

Il teatro come metafora del mondo e il teatro nella mente

Due relazioni sulla mente relazionale incarnata

Vittorio Gallese e Ugo Morelli¹



Vittorio Gallese

Come neuroscienziati, abbiamo iniziato da non molto a occuparci di estetica, decidendo di iniziare dalle arti visive, anche se il teatro resta per noi un tema affascinante. Possiamo dire che le neuroscienze condividono con la filosofia il tema, cioè gli interrogativi sull'umano, sulla condizione umana, su *chi siamo*, su "come funzioniamo": ovviamente però l'approccio è molto diverso.

¹ Il testo propone la trascrizione dell'incontro tenutosi a Castiglioncello del 25 febbraio 2011, nell'ambito del ciclo di incontri su *Il teatro come metafora del mondo*, organizzato dal Laboratorio filosofico sulla complessità Ichnos (Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Pisa-Comune di Rosignano Marittimo). Il laboratorio è diretto dal Prof. Alfonso Maurizio Iacono. Per i lavori di Vittorio Gallese vedi <http://www.unipr.it/arpa/mirror/english/staff/gallese.htm>; per i lavori di Ugo Morelli, vedi www.ugomorelli.eu. La trascrizione è a cura di Luca Mori.

Quello delle neuroscienze è un approccio di **riduzionismo metodologico**: per fare ricerca, si tenta di *ridurre* la complessità dell'umano – di ciò che significa essere umano – in elementi più semplici e più facili da affrontare da una prospettiva empirica. Riduzionismo *metodologico* non significa però riduzionismo *ontologico*: un neuroscienziato, infatti, non può che sottoscrivere l'affermazione secondo cui il cervello è indispensabile per pensare (certo, si potrebbe dire che sono indispensabili anche cuore, fegato e reni, ad esempio), ma se non vuole dar credito a una forma di neuroimperialismo che dice "io sono i miei neuroni" (affermazione vera e che, contemporaneamente, dice poco), deve considerare che il suo approccio non *esaurisce*, ma può *arricchire* i livelli di descrizione possibili sull'oggetto (nel nostro caso, l'uomo), e perciò deve utilizzare i dati empirici del suo approccio riduzionistico immettendoli in un circolo virtuoso, come contributi per una discussione che non può che vertere sull'intera dimensione dell'individuo, della persona che, in quanto tale, non ha e non è solo il cervello.

L'arte sembra godere di una certa superiorità rispetto alla scienza per la capacità di intuire quali sono gli aspetti che ci contraddistinguono. Considerate ad esempio un breve passaggio del nono canto del paradiso, dove Dante sta per rivolgersi a Folchetto da Marsiglia: «già non attendere' io tua dimanda/s'io m'intuassi, come tu t'inmii»². Dante individua come esclusiva pertinenza di chi è passato nel mondo oltremondano, dell'anima beata, una caratteristica capacità di «intuarsi»: forzando un po' l'esegesi del brano, vi si può intravedere il riferimento ad una modalità diretta di approccio al mondo dell'altro, che non passa necessariamente attraverso la mediazione cognitivamente sofisticata che per decenni ci hanno raccontato essere la modalità di interazione fondamentale nella relazione umana, cioè la **lettura della mente**. Secondo l'approccio che insiste sulla *mentalizzazione*, ciò che conta e senza cui non si comprende l'altro sono gli *atteggiamenti proposizionali*, le *credenze*, le *intenzioni* eccetera. Più di vent'anni di ricerca ci dicono ormai che c'è una modalità di accesso all'altro molto più diretta, identificabile con l'entità per cui si usa generalmente il termine **empatia**: dobbiamo però tener conto del fatto il termine *empatia* è particolarmente abusato e che ne esistono tante definizioni quante sono le persone che hanno tentato di definirlo. La ricerca, comunque, ci dice che è vero che uno degli aspetti più caratteristici e distintivi dell'umano è il linguaggio, ma che forse abbiamo esagerato nell'attribuire alla sola mediazione linguistica la possibilità di comprenderci reciprocamente.

Perché l'arte è importante per questo discorso e per il tentativo di definire l'umano? Prendiamo il teatro, che è sicuramente una delle espressioni più antiche della creatività artistica, frutto di un'evoluzione che non è più soltanto biologica, ma anche culturale: il teatro testimonia che, ad un certo punto della storia evolutiva, noi umani abbiamo imparato ad approcciarci con il reale, con la realtà del mondo esterno, in un modo del tutto diverso da quanto era avvenuto fino a quel momento. Abbiamo iniziato a approcciarci al mondo degli oggetti e delle cose, al mondo fisico, considerandolo non più come qualcosa da impiegare in modo utilitaristico per soddisfare bisogni ben definiti (il sasso e la pietra come ascia per lavorare il legno, per uccidere, per procurarsi indumenti): con il teatro, l'oggetto – che è innanzitutto il *corpo dell'attore* – non ha più la connotazione esclusiva di *strumento* e diventa *simbolo*, tramite di una rappresentazione pubblica che è in grado di *presentificare* per chi lo guarda qualcosa che apparentemente è presente solo nella mente dell'artista che è all'origine della rappresentazione.

