

Creatività e apprendimento

1 - Una credenza diffusa della nostra cultura afferma che l'arte è l'espressione più rappresentativa di un particolare aspetto dell'intelligenza, genericamente denotato con il termine «creatività».

Secondo un'altra credenza ugualmente diffusa il compito principale dell'educatore artistico è quello di stimolare lo studente alla creatività sviluppando la sua sensibilità estetica. Accantoniamo per ora la creatività scientifica.

Creatività artistica e sensibilità estetica sono dunque i valori che la società desidera coltivare al suo interno con appositi istituti pedagogici.

Ma non vi sono concordi opinioni sull'esatto contenuto di questi valori. La concordanza si perde appena si cerca di approfondire il significato delle parole «creatività» e «sensibilità».

I campioni che vengono indicati a modello sono indubbiamente gli artisti e ad essi è riconosciuta creatività e sensibilità; essi sono in un certo senso le uniche unità di misura di cui disponiamo per definire la creatività e la sensibilità estetica.

Inoltre l'artista non è, di per sé, un modello, ma lo è in relazione alla sua opera; egli infatti viene preso a modello di creatività e di sensibilità a causa della sua opera, a causa dei risultati oggettivi che è stato capace di raggiungere.

Sembrirebbe allora esistere, magari inconsciamente, magari in una specie di intuizione collettiva, o di inconscio collettivo, un modello ideale di opera d'arte del quale le varie opere d'arte reali non sono che approssimazioni.

L'artista che riesce a produrre opere d'arte che si avvicinano a tale modello inconscio o che ne portino alla coscienza un aspetto essenziale, storicamente rappresentativo, è allora un artista modello.

Vi sono tuttavia irriducibili contraddizioni sul modo di operare di un artista modello e non è chiaro se i migliori risultati si ottengano in seguito a duro allenamento oppure in modo fulminante.

Se cioè il lavoro dell'educatore artistico sia utile e necessario come quello di un esperto allenatore, oppure se si tratti di un intervento controproducente, impositivo, e dunque d'impedimento al libero sviluppo della spontaneità individuale.

A rinforzare la seconda ipotesi interviene il fatto notevole che i grandi artisti sono una specie rarissima e pertanto, specialmente nel caso dell'educazione infantile, gli operatori preposti all'insegnamento di questa delicata materia non sono in genere artisti riconosciuti, ma, nella maggior parte dei casi, si tratta di aspiranti senza contatto con la comunità artistica, segretamente speranzosi di essere un giorno scoperti da qualche entità capace di assicurare loro il successo e l'ingresso nella storia dell'arte.

Qualche volta si tratta di persone deluse, amareggiate e perfino rinchiusi in se stesse.

Costoro dovrebbero educare altre persone a fare ciò che

essi stessi non sanno fare, e cosa ancor più assurda, qualora i discenti siano bambini normalmente dotati di quella spontaneità che va perduta con l'età adulta, l'educatore artistico dovrebbe insegnare un'arte che lo studente già possiede e che probabilmente alla fine del corso avrà perduto.

2 - Sul disegno infantile si sono scontrate le teorie connesse al rapporto fra creatività e apprendimento evidenziando una serie di contraddizioni e paradossi difficilmente sanabili.

Una grossa corrente di pensiero, che ha avuto il suo momento culminante all'inizio di questo secolo, ha confrontato l'evoluzione filogenetica degli organismi viventi a partire dall'ameba fino all'uomo civilizzato, con l'evoluzione ontogenetica a partire dalla cellula fecondata fino all'uomo adulto.

Ovviamente, indicare nell'uomo civilizzato il rappresentante dell'età adulta della filogenesi è arbitrario, ma consente di interpretare il disegno infantile in un suggestivo contesto di opposizioni idealizzate, che pongono da una parte il primitivo, dall'altra il maturo.

Al primitivo furono associate caratteristiche come la semplicità, la spontaneità, l'ingenuità, l'energia vitale, la creatività, la bellezza e infine l'arte; al maturo furono associate caratteristiche opposte come la complessità, la funzionalità, la consapevolezza, l'economia, la verità e infine la scienza.

Lombardo-Radice dichiara che «al disegno dell'uomo dei tempi più remoti corrisponde infatti perfettamente il disegno del bambino» (Lezioni di didattica e ricordi di esperienza magistrale, 1919, p. 298, nota 1).

Perfino Arnheim associa il bambino all'artista quando riconosce in ambedue un «intatto senso della forma» (Il pensiero visivo, 1974).

L'innocenza espressiva del bambino, secondo Arnheim, di norma viene persa durante l'evoluzione verso l'età adulta, eccetto il caso degli artisti, i quali resterebbero virtualmente bambini.

Se dunque per essere artisti bisogna rinunciare alla ragione e all'intelligenza rimanendo bambini, primitivi, ignoranti, ingenui e spontanei, allora l'insegnamento dell'arte è inutile e dannoso.

A questa corrente idealistica si contrappose in modo simmetrico la corrente positivista.

I positivisti sostenevano che l'arte è un'abilità artigianale che si acquista con il duro allenamento fino a raggiungere una perfetta consapevolezza tecnica, attraverso la quale l'artista diventa capace di esprimere contenuti personali in modo responsabile.

L'insegnamento dell'arte da questo punto di vista non solo sembra possibile, ma diviene indispensabile.

Fra queste due irriducibili posizioni si è poi inserita una

terza corrente, oggi generalmente preferita, che però rinuncia ad una teoria estetica esplicativa a priori e si limita a studiare il disegno infantile come un fenomeno complesso.

