gioie, le*

*grandezze e le miserie umane, il dramma intero del reale che diviene e cresce in perpetuo su se stesso, soffrendo e gioendo*¹.

Nella visione idealistico-spiritualista di Benedetto Croce la creazione artistica e poetica non è osservata nella sua dimensione attiva e dinamica, ma nella capacità di ogni singola opera di essere ponte verso un'ulteriorità metafisica che è meta dell'arte e dell'estetica, occasione e strumento di una conoscenza intuitiva e fantastica alternativa alla logica. La concezione crociana dell'arte ne sottolinea l'aspetto *spirituale* e non guarda il rapporto fra l'opera e il suo artefice, ma quello fra l'opera e la sua *essenza*.

Per Croce l'arte è "*conoscenza di primo grado*" che consente (a chi ne ha le qualità spirituali) di raggiungere un universo cosmico attraverso la dimensione del sentimento lirico.

In questa accezione il soggetto creativo è solo uno strumento. L'identità dell'artista interessava poco a Benedetto Croce e ai Crociani, più o meno consapevolmente tali. Ad essi interessava invece il prodotto, considerato come il risultato di una sorta di realizzazione spiritual-collettiva di non chiara natura. Alle concezioni idealistico spiritualiste che ispirarono la riforma Gentile e di cui ancora oggi si avvertono pesanti tracce nelle pratiche educative e nelle concezioni pedagogiche degli insegnanti e degli educatori italiani non mancarono, tuttavia, autorevoli e suggestivi contraltari. Le risposte di molti intellettuali e creativi del secondo Novecento furono un brusco ma salutare risveglio, come quando Luigi Pareyson affermò che "*l'attività artistica non appare scissa rispetto alle altre attività umane. Essa non si pone come la solitaria ispirazione dell'individuo di fronte alla realtà eterna del mondo. [...] L'arte è nella società*"². Secondo Pareyson, e secondo tutti coloro che si ispiravano sia ai principi dell'analisi materialista della storia e della società, sia a quelli che, come lui, guardavano ai principi della fenomenologia di Husserl, l'arte è *fare*, trasformazione della materia, costruzione o ricostruzione di una piccola porzione di mondo e luogo di produzione di opere fatte di linguaggi, di simboli, metafore capaci di influenzare e arricchire la società e la cultura che li ospitano e li alimentano. Pareyson sottolinea come ad ogni esperienza, ad ogni atto del *fare* possa essere attribuita la caratteristica di *artisticità*: "*Questa attività che inerisce genericamente a tutta l'esperienza e che, se*

¹ B. Croce, *Il carattere di totalità dell'espressione artistica*, in *La critica*, maggio 1918, p. 36.

² L. Pareyson, *Estetica, teoria della formatività*, Firenze, Sansoni, 1974, p. 18.

opportunamente specificata, costituisce ciò che propriamente chiamiamo arte, è la “formatività”, cioè un tal “fare” che, mentre fa, inventa il “modo di fare”: produzione che è, al tempo stesso e indivisibilmente, invenzione”³.

Per Pareyson, dunque, qualsiasi azione produttiva che crei (o ri-crei) il modo del suo operare, dall’attività intellettuale a quella più umilmente tecnica, può conseguire il livello di originalità creativa proprio dell’arte. In questa accezione, *ars* recupera la sua dimensione etimologica originaria legata alla dimensione “artigianale” della creatività artistica. C’è però, per Pareyson, una differenza importante fra l’arte e altri tipi di *fare*, e riguarda il fatto che l’arte ha senso di per sé, mentre la maggior parte delle azioni in cui si dispiega il fare umano sono spesso contrassegnate da finalità e funzioni esterne ad esse. L’opera d’arte invece, per Pareyson, non ha bisogno di essere utile, di essere destinata a qualcosa o giustificata all’esterno da sé.

Le ragioni dell’interesse italiano e francese per l’idea della creatività sono più complesse anche se, naturalmente, non del tutto scerve da un’influenza che, in quegli anni, la cultura e i modelli americani riversavano in modo massiccio e consistente anche al di qua dell’Oceano Atlantico. Ma sulle ragioni più “autarchiche” di questo interesse, pare molto interessante esaminare l’opinione espressa in proposito da Carlo Trombetta:

“...si ritiene che il contributo degli italiani a questo settore di studi derivi dal fatto che i nostri studiosi provengano quasi tutti dalla filosofia e da discipline ad essa molto vicine, come ad esempio la pedagogia. Una peculiarità, tipica della nostra cultura, ha fatto sì che il nostro humus culturale abbia privilegiato la dimensione ragionativa e deduttiva sviluppando delicate analisi delle modalità con cui la mente genera e sviluppa le immagini, le idee, i sentimenti con il risultato che proprio quelle ipotesi teoriche restano prive di un supporto valido sul piano fenomenologico in quanto, da noi, una mentalità osservativa e naturalistica o, più precisamente, empirica, si è affermata molto più tardi e con grande fatica. [...] se questa interpretazione ha un senso, ben si comprende come molti studiosi, in particolare filosofi o con velleità filosofiche, si siano interessati a queste problematiche o alla elaborazione di idee che, pur essendo positive, sono state trattate in un’ottica filosofica”⁴.