Avviene tra attore e spettatori una sintonizzazione mentale che sembra avere radici profonde in una dimensione specifica e profonda dell'umano: la **dimensione imitativa, mimetica**. In questa prospettiva, l'oggetto artistico (il corpo dell'attore nel teatro, ad esempio, ma anche un quadro, una statua ecc.) è mediatore di una relazione interpersonale e sta a metà tra qualcuno che non necessariamente è presente (artista, pittore, drammaturgo, regista, sculture ecc.) e chi si pone di

² Che potremmo rendere così: «non aspetterei la tua domanda, se io potessi addentrarmi in te direttamente come tu ti addentri in me».

fronte all'oggetto d'arte: oggetto che però *non è più un semplice oggetto*, in quanto diventa *il mediatore di una relazione interpersonale*.

Focalizzando qui l'attenzione sul corpo dell'attore e sul teatro, l'ipotesi che cercherò qui di esporre e di esplorare è che questo oggetto (il corpo dell'attore), è in grado di suscitare reazioni emotive nella misura in cui è in grado di **evocare nello spettatore una serie di risonanze sensori-motorie e affettive**, le quali costituiscono un elemento importante della relazione di fruizione dell'espressione artistica. Più in generale, con l'espressione artistica teatrale il corpo dell'attore diventa la manifestazione pubblica della nostra capacità di rappresentazione mimetica.

Qui iniziamo a vedere come si svolge l'impresa di traguardare l'umano nella sua totalità, concentrandosi su un piano di descrizione che prende ad oggetto principale una parte per il tutto: nel caso delle neuroscienze, l'oggetto è il *cervello*. Vent'anni fa, registrando l'attività di singoli neuroni della corteccia premotoria del macaco, abbiamo scoperto una popolazione di neuroni con una particolarità che non era stata precedentemente osservata. Tali neuroni controllano l'esecuzione di atti motori dotati di uno scopo, cioè messi al servizio del conseguimento di uno scopo (ad esempio afferrare un oggetto, manipolare, spezzare, tenere): il dato osservativo nuovo fu che questi neuroni, per varie prove consecutive, "rispondevano" sia quando la scimmia afferrava l'oggetto, sia quando la scimmia osservava altri prendere ed afferrare l'oggetto. In altri termini, i neuroni "scaricavano" anche quando la scimmia osservava l'atto motorio altrui. I neuroni dotati di questa duplice modalità di attivazione sono quelli ora noti come **mirror neurons**, neuroni specchio: sono dotati di duplice modalità di attivazione perché si attivano sia durante l'esecuzione di un atto motorio, sia durante l'osservazione dell'atto motorio altrui.

Vedere qualcuno che esegue una data azione *evoca* l'attivazione non soltanto della parte *visiva* del cervello, ma anche della parte *motoria* che si attiverebbe se l'osservatore fosse l'attore. Quindi *vedere è qualcosa di molto più complesso della semplice attivazione di "parti visive" del nostro cervello*: è invece un' **impresa multimodale** che chiama in gioco non soltanto il cervello visivo, ma anche quello motorio e tattile e quello che mappa le nostre emozioni e la nostra affettività. *Tutte estensioni, queste, che noi isoliamo artificialmente e studiamo isolatamente*. Vi parlerò quindi di emozioni e di sensazioni, ma senza presumere in alcun modo che queste emozioni, sensazioni e azioni siano trattate dal nostro cervello in processi modulari compartimentalizzati: il fatto di trattare separatamente alcuni aspetti dell'attività del sistema corpo-mente è un artificio necessario per quel riduzionismo metodologico di cui si è detto all'inizio, che richiede la riduzione del numero delle variabili da studiare per poter esercitare una capacità euristica.

A partire dal 1992 sono state condotte molte ricerche per chiarire le proprietà funzionali di quei neuroni: globalmente, essi "scaricano" (come si usa dire) quando si esegue un atto motorio orientato a uno scopo e quando lo si vede eseguire, ma anche quando ci si limita ad immaginarlo oppure, ad esempio, quando si sente un rumore ad esso associabile. Ad esempio, i neuroni che rispondono quando si rompe una nocciolina o la si vede rompere, rispondono anche quando si sente semplicemente il rumore associato all'atto. Siamo dunque di fronte ad un livello di rappresentazione neurale piuttosto astratto: la nostra ipotesi è che l'attivazione di tale meccanismo di risonanza permetta la comprensione "dall'interno" a quello che sta facendo l'altro, mettendo in gioco in chi osserva risorse analoghe a quelle che sta utilizzando chi agisce. L'idea più generale che possiamo ricavarne è che *il nostro sistema motorio funziona in modo tale da permetterci non soltanto di agire, ma anche di simulare ciò che fanno gli altri*.

