

Verità o Bellezza per una estetica della psicoterapia adleriana?

SERGIO DE DIONIGI

Summary – TRUTH OR BEAUTY FOR AN ADLERIAN PSYCHOTHERAPY AESTHETICS?

This article starts from an anthropological examination of the concept of aesthetics and of how the concept of artistic activity can be expanded to include psychotherapeutic activity. In this regard, it is described how the term “neuroesthetics” first used to evaluate brain activity in the context of the fruition of figurative artistic works can also be applied to the brain activity of the couple involved in the creative work of psychotherapy. The concept of creativity is then described with particular attention to the individual-psychological point of view. Parallels are established between Adlerian psychotherapy and the visual arts, fiction, film and music. The concepts of historical truth and narrative truth in the psychotherapeutic field are then illustrated and how the idea of beauty can be valued in this field. Lastly, the metaphor of the restructuring architect inherent in the figure of the Adlerian psychotherapist is introduced.

Keywords: BELLEZZA, CREATIVITÀ, ESTETICA, NEUROESTETICA, VERITÀ

I. La preistoria dell'estetica

Circa 40.000 anni fa nel Paleolitico Superiore si manifestò un'esplosione di creatività sia a livello artistico che di capacità tecniche spiegabile, come Steven Mithen [80] descrive nel suo studio di archeologia cognitiva modularistica, con un'acquisita maggior *fluidità cognitiva* nel genere *Homo sapiens* rispetto alle contemporanee altre specie di *Homo*.

Vale a dire che i domini cognitivi modulari dell'intelligenza generale, di quella tecnica, di quella simbolica, di quella storico-naturale e di quella sociale già presenti, anche se in diversa misura, nelle altre specie di *Homo*, entrano in particolare relazione.

In particolare la cognizione estetico/artistica emergerebbe dall'interazione dell'intelligenza tecnica (relativa alla produzione di artefatti partendo dall'immagine mentale di essi) con l'intelligenza storico-naturale (atta all'interpretazione di *simboli naturali* come orme o comunque tracce di eventi naturali) e con l'intelligenza sociale, relativa alla comunicazione delle proprie intenzioni e vissuti ad altri.

Il comportamento artistico in quest'ottica è dato dalla creazione di artefatti dotati di un significato simbolico allo scopo di comunicare con altri. L'arte pertanto rappresenterebbe l'apice dello sviluppo cognitivo.

Anche Steve Pinker [87] con la sua lettura psico-evoluzionista della mente descrive i moduli mentali sviluppatasi in base alla selezione naturale. Ne distingue due categorie: quelli finalizzati all'organizzazione di comportamenti finalizzati alla nostra sopravvivenza e quindi anche caratterizzati da sensazioni di piacere quale l'attività connessa al modulo sessuale; i secondi invece sono quelli finalizzati al conseguimento di ben determinati obiettivi come ad esempio i moduli per il calcolo ed il linguaggio.

A un certo livello di sviluppo cognitivo si instaurerebbe un'interazione tra i due tipi di modulo e grazie a ciò si verificherebbe l'attivazione dei circuiti cerebrali collegati alla sensazione di piacere senza dover passare attraverso il vaglio dell'aumento della fitness (con questo termina si indica la tendenza di un'entità genetica a perpetuare sé stessa nelle generazioni future [77]). Sarebbe il modo in cui le droghe e la pornografia attiverebbero i circuiti del piacere. Secondo l'A. l'arte e, in senso lato, tutti i comportamenti collegati al senso estetico conseguirebbero la massimizzazione del piacere senza incrementare la fitness individuale.

Per l'antropologo evoluzionista Terrence Deacon [28] lo sviluppo della facoltà estetica emerge dalla capacità di manipolare le emozioni, comparsa per la prima volta nel cervello umano grazie a tutta una serie di adattamenti neuropsicologici, specie-specifici, collegati all'acquisizione del linguaggio vocale.

L'acquisizione della capacità di provare sensazioni ed esperienze estetiche dipende dalla facoltà di creare miscele sinergiche di emozione e cognizione che trascendono i substrati emozionali primari che le compongono. Tali miscele sono prive di valore adattivo sotto un punto di vista strettamente evoluzionistico, ma sono effetti collaterali degli adattamenti neuropsicologici utili all'acquisizione delle competenze simbolico-linguistiche.

Per l'A. è pertanto improbabile che l'esperienza estetica e le attività artistiche dipendano direttamente da adattamenti favoriti dalla selezione naturale bensì da capacità cognitive evolutesi per altre ragioni, come ad esempio il linguaggio. Per tali ragioni appare inutile come hanno fatto gli psicologi evoluzionisti ricercare ben determinati moduli mentali deputati allo sviluppo della facoltà estetica.