Carlo Trombetta afferma implicitamente due cose: l’una che, pur parlando di creatività, la cultura italiana almeno inizialmente resiste

³ Ivi, p. 20.

⁴ C. Trombetta, *La creatività, un’utopia contemporanea*, Milano, Bompiani, 1990, p. 19.

all'accezione che di questo termine dà la psicologia americana; la seconda (strettamente legata alla prima) che l'accezione di creatività italiana faccia riferimento ad un significato di questa parola ancora fortemente legato alla sua accezione romantica e idealistica. La creatività è vista, in Italia, non tanto nelle sue implicazioni produttive e culturali, piuttosto come dote dello spirito del genio, caratteristica dell'artista, cifra del modo alto e privilegiato di qualcuno di rapportarsi al mondo delle idee.

In realtà, Trombetta, a sostegno della sua tesi, cita studiosi (Roberto Ardigò, Piero Siciliani, Guido Villa) ai quali può essere assegnato credibilmente questo atteggiamento. È anche vero, però, che la generazione immediatamente successiva ad essi (possiamo prendere come paradigma il Rodari della *Grammatica della fantasia*, ma anche Bruno Munari, Francesco De Bartolomeis, e altri) cambia indirizzo ed incontra, rielaborandole secondo i paradigmi e gli strumenti della cultura europea, concezioni di creatività compatibili, nel bene e nel male, con il modello americano. Bruno Munari, personaggio di cui, assieme a pochi altri, la tradizione culturale italiana contemporanea deve essere fiera, da bravo *designer* e da uomo interprete convinto dei valori e dell'ideologia della modernità, era invece convinto che la creatività dovesse sempre produrre qualcosa di visibile, di tangibile, di condivisibile. Ciò che interessava a Bruno Munari, artista, creativo e studioso dei processi creativi, collocato in mezzo a una situazione storica in cui forte era l'esigenza di un *new deal*, di un rinnovamento, era il fatto che la personalità creativa poteva essere utile storicamente e politicamente, doveva generare contributi per cambiare la società, per scacciare i vecchi pregiudizi, per creare nuove rappresentazioni e nuove *cose*, nuovi oggetti anche per l'industria, per il mondo della produzione, per il *progresso*.

D'altra parte Lev Semenov Vygotskij⁵, guardato con interesse dagli intellettuali progressisti, aveva compiuto una distinzione fra i concetti di *fantasia* e *fantasticheria*, secondo la quale *fantasia* è attitudine e capacità di comunicare e *fare* in ragione di pensieri originali capaci dunque di diventare, nel contesto relazionale, riconoscibili e condivisibili; *fantasticheria* è invece un pensiero originale, personale, *divergente*, potremmo dire rubando il termine agli Americani, che non riesce a diventare *socializzabile*, e spinge dunque il soggetto che lo elabora fuori dal contesto e ai margini del gruppo.

⁵ L.S. Vygotskij, *Immaginazione nell'età infantile* (1938), Roma, Editori Riuniti, 1970.

Vygotskij, che non aveva mai utilizzato il termine creatività, distingueva la fantasia dalla fantasticheria condannando produttivisticamente la seconda. Ma è proprio la fantasticheria quella caratteristica che i bambini dimostrano di possedere quando sembrano meditare, senza fare niente, prendendo le distanze dalla realtà e addentrandosi in quella dimensione poetica del pensiero che Gaston Bachelard definisce *rêverie*, la capacità di stimolare ed accogliere come attendibili ed autentici i contenuti della fantasticheria e del sogno ad occhi aperti, soprattutto quando questi sono generati dall'incontro con stimoli a forte gradiente estetico come l'arte visiva, la poesia, ma anche fenomeni naturali e suggestioni desunte dall'esperienza quotidiana.⁶ È evidente come Gaston Bachelard abbia una concezione dell'atto creativo e divergente più duttile e trasversale rispetto a coloro che la definiscono tale solo quando genera qualcosa di utile o di condivisibile: secondo il filosofo francese anche l'esperienza della fantasticheria- *rêverie* è degna di attenzione perché *aiuta il soggetto a crescere* e contribuisce alla strutturazione di un'identità più autentica e sensibile, più capace di autonomia di immaginazione e di pensiero.