Noi "risuoniamo" e la tavolozza motoria che può essere messa in risonanza dall'agire altrui è molto più ricca nell'uomo che nella scimmia: anche la pantomima dell'azione in assenza di oggetti o il movimento del volteggiare come può esserci nella danza evocano l'attivazione delle aree premotorie e parietali. Aree premotorie che includono anche l'area di Broca: e si tratta di capire quanto questa sintassi motoria sia importante per capire l'evoluzione del mezzo linguistico.

Un'altra circostanza importante è la seguente: l'attivazione dei neuroni si ha anche quando si ascoltano o si leggono descrizioni di azioni. Ad esempio, se leggo che qualcuno ha afferrato il bicchiere, leggere evoca nel mio cervello la simulazione di quell'azione e la simulazione dà un contributo (non sappiamo se *necessario e/o sufficiente*) alla comprensione dell'espressione.

La stessa logica coinvolge anche il dominio delle emozioni e delle sensazioni: ci sono cioè altre aree del nostro cervello che vengono attivate sia durante l'esperienza soggettiva in prima persona di una sensazione o di un'emozione (ad esempio il tatto e il dolore), sia durante l'osservazione di altri soggetti coinvolti in prima persona.

Diversi anni fa ho proposto un modello – la *simulazione incarnata (embodied simulation)* – che ha l'ambizione di fornire un quadro unitario che serva da spiegazione funzionale alla molteplicità di *meccanismi di rispecchiamento e risonanza che abbiamo identificato nel nostro sistema cervello-corpo* (basati sulla rilevanza funzionale dei neuroni specchio e di neuroni che, come quelli, hanno una duplice modalità di attivazione). Una cosa da sottolineare è che i meccanismi a cui facciamo riferimento sono automatici: non abbiamo bisogno di dire “mi voglio mettere nei panni di un altro”; l'attivazione è automatica, nella misura in cui focalizzo la mia attenzione su quello che l'altro sta facendo, esprimendo o verosimilmente sperando.

Dal momento che il termine *empatia* è fortemente polisemico e genera equivoci, possiamo dire che attraverso l'attivazione di meccanismi come quelli sopra descritti si generi una *molteplicità condivisa (shared manifold)*. Si tratta di una *modalità di “mappare” l'altro che verosimilmente genera una consonanza intenzionale, che è alla base di quella tipica qualità fenomenica che noi stessi più o meno esperiamo, sentendo con l'altro una relazione di identità e reciprocità*.

I neuroni specchio rappresentano le entità subpersonali alla base di quei meccanismi; la simulazione incarnata rappresenta il meccanismo funzionale che ne descrive il funzionamento. Ciò che ne deriva è la nostra sintonizzazione intenzionale con l'altro. Se guardiamo all'intersoggettività in questa prospettiva, ciò che stiamo dicendo non è una novità da un punto di vista filosofico: è importante però sottolineare che la *mia relazione con l'altro* si gioca ad un livello di base *corporeo*, cioè a livello di *intercorporeità*. È già su questo piano che compare la mia capacità di attribuire all'altro caratteristiche che me lo fanno riconoscere come mio simile. Tale riconoscimento perciò non è necessariamente o esclusivamente il risultato di un'inferenza per analogia (“siccome l'altro prova dolore, allora è come me”) né è il risultato di una mia riflessione esplicita sul mio percepire una relazione di somiglianza di tipo esteriore e morfologico (“siccome l'altro ha due gamba e due braccia come me, ecc., allora è come me”).

La nostra identificazione sociale con gli altri è una caratteristica condivisa sul piano dell'intercorporeità. Paolo Virno scrive ad esempio di un *comune processo preindividuale che permette l'individuazione*. Ciò che invece non tiene più è il solipsismo metodologico delle scienze cognitive.

Un ambito di applicazione del brevissimo riassunto fatto fino a questo punto può essere proprio un primo livello di lettura della *performance* teatrale, considerata a livello della gestualità corporea. Un'altra cosa che è stata studiata, ad esempio, è il fatto che il meccanismo si attiva in modi differenti *quando noi siamo proprietari degli schemi motori dei movimenti che osserviamo*. Consideriamo ad esempio i movimenti della danza: se guardo un filmato con movimenti di danzatori e non conosco quei movimenti, poi li provo anch'io per quindici giorni e imparo qualcosa, quando guardo nuovamente lo stesso filmato l'attivazione del meccanismo di rispecchiamento/simulazione incarnata aumenta. Tale aumento non è dovuto semplicemente alla *familiarità percettiva*, ma è invece determinato dalla *familiarità motoria*: l'attivazione aumenta se ho fatto mio quello schema motorio e se dunque lo contemplo *sapendolo fare*.