L'educatore non deve intervenire correttivamente, ma si deve preoccupare di mettere lo studente a proprio agio, lasciandogli l'iniziativa delle proprie scelte espressive. Un tale ruolo didattico, che a prima vista potrebbe sembrare semplice, necessita invece da parte del pedagogo una profonda preparazione scientifica in campo psicologico in modo da garantire il migliore uso del rapporto di transfert che si viene a creare fra insegnante e discepolo.

La mia teoria della creatività si inserisce all'interno di questa corrente scettico-sperimentalista dell'educazione artistica, allargando però il contesto fino a comprendere in esso anche la creatività scientifica.

Poiché la creatività viene definita come una funzione inevitabile dei sistemi viventi i quali hanno la caratteristica di sapersi adattare ai cambiamenti imprevedibili dell'ambiente per mezzo di continui sondaggi nell'ignoto, sondaggi che solo in un secondo tempo, a seconda del risultato, saranno considerati arte o scienza, l'insegnamento o la stimolazione di questa facoltà svela il suo aspetto paradossale potendo essere formulato come insegnamento a sondare l'ignoto.

In campo strettamente scientifico una teoria della creatività basata su un processo di apprendimento dell'ignoto attuato per mezzo di variazioni alla cieca, vanta una antica e nobile tradizione che da Alexander Bain (*I sensi dell'intelletto*, 1855), attraverso il pensiero di Ernst Mach (*Sul ruolo svolto dal caso nell'invenzione e nella scoperta*, 1895) e di H. Poincaré (*L'invention matematica*, 1908) giunge fino ad Ashby W.R. (*Design for a Brain*, 1952) e Campbell D.T. (*Adaptive behavior from random response*, 1956; *Blind variation and selective survival as a general strategy in knowledge-processes*, 1960).

La generalizzazione di questa teoria al campo dell'arte e dell'estetica, nonché ai processi di adattamento elaborati per mezzo dei sogni si trova nella *Rivista di Psicologia dell'Arte* (Lombardo, S.: *Appunti sulla teoria della complessità e sul concetto di isotropia*, 1979; *Il sogno, una funzione biologica indicibile*, 1980; *Caratteristiche delle immagini che stimolano attività onirica*, 1981; *Metodo e stile*, 1980).

3 - Per illustrare l'idea di una creatività come apprendimento per mezzo di sondaggi al di là dei limiti delle nozioni disponibili bisogna separare la situazione psicologica e conoscitiva di colui che sta creando da quella di colui che osserva l'atto creativo.

Lo sforzo creativo non è un atto ordinario, eseguito meccanicamente, ma è sempre caricato di grande tensione emotiva connessa allo scopo che il creatore cerca di ottenere. Tale scopo è formulato in modo caratteristico e irripeti-

bile, esso riflette i contenuti storici di una cultura, oppure un periodo della storia personale dell'individuo.

La distinzione fra scienza e arte riguarda invece colui che osserva l'atto creativo dall'esterno, egli può cercare in esso una conoscenza utilizzabile o può trarne un piacere estetico: nel primo caso dall'insieme dei sondaggi alla cieca espressi nell'atto creativo l'osservatore estrarrà soltanto quello che ha ottenuto successo, nel secondo caso estrarrà tutti gli altri. I tentativi errati infatti raggiungono il massimo effetto espressivo a causa della loro spontaneità. (Lombardo S.: *Sulla spontaneità*, 1982).

Se si pensa la storia dell'umanità come un processo di apprendimento per tentativi rivolto a problematiche sempre diverse e nuove al momento del loro presentarsi, allora il valore dell'arte deve essere cercato nello scontro della intelligenza con i problemi nuovi che di volta in volta si presentano nel processo storico, problemi che successivamente perdono di attualità e diventano vanità accademiche.

Analogamente accade nel disegno infantile.

Al momento in cui disegna il bambino cerca di risolvere problemi ben precisi, parzialmente individuati dalla psicologia, tanto che dal disegno si riesce spesso a misurare il grado di sviluppo intellettuale del bambino, i suoi contenuti affettivi e le sue carenze.

4 - Un modello esplicativo dei processi creativi e della reazione estetica ci viene proposto dalla psicoanalisi. Se il lavoro di sondaggi alla cieca viene eseguito automaticamente dall'inconscio e se l'ignoto viene immesso con informazioni ambigue, perturbanti, imprevedute e inesplicabili dovute ai cambiamenti del mondo esterno e accumulate durante il giorno sotto forma di residui diurni in quella specie di limbo della coscienza che Freud chiamava sistema preconscious, allora anche il sogno, che è il risultato di questi sondaggi, può essere visto come espressione di una creatività biologicamente programmata (Lombardo S.: *Il sogno: una funzione biologica indicibile*, 1980).

Il passaggio da produzioni individuali come il sogno, l'invenzione, l'invenzione individuale a produzioni collettive come l'arte o la scienza implica l'immissione dei prodotti individuali all'interno di complessi processi sociali attraverso i quali verranno selezionati alcuni campioni rappresentativi dei valori di un'intera cultura (Lombardo S.: *Arte come scienza: alcune ipotesi di lavoro*, *Convegno Internazionale di Lyon su «L'artiste et la scientifique»* 1986).

Questo passaggio però non riguarda più la psicologia di chi crea, ma quella di chi osserva l'atto creativo.

L'osservatore attribuisce nessi e valori, coglie analogie, interpreta e riconosce, a volte anche allucinatoriamente, contenuti più o meno profondi, più o meno utilizzabili.

Sergio Lombardo