Guildorf⁷ diceva che l'atto creativo è ciò che ci consente di socializzare, di mettere in comune qualcosa che un soggetto particolarmente dotato, particolarmente creativo, riesce a produrre sia che si tratti di un oggetto, sia che si tratti di pensiero, sia che si tratti per esempio di una scrittura, ma ci sono stati anche grandi personaggi che hanno usato la creatività o, se non vogliamo chiamarla così, la loro capacità di utilizzare il pensiero laterale, per prendere le distanze dai limiti della storia, della contingenza, del principio di realtà, per andarsene in un altrove che poi, a lungo andare, magari diventa utile senza, però, che questo faccia parte di un progetto. Molti artisti contemporanei, basti pensare a personaggi come Monet, Duchamp, Kandinskij, erano convinti che l'atto creativo consistesse nel fare qualcosa che riguardava la costruzione di una soggettività creativa, o quella di un piccolo gruppo. Marcel Duchamp diceva che quando la critica e il mercato riconoscono il valore di un artista è tempo che egli cambi completamente, perché la sua

⁶ Principali testi sull'immaginario scritti da Gaston Bachelard: *La psicoanalisi del fuoco* (1938); *L'acqua e i sogni* (1942); *L'aria e i sogni* (1943); *La poetica dello spazio* (1957); *La poetica della rêverie* (1960).

⁷ Cfr. J.P. Guildorf, *The nature of humane intelligence*, New York, Mc Graw-Hill, 1967.

creazione è già diventata regola, canone, convenzionalità.

Il neuroscienziato americano Edward De Bono, con le sue ricerche e i suoi scritti relativi al pensiero laterale, rifonda e rinnova l'idea della creatività partendo dall'assunto che il cervello umano tenda a 'vedere' ciò che è già preparato ad accogliere: quando riceve dati e stimoli percettivi tende infatti a cogliere ed elaborare informazioni incrementandole esclusivamente in modo confermativo e cumulativo, senza deviare dal patrimonio di idee di cui è già in possesso e che costituiscono il riferimento della selezione messa in atto nei confronti delle stimolazioni disponibili. Ciò significa, in termini di educazione (e di autoeducazione) che aumentare e differenziare intenzionalmente il più possibile il flusso delle percezioni, e degli esercizi simbolici, praticare la via della discontinuità, della differenza, della sorpresa, accresce il numero delle relazioni possibili fra esse, aumenta i dati e i modelli a disposizione del soggetto che percepisce e allarga l'orizzonte potenziale delle scoperte. L'essere umano, secondo De Bono, non tende naturalmente a ricercare stimoli, comportamenti e soluzioni differenti da quelle già soddisfacentemente sperimentati e collaudati. Si determina così il fenomeno per il quale l'individuo tende a risolvere problemi o a progettare qualcosa secondo uno schema conosciuto, considerato non solo rassicurante, ma giusto o addirittura il solo, il vero, l'assoluto. Questo tipo di comportamento mentale viene definito da De Bono pensiero verticale, noto anche come pensiero naturale.

Il pensiero laterale, invece, è un modo di risolvere problemi, elaborare progetti o mettere in atto comportamenti concreti o simbolici considerando una serie di ipotesi che possono non sembrare logiche o giuste di primo acchito, formulando ipotesi e facendo riferimento a metodi non ortodossi o apparentemente illogici. Il pensiero laterale è dunque caratterizzato dalla capacità di interrompere il flusso lineare del suo procedere cercando stimoli e soluzioni che inizialmente possono apparire logicamente inadeguate ma si configurano come curiose, paradossali, esteticamente interessanti, o anche solo differenti e crea, accanto al procedimento lineare, intersezioni, ramificazioni, digressioni, capaci di configurare altre vie possibili, più originali e fantasiose, quando non esplicitamente rivoluzionarie e oppostive. *“Il pensiero verticale – nota De Bono – si mette in moto solamente se esiste una direzione in cui muoversi, il pensiero laterale si mette in moto allo scopo di generare una direzione. (...) Con il pensiero verticale si avanza un passo alla volta. Ogni*

passo trae origine direttamente dal precedente al quale è strettamente connesso. (...) Con il pensiero laterale i passi non devono essere in successione. E' possibile saltare in avanti a un nuovo punto e poi colmare successivamente lo scarto."⁸.

È evidente come le considerazioni di De Bono, relative soprattutto ai problemi percettivi, comportamentali e spaziali, possano essere applicate all'universo dei linguaggi, degli universi simbolici, delle scritture.