Possiamo dunque dire che i meccanismi mimetici sono decisivi per consentire quella forma verosimilmente antichissima di espressione artistica che è la danza, dove coesistono – attraverso il movimento e il ritmo – le due dimensioni che delimitano i nostri orizzonti mondani, cioè lo *spazio* e

il tempo. La scansione ritmica e la topologia dell'azione, che coinvolge parti diverse del corpo, si estrinsecano in modo artistico in una dimensione che svincola completamente lo strumento, *in questo caso il nostro corpo*, dal consueto finalismo utilitaristico. Uso i piedi, ad esempio, per la gratuità di un gesto la cui finalità diventa l'espressione. È quindi plausibile immaginare che *il rito della danza si possa essere sviluppato come primitivo meccanismo per la costruzione di identità collettiva e insieme individuale, per individuarsi come membri di una società di individui simili ma diversi*. Un altro problema, correlato all'empatia, è quello di coniugare la capacità di mappare l'alterità *mantenendo l'alterità*, senza confondere questo piano con quello della vaga consonanza emozionale o con quello in cui i confini del sé si perdono, fino al livello psicopatologico.

Possiamo approfondire a questo punto il rapporto tra gesto e parola, considerando cosa accade quando la parola descrive azioni che chiamano in causa il sistema motorio. La nostra idea sul linguaggio è frutto di una stratificazione di concezioni molto "formaliste", espressioni del solipsismo dell'approccio cognitivista. Approcci più interessanti dal nostro punto di vista sono quelli riconducibili ad esempio a Vygotskij e a Ricoeur: per il primo, il senso di una parola è la *somma degli eventi psicologici risvegliati dall'uso della parola*; per il secondo, il *legame mimetico tra l'azione del dire e l'azione effettiva non è mai completamente reciso*.

Che si sia un legame tra parola e gesto possiamo ormai verificarlo sperimentalmente: è un tema che da Platone in poi è costante nell'interrogazione sull'arte, la mimesi e il teatro e che nella prefazione di Derrida a *Il teatro e il suo doppio* di Artaud torna, quando scrive che parola e scrittura funzioneranno ridiventando *gesti* e che le parole sono il cadavere della parola psichica. Con il tipo di approccio che abbiamo descritto, ci stiamo avvicinando alla *parola prima della parola*: troviamo cioè dove l'espressione linguistica affonda le proprie radici, ovvero nella naturale espressività del corpo dell'agente.

Facendo riferimento ad un tema dell'antropologia filosofica di Helmut Plessner, essere attore significa spingere al massimo grado *la posizione di "eccentricità" rispetto al corpo*. Tale fenomeno è già evidente nel nostro dire, essendo corporei, che "abbiamo un corpo": il corpo è un *qualcosa con cui ci identifichiamo* e che tuttavia diciamo di possedere. È un rapporto asimmetrico quello con cui viviamo la nostra corporeità: per questo, forse, è così facile per noi essere "naturalmente" dualisti.

La mimesi espressiva dell'attore può dunque essere intesa come declinazione estrema di una propensione generale dell'essere umano. Ma il piano della finzione non è poi così altro rispetto alla realtà della quotidianità: il piano del reale e quello della finzione sono molto meno segregati di quanto noi non pensiamo di solito.

Attività mimetica non vuol dire mimetismo naturalistico e non è necessariamente una rappresentazione: il massimo di naturalezza è spesso conseguito attraverso il massimo di artificialità, con il lungo lavoro condotto dall'attore sul proprio corpo, con la pratica di tante tecniche corporee. Eisenstein diceva che il movimento scenico raggiungerà la massima espressività se l'attore avrà eseguito su di sé un lungo lavoro che possa diventare *spontaneamente* disegno espressivo. Uno dei fondatori dell'antropologia teatrale, Eugenio Barba, allievo di Grotowski, ne *La canoa di carta*, parla di pre-espressività corporea: una categoria pragmatica che durante il processo mira a sviluppare l'io scenico dell'attore, che precede addirittura la tecnica dell'esecuzione del movimento e rende possibile una certa espressività con lunghi anni di esercizio.

Oggi le neuroscienze che si riconoscono nel paradigma che abbiamo illustrato, poggiando su dati empirici, mettono sempre più in evidenza come il paradigma cognitivista classico faccia acqua da tutte le parti, in quanto non è possibile rapportarsi al tema dell'*intelligenza* prescindendo dalle *basi corporee dell'interpersonalità*. L'intelligenza sociale non è *solo ed esclusivamente* metacognizione e teoria della mente, ma frutto dell'accesso diretto al mondo dell'altro: questo è solo uno dei

rapporti con l'altro, ma verosimilmente è quello *fondante*, sia sul piano filogenetico (evolutivo della specie) sia sul piano ontogenetico (nella storia individuale). In altre parole: la porta di ingresso diretta al mondo dell'altro è il corpo vivo con i meccanismi nervosi condivisi che sottendono l'esperienza mentale.

Per avviarcì alla conclusione, consideriamo due modi di guardare al teatro, che si concentrano sulla dimensione mimetica dell'esperienza.

- (1) Un primo modo è quello che trova nel teatro un'espressione di una caratteristica universale della nostra specie, quella che Girard chiama *desiderio mimetico*: il che significa che noi imitiamo *ciò che desidera l'altro*. Accade cioè che voglio un oggetto non per l'oggetto in sé, ma perché capisco che lo vuoi anche tu. Imito il tuo desiderio verso quell'oggetto. Da qui, secondo Girard, la naturale violenza intrinseca ad ogni consorzio umano. Secondo lui la commedia e la tragedia (prendete l'*Edipo re* e il *Borghese gentiluomo* di Molière) al fondo condividono uno sfondo mimetico comune: riso e pianto mostrano la stessa propensione a mettere in gioco il corpo per allontanare mimeticamente da sé il conflitto mimetico. Attraverso la fruizione della commedia o della tragedia io vivo per interposta persona il conflitto mimetico: la dimensione catartica sta nella capacità di simulare "a distanza di sicurezza" una realtà conflittuale. Questo è aspetto fondamentale da tenere presente.
- (2) Un secondo modo di considerare il teatro sottolinea il ruolo attivo dello spettatore, in rapporto con l'attore e con gli altri spettatori. Non abbiamo un unico rapporto, ma una molteplicità di rapporti mimetico-simulativi che mettono in relazione il creatore e il fruitore con la mediazione dell'attore; tali rapporti trasformano ognuno di noi in membri di una nuova entità, il pubblico: un nuovo gruppo, fare parte del quale introduce una modulazione nella nostra capacità di rapportarci con attore.

In tutti questi casi si verificano i fenomeni di identificazione mimetica alla base dei quali, secondo la nostra ipotesi, vi sono o dovrebbero esserci dei meccanismi di simulazione incarnata non dissimili da quelli eseguiti da neuroni specchio. Gestì, emozioni, sensazioni e parole derivano il loro senso condiviso dalla *comune radice del corpo in azione* e il corpo in azione è il principale protagonista e l'artefice dell'esperienza teatrale. La prospettiva neuroscientifica di cui abbiamo parlato aggiunge alle altre una nuova prospettiva di analisi su cosa vuol dire essere attori e spettatori: il corpo in azione è il perno attorno a cui si costruisce quella *sintonizzazione intenzionale* che caratterizza la reciprocità intrinseca ad ogni pratica interindividuale e che quindi è anche alla base della performatività teatrale.

Il nostro punto di vista sul teatro si arricchisce se teniamo presenti i risultati delle neuroscienze, che ci aiutano a concepire e comprendere la genesi dell'espressività mimetica dell'attore e il ruolo attivo dello spettatore. La simulazione incarnata consente di guardare al teatro da una prospettiva naturale e quasi "universale", nei termini di un universalismo naturale che sottende le differenze culturali e non ne prescinde. La simulazione incarnata, secondo me, è un ingrediente fondamentale e fondante della nostra naturale fruizione dell'arte e di quel vedere che si caratterizza come esperienza estetica.

Una domanda, per concludere: perché la finzione artistica è spesso più potente della vita reale nell'evocare il nostro coinvolgimento emozionale ed empatico? Forse perché, attraverso lo scarto prodotto dalla creazione artistica, l'uomo è costretto per un'ora o due a sospendere la presa indiretta sul mondo liberando energie fino a quel momento indisponibili. Possiamo parlare non solo di «sospensione dell'incredulità» (Coleridge), ma di *simulazione liberata*, quando entriamo in quello spazio (teatro) con la distanza di sicurezza che ci sottrae alla necessità di impiegare molte delle nostre risorse cognitive per "tenere la guardia alta" contro l'intrusività del mondo, che ci può minacciare e colpire, per metterle a disposizione della *fruizione artistica*.

Nei luoghi della fruizione dell'arte, la simulazione è *liberata* dai gravami che abbiamo quando siamo in situazioni "reali" (treno, metropolitana, strada) dove siamo potenziali coprotagonisti di ciò che accade. E un ulteriore fattore di amplificazione di questa simulazione liberata è il fatto che noi la condividiamo con altri che si abbandonano alla piena e incondizionata esperienza estetica: è un *liberarsi dal mondo per ritrovarlo più pienamente*. Concludo con una citazione dal libro *L'illusione e il sostituto*, di Alfonso Maurizio Iacono: «quando la differenza prevale sulla somiglianza senza tuttavia annullarla, è probabile che ci si trovi di fronte a un mondo nuovo, un mondo intermedio». Le neuroscienze ci suggeriscono che il nostro approccio con la realtà è tutto un «mondo intermedio».