Uno scrittore sovietico, Daniil Charms, poco conosciuto da noi, nato nel 1905 e morto nel 1941, dopo essere stato internato in un ospedale psichiatrico proprio perché non era dotato di quelle caratteristiche che piacevano a Vygotskij, in quanto uomo di fantasticheria piuttosto che di sovietica e costruttiva creatività, scrisse:

*“Un uomo andò a dormire credente e si svegliò non credente. Per fortuna nella camera di quest'uomo c'era una bilancia decimale da farmacista e l'uomo aveva l'abitudine di pesarsi ogni giorno mattina e sera. Così la sera prima, coricandosi, l'uomo si era pesato e aveva appurato che il suo peso era di 74 chili e 109 grammi. Il mattino seguente, quando si alzò non credente, l'uomo si pesò e appurò che ormai pesava soltanto 70 chili e 837 grammi. Ne consegue, concluse l'uomo, che la mia fede pesava approssimativamente 3 chili e qualcosa”*⁹.

È interessante notare come la surreale affabulazione di questo letterato abbia contribuito a generare quel meraviglioso film intitolato *21 grammi* il cui autore e interprete, Sean Penn, si è però ben guardato dal citare la fonte della sua ispirazione.

Giuseppe Zaccaria, autore di un libro intitolato *Al mare sarà sera Sara*, oltre a essere un illustre studioso di letteratura, molto amato dai suoi allievi per la creatività delle sue lezioni, è anche un autore di testi sperimentali che non servono assolutamente a nulla e ci tengono a non servire a nulla, all'interno di quella corrente un po' strana di scrittura poetica molto autoreferenziale di cui fanno parte anche alcune produzioni filastrocchesche e *nonsense* di Rodari, le poesie *metasemantiche* di Fosco Maraini, le recenti produzioni letterarie e teatrali di Alessandro Bergonzoni e i versi di Toti Scialoja, grande pittore ma anche poeta straordinario che ha scritto fra l'altro che *“Il sogno segreto dei corvi di Orvieto è mettere a morte i corvi di Orte”*¹⁰.

⁸ E. De Bono, *Creatività e pensiero laterale. Manuale di pratica della fantasia* (2002), Milano, BUR, 2004, pp. 38-39.

⁹ D. Charms, (1930/1941), *Casi*, (a cura di G. Giaquinta), Milano, Adelphi, 2008, p. 176.

¹⁰ T. Scialoja, *Versi del senso perso*, Torino, Einaudi, 2009, p. 93.

Scrivere dunque G. Zaccaria: “L’orto di Orta è morto anche la porta rimane storta parte per l’irta erta ad arte rimescola le carte il principe Siddharta a Sparta resta in sorte il serto di una sarta”¹¹. Questo testo non dice niente, e gratificarci con la fonetica è gioco puramente fine a se stesso, attraverso una scrittura che denuncia il suo estetico nichilismo. Eppure fa riflettere. Altrove, sempre Zaccaria scrive una breve composizione riferita al mondo dell’arte: “Come è noto Duchamp prese un orinatoio e lo chiamò fontana. Incaszzato come una bestia, Fontana prese un cacatoio gli sturò il buco nel mezzo e lo chiamò Duchamp, poi colto da un raptus si mise a tagliare tutte le tele che incontrava e questa è la vera origine dello spazialismo”¹². Questo testo configura una storia e una scena, a differenza dei giochi fonetici. Zaccaria, che come Scialoja si diverte a giocare con le parole, sperimenta vari modi di farlo, ma l’orizzonte di senso (o di nonsenso) non cambia granché. Nel testo dedicato a Duchamp e Fontana Zaccaria ha inventato una storia che poi ha rivoltato e ricreato grazie alla scrittura.

C’è dunque una scrittura creativa che è definibile come tale in quanto è ricerca di un nuovo modo di scrivere, e in questo si rifa a una caratteristica *originaria* e *genetica* del linguaggio. Jean Piaget sosteneva che il pensiero dei bambini è originariamente metaforico e Rodari ci ricordava che molte volte noi adulti correggiamo nei bambini ‘errori’ che in realtà sono licenze poetiche, esperimenti fonetico-semantiche che essi praticano quando inventano, stravolgono, cercano radici e collegamenti sonori in parole per noi radicate nella *langue* della concezione desaussuriana, e che invece loro tendono a riportare alla *parole*, sempre per usare la distinzione di De Saussure, più consona al loro stato infantile, ma anche alla possibilità di utilizzare il linguaggio verbale creativamente. Il contenuto della scrittura, l’argomento, il costrutto narrativo, possono essere altrettanto creativi, tuttavia la scrittura, quando è messa a disposizione di un progetto che la precede, già rischia di perdere un poco della sua potenziale creatività, o quantomeno della sua creativa *formatività*, per usare il termine caro a Pareyson.