Ugo Morelli

Il contributo transdisciplinare che le neuroscienze ci hanno messo a disposizione ha permesso ad alcuni di noi di uscire criticamente dalle *secche del cognitivismo* per cercare di giungere ad una comprensione del comportamento umano che sia euristicamente più corrispondente a quello che verosimilmente accade e ci contraddistingue.

Vi presento una mia ipotesi di lavoro su questo punto, esposta in parte nel mio libro *Mente e bellezza*, per il quale Vittorio Gallese ha scritto un'importante postfazione.

Se il teatro può essere inteso come metafora del mondo, ciò è possibile perché esiste un *teatro nella mente* che si caratterizza per processi di *incorporazione* che richiedono di essere studiati con un fortissimo cambiamento di paradigma scientifico: il modello delle neuroscienze presentato da Gallese e quella che con Varela chiamiamo *neurofenomenologia* sono a questo proposito decisive, perché ci aiutano a **spostare l'attenzione dall'ente alla relazione**.

Sta proprio qui il punto centrale di una rivoluzione importante che mi piace paragonare alla *rivoluzione copernicana*: come abbiamo visto dagli studi e dalle ricerche illustrate da Gallese, tale rivoluzione ci mostra oggi che per comprendere il comportamento umano e più in generale il vivente *abbiamo bisogno di guardare non alla singolarità, ma alla interazione tra singolarità come luogo in cui si genera la singolarità stessa*. È un passaggio importante per comprendere il nostro abitare le menti altrui come *condizione per l'individuazione di noi stessi*.

La mia è una riflessione su un punto di soglia, sul quale sto lavorando combinando lo studio teorico con la sperimentazione psicosociale, con attività di ricerca “quasi sperimentali” (con un “livello di protezione” più basso rispetto a quello delle neuroscienze) che fanno interagire gli esseri umani in gruppi, per comprendere la mente umana incarnata (*embodied mind*) riflettendo su un'esperienza di soglia. L'interesse per le **esperienze di margine** mi ha portato all'esperienza estetica e al tentativo di capire cosa sono *la creatività* e *l'esperienza estetica*. Intendo con “esperienze di margine” quelle in cui noi esseri umani ci troviamo sull'orlo di qualcosa: quindi *situazioni limite*, quelle in cui l'azione umana tenta di andare oltre il costituito e cerca di generare l'inedito.

Spostando così l'attenzione principalmente sui temi della *creatività* e della *bellezza*, non si può non sottolineare in via preliminare che si tratta di parole scivolose, esposte a molteplici equivoci, oggi usate e abusate al punto da rendere molto difficile comprendersi quando se ne parla.

In sintesi, intendo come **creatività** un'attività di *composizione e ricomposizione almeno relativamente originale di repertori disponibili*. Ognuno di noi fa esperienze di questo tipo quotidianamente, anche quando eseguiamo quanto previsto da una regola, perché l'ipotesi è che per poter eseguire la regola la filtriamo con la nostra creatività e quindi operiamo, anche rispetto alla regola, un'operazione del “come se”. Siamo ogni volta, rispetto ad una regola, nella posizione di ricrearla per farla nostra: ciò significa ad esempio che anche quando ci fermiamo davanti al rosso del semaforo, ci fermiamo perché ricreiamo il senso del rosso al semaforo. Certo, questo è un processo di creatività minima rispetto ad altre forme possibili, ad esempio rispetto a quando formuliamo una nuova ipotesi scientifica a partire dalle intuizioni che derivano dal nostro accoppiamento strutturale con il mondo. Ad ogni modo per creatività intendiamo una particolare caratteristica specie specifica di *Homo*, emersa in condizioni evolutive che hanno comportato la disponibilità neocorticale e linguistica che ci dà la competenza simbolica con la quale componiamo e ricomponiamo in modo relativamente originale repertori disponibili.

Bellezza è una parola ancor più scivolosa di creatività. Nei miei lavori, parlo di *bellezza* come della *tensione che ognuno di noi esprime*: richiamando il contributo di Gallese, è una *tensione che si sviluppa nel "pre-"* (preintenzionale, ad esempio), cioè che io non decido di mettere in atto volontariamente o intenzionalmente e che è invece il risultato di una mia caratteristica specie specifica. Detto in modo un po' forzato, è un'attività di cui non posso fare a meno, come non posso fare a meno di dare senso al mondo. Non è perché lo decido, che io do senso al mondo.

Nel caso della bellezza, mi riferisco alla *tensione a cercare la pienezza, o un certo livello di pienezza e di risoluzione di un sentimento di mancanza e di vuoto nella connessione tra il mio mondo interno e il mondo esterno*, il che lo cerco *attraverso l'immaginazione, che è una competenza di cui dispongo*. Per bellezza intendo questa nostra tensione a sviluppare costantemente la ricerca, irrisolvibile in modo definitivo, che ci porta ad essere coloro che non coincidono mai con se stessi come individui, che cercano sempre l'oltre e che identificano ogni appagamento come la piattaforma da cui partire per un ulteriore propensione all'oltre.

Riflettendo su questi temi, sono stato incuriosito – e torno così al tema della *relazionalità costitutiva* – da un fatto che appartiene alla storia del teatro. Si sa che in un momento particolare di questa storia, attorno al 620 a.C., con Arione di Lesbo, si passa dalla situazione in cui l'agonista interagiva con il coro ed era protagonista ad una situazione in cui compare l'*antagonista* (*hypokrites*). Tale innovazione ci porta all'origine del conflitto drammatico ed è un punto di arrivo e di partenza importante della storia della scena teatrale. L'origine del dialogo e del conflitto drammatico rappresentato sulla scena si hanno nel momento in cui compare l'*hypokrites*, termine greco il cui etimo significa "colui che risponde". Si vede così che la possibilità per l'agonista di far emergere sulla scena una relazione ed un'istanza dialogica richiede la presenza dell'altro: evento decisivo per i nostri ragionamenti perché si sposta l'attenzione dall'*individuo* alla *relazione* e ci segnala che il dialogo e conflitto drammatico è un *cum-fligere*, un incontro: il luogo dell'emergenza del processo e del significato che viene fuori dalla scena.

Quali sono i parametri di riferimento per una ricerca su creatività e bellezza così impostata? Qui risuona in modo evidente ciò che ha detto Vittorio Gallese. Chi si è mosso per anni nella parte bassa della psicologia e delle scienze cognitive, affrontando le secche del cognitivismo classico che tuttora è studiato in tutti i manuali di tutte le università con un monopolio intellettuale impressionante, agiva da eretico quando faceva studiare la ricerca di significato di Jerome Bruner e trovava insoddisfacente una certa modalità mentalista di intendere la mente umana. Tale modalità, in sintesi, si orienta attorno ad un oggetto di studio modello che corrisponde ad un individuo maschio occidentale, di età media, solo, che gioca a carte da solo. La maggior parte degli esperimenti condotti in quella prospettiva è riconducibile a tale modello di riferimento e naturalmente quegli esperimenti vengono assunti come basi di partenza per formulare generalizzazioni relative a tutto l'umano.

Per uscire da quelle secche nel corso degli anni ci siamo fatti aiutare dalla filosofia (ricordo qui Aldo Giorgio Gargani), dalla paleoantropologia, dalla biologia evolutiva e dalle neuroscienze ed abbiamo visto che, in relazione a tali ambiti della ricerca, la psicologia e le scienze cognitive possono arrivare ad una visione più appropriata delle tematiche della creatività e della bellezza.

La psicologia e le scienze cognitive si concentrano sulla ricerca del significato e sulla nostra caratteristica di esseri animali *sense-makers*, animali che, cercando il significato, attribuiscono senso al mondo: avvalendosi della filosofia, dei contributi della fenomenologia e del naturalismo critico in particolare, in quegli approcci che evidenziano come la stessa filosofia possa avvalersi della ricerca scientifica per rinforzare la ricerca filosofica e non per ridurre l'una all'altra; la paleoantropologia si rivela decisiva, perché non possiamo ritenere di comprendere qualcosa dell'apprendimento umano considerando solo gli ultimi 30 secondi della nostra storia evolutiva (cioè gli ultimi due o tremila anni della specie), senza studiare cosa è accaduto a ciò che siamo

divenuti e diveniamo (e qui rientra l'interesse più generale per la biologia evolutiva); infine, sono decisive per la direzione di ricerca di cui parlo la straordinaria scoperta della plasticità del sistema cervello-mente negli umani e negli altri animali e lo studio della mente relazionale incarnata. Mettendo in relazione tali ambiti si arriva ad una visione complessa di cosa significa *divenire* (più che "essere") *umani*. ***Divenire umani***, perché se la plasticità viene intesa come tratto specie specifico e se la dimensione relazionale è fondante del nostro "essere", più che di "essere" dovremmo parlare di divenire: più che di una *identità*, noi siamo portatori – per usare un neologismo – di un *diventità*, nel senso che *diveniamo umani continuamente*.