La Bibbia ci insegna come *all’inizio era il verbo* e la grande creatività è stata proprio questa capacità del verbo di *creare* mondi, non solo di modificare, di riformare quello che è già stato classificato, nominato e descritto come *reale*. Chi avesse voglia di leggere il bellissimo romanzo

¹¹ G. Zaccaria, *Al mare sarà sera, Sara. Notizie dello stato libero di Parodia*, Vercelli, Ed. Mercurio, 2008.

¹² Ivi., p. 59.

breve di Marc Twain, *Diario di Eva*, scoprirebbe che il peccato tremendo della Prima Donna è stato quello di insegnare a parlare a quel tontolone di Adamo, e in questa affettuosa e tenerissima storia di Mark Twain, forse dedicata alla giovane moglie morta prematuramente, c'è una concezione affascinante della genesi del linguaggio. Eva sente le parole che le nascono dentro, racconta di quando incontra per la prima volta un dodo e dice: “Io sapevo che era un dodo e l'ho detto ad Adamo, ma per non offenderlo, lui che l'aveva preso per un altro animale, dissi: “*tob, guarda, un dodo*”, e così lui riuscì a imparare questa parola senza sentirsi troppo offeso”¹³.

Noi sappiamo bene che le parole sono capaci di creare mondi e lo sapeva anche Adamo che, con le parole che aveva imparato grazie alla sua relazione di amore e di scambio di conoscenza con Eva, quando ella morì, poté scrivere sulla sua tomba: “*Ovunque lei sia stata, quello era l'Eden.*”¹⁴.

Per concludere, vorrei sottolineare come una scrittura (creativa) abbia sempre bisogno di un lettore; affermazione un po' ovvia, che permette tuttavia a chi, come me, pratica il mestiere del pedagogo, di allargare fenomenologicamente il concetto di creatività dal produttore dell'atto creativo a chi si dimostra disponibile ad accoglierlo, a riconoscerlo e a legittimarlo come tale. Il curioso è già un creativo. La disponibilità a ricevere, a essere recettori e ricercatori di stimoli e messaggi capaci di rompere e magari sovvertire le nostre abitudini e le nostre certezze è già un atto di creatività

Educare alla curiosità, suggerire e indurre il piacere non solo dell'invenzione ma anche della scoperta, educare alla disponibilità a compiere gesti di appropriazione culturale di costrutti simbolici e strategie di rappresentazione, di racconto, di comunicazione, coi quali non si ha familiarità è dunque autentica educazione a un tipo di creatività che coincide con la capacità di pensare ogni regola, ogni canone, ogni abitudine e ogni 'verità' come possibile punto di partenza per un cambiamento, una sorpresa, una nuova occasione di conoscenza e di stupore. E questo vale anche per la lieve ma intensa esperienza dell'ironia, quando le parole giocano con la molteplicità e l'ambiguità dei loro significati e ci fanno capire come anche il gioco del *nonsense* possa produrre pensiero, magari, all'interno dello spazio retorico del paradosso.

¹³ M. Twain, *Il diario di Eva* (1906), trad. B. Lanati, Milano, Feltrinelli, 2007, pp. 35/39.

¹⁴ Ivi, p. 47.

Possiamo, per esempio, compiere una riflessione filosofico-esistenziale a partire dall'evocazione letteraria di un profumato e appetitoso tegame di

ragout:

*“L'albatros cui tendevi la pargoletta mano
se ne vola lontano per non tornare più,
ma se scende dai colli la nebbia agli irti polli
sui ceppi accesi bolle il coccio del ragout.”.*

Così fantasticava un filosofo estetico
che, mescolando il sugo di sopra al suo fornello
e quel profumo antico trovando assai poetico
tradi una sera il Vero scegliendo invece il Bello.

Pensava: *“e se morissi proprio in questo momento
per fulmine dal cielo, o per un coccolone,
cercherei qualche idea, concetto od argomento
o avrei rimpianto invece di qualche sensazione?
Ripenserei Immanuel, Nussbaum, e Derrida,
o i baci e le carezze della dolce Gisella?
Gli scritti di Kristeva, l'intertestualità,
o un buon ragout fumante sopra la tagliatella?”.*

E mentre l'albatròs volava via, regale
vanamente inseguito da un dito di bambino
capì che forse Hegel in fondo è un poverino
e che il reale non è per niente razionale.