L'esperienza artistica può essere vista allora come un sopporto alla diventità umana, come una zona franca e un laboratorio di "rilancio" dell'individuazione di noi stessi e della ricerca del senso del possibile. *Diveniamo umani* attraverso i processi di cui abbiamo parlato e nelle zone franche ad essi associabili: in quella dimensione che comprende la sospensione dell'incredulità (Coleridge), la simulazione liberata (Gallese), i mondi intermedi (Iacono) e la tensione rinviante di cui scrivo. Sono processi diversi, ma fanno tutti riferimento ad un tratto distintivo della nostra specie, cioè alla dimensione attraverso cui abbiamo la possibilità di divenire noi stessi *stando tra ciò che siamo già e ciò che stiamo diventando*.

Considerate come si comporta un bambino con il mondo che gli si para dinanzi, oppure osservate una persona ad una mostra di arti visive o chiunque di noi mentre agisce nella "realtà": la dimensione del movimento e il tempo dell'avvicinarsi e dell'allontanarsi sono fondamentali e mi chiedo *come abbiamo potuto trascurarli quando abbiamo voluto comprenderci*. È qui che emerge la visione della mente relazionale incarnata, che sinteticamente può essere ricondotta a tre E: ***embodied, embedded, extended***. *Embodied*, incarnata: abbiamo visto come. *Embedded*, sempre sistematicamente situata in un contesto, senza il quale non c'è mente. *Extended*, situata e individuantesi nel conflitto e nella tensione, per il fatto di non essere mai *tutta di qua o di là*.

Disponiamo della competenza simbolica, intervenuta come emergenza a un certo punto nella storia della nostra specie, che ci permette di rappresentarci una cosa o un fenomeno anche in loro assenza. Si tratta di una competenza recente, le cui tracce più antiche risalgono per quel che sappiamo a 50.000/45.000 anni fa, quando qualcuno dei nostri antenati ha iniziato a realizzare dei *segni significativi per un altro*. Siamo perciò infanti simbolici e realizziamo *segni gratuiti per un altro*. L'ipotesi che avanzo è che noi abbiamo una propensione specie specifica che è *preintenzionale, prelinguistica e prevolontaria*: una tensione che ci porta a rinviare sistematicamente all'oltre la nostra presenza. Possiamo osservare la fenomenologia di questa ***tensione rinviante***, come suggerisco di chiamarla, in cinque campi dell'esperienza umana: nell'*arte*, in cui la creazione emerge da un atto almeno in parte originale che si basa su una caratteristica originaria (legata alla nostra natura); nella *scienza*, ogni volta che si formula un'ipotesi, rinviando ad un mondo che non c'è o a relazioni che non abbiamo ancora pienamente visto; nell'*amore* e *in primis* nel processo di innamoramento, che fa risaltare una persona dallo sfondo e la incornicia e contraddistingue isolandola dall'intero universo delle altre persone; nel *sacro*, inteso come processo mediante il quale separiamo un luogo inventando un mondo al quale consegniamo depositandovele angosce aspettative speranze e paure, tendendo a quella dimensione per averne rassicurazione o comprensione; nella *politica*, nel nostro essere animali politici, che inventano mondi, che vivono il mondo come un progetto e un'invenzione e non come qualcosa da prendere così com'è.

Come si genera la tensione rinviante? L'ipotesi è che ci siano processi di sospensione provvisoria dei domini di senso in cui siamo e in cui tendiamo a persistere e che, attraverso tale sospensione provvisoria, si generino socchiusure, in un gioco tra il "dentro" (dove siamo già) e il "fuori" (verso cui tendiamo): ciò che ci distingue e ci fa umani, generando noi stessi mentre generiamo mondi, è

l'attraversamento della parte socchiusa, che ci è possibili a partire dalla nostra *relazionalità incorporata e incarnata*. Da qui, per concludere, ricavo e propongo sette tesi sulla creatività:

- 1) La creatività emerge dal *breakdown* del *sensemaking* e dei domini di senso
- 2) *Creator is not alone*: il creatore non è solo, non è un individuo geniale che si misura da solo con il mondo (e creare contesti creativi è una condizione affinché possa emergere creatività). L'emergenza della creatività è allo stesso tempo, individuale, relazionale e situata.
- 3) La creatività è indeterminabile, indecidibile, imprevedibile
- 4) La creatività emerge dall'ambiguità e dalla molteplicità mentale: in certi casi richiede una lotta contro noi stessi
- 5) L'emergenza dell'innovazione, cioè il *riconoscimento* dei processi creativi, necessita della trasformazione dei *frames* concettuali comuni: lo si vede bene ogni volta che si vuole introdurre qualcosa di nuovo in un *common conceptual frame* consolidato
- 6) La creatività è diversa dall'apprendimento, che si sviluppa all'interno di *frames* situati e consolidati: la creatività emerge in relazione alla *socchiusura di quei frames*
- 7) La bellezza emerge dalla relazione e dalla frattura tra mondo interno e mondo esterno con la mediazione dell'immaginazione: emerge come tensione a cercare la pienezza della connessione tra i due mondi.