II. *L'infanzia dell'estetica*

Così Fabrizio Desideri e Mariagrazia Portera intitolano una raccolta di saggi dell'antropologa statunitense Ellen Dissanayake che ha focalizzato le sue ricerche sul nesso tra il comportamento estetico e quello di gioco [37]. I curatori a chiarimento dei presupposti teorici da cui parte l'antropologa riportano un passo di un testo del filosofo John Dewey: "L'arte è una qualità del fare e di ciò che viene fatto. Solo esteriormente,

quindi, può essere designata come un sostantivo nominale. Inerendo alla materia e al contenuto del fare, essa è aggettivale per natura. Quando diciamo che giocare a tennis, cantare, recitare e moltissime altre attività sono *arti*, ci serviamo di un modo ellittico per dire che c'è arte *nel* modo di svolgere tale attività" (34, p.215).

Per Dissanayake appunto l'arte è essenzialmente un *comportamento* e non un oggetto o un prodotto di un'attività, è la modalità di essa. Si tratta di un comportamento che ha come fine di utilizzare caratteristiche dell'esperienza quotidiana per costruire qualcosa di extra-ordinario attraverso l'uso di particolari operazioni (proto-)estetiche, quali ripetizioni, formalizzazioni, elaborazioni, esagerazioni, manipolazioni.

Ella pone le radici del comportamento estetico nel gioco, in particolare nell'esperienza di gioco sociale che si sviluppa nei primati umani e non umani nel rapporto con la madre. Particolarmente rilevante è l'intersezione e l'interazione di questi tre elementi: tempo dell'infanzia, esperienza estetica ed esperienza ludica. In un contesto adulto l'esperienza estetico-artistica deriva dal repertorio espressivo pre-simbolico nel caratteristico stile comunicativo del baby-talk che si sviluppa tra genitore e bambino.

L'*artification*, vale a dire il comportamento artistico intenzionale adulto emerge in modo spontaneo ed inintenzionale dalle interazioni precoci madre-bambino e vengono rese gradualmente speciali per mezzo delle suddette operazioni proto-estetiche. Tali operazioni costituiscono un adattamento comportamentale del genere *Homo* per garantire la cura di neonati e bambini che necessitano di prolungate cure parentali rispetto ad ai cuccioli di altri mammiferi. Affinché tali operazioni proto-estetiche possano assurgere alla dimensione artistica è necessario che entri in gioco un'altra caratteristica, la tendenza alla *ritualizzazione*.

Jaak Panksepp [82] rifacendosi anche agli studi sul gioco nei mammiferi di Burghardt [21] afferma che in essi esiste un circuito cerebrale del GIOCO determinato geneticamente che media gli affetti positivi nei mammiferi. Ricordiamo che Panksepp descrive sette sistemi affettivi di base che, in base ai suoi studi sui ratti, localizza nelle strutture sottocorticali dei mammiferi. Egli utilizza il maiuscolo nel definirli: essi sono RICERCA, PAURA, COLLERA, DESIDERIO SESSUALE, CURA, PANICO/SOFFERENZA e GIOCO. Egli pone in risalto il fatto che i sistemi del GIOCO e della RICERCA pur essendo sistemi diversi sovente interagiscono strettamente.

Il suo gruppo di ricerca [20] sequenziando circa un terzo dei 1200 geni cerebrali nel ratto ha evidenziato che il gioco sociale attiva a livello epigenetico la liberazione del fattore di crescita neuronale (BDNF) e dell'insulin-like growth factor I a livello dei lobi frontali. Panksepp ipotizza che in questo modo venga promossa l'espressione delle funzioni esecutive frontali, quali capacità di riflessione, immaginazione, empatia e creatività che sono basilari nell'ambito del rapporto psicoterapeutico.

Quando l'uomo acquisì il senso del tempo cercò in qualche modo di controllare il futuro in quanto anche angosciato a causa del ricordo di eventi catastrofici che avevano colpito il gruppo sociale di appartenenza. Tale necessità di controllo venne attivata tramite l'elaborazione di rituali che coinvolgevano tutto il gruppo rinsaldandone anche la solidarietà sociale (potremmo dire il sentimento sociale).

Tali rituali vennero espressi tramite danze, canti, narrazioni poetiche e pitture rupestri di gruppo in funzione propiziatoria. I rituali erano caratterizzati da modalità espresse tramite ripetizioni, formalizzazioni, elaborazioni, esagerazioni e manipolazioni che trovano la loro origine nell'interazione madre-bambino e nel gioco infantile. Come evidenziano Pellegrini e Bjorklund [85] i bambini nelle ritualizzazioni ludiche utilizzano dei marcatori di contesto quali un tono di voce particolari e gestualità esagerate per porre in evidenza il fatto che "questo è un gioco e non un comportamento ordinario" (p. 31).

Burghardt [21] tra le caratteristiche proprie del gioco nei mammiferi elenca proprio il fatto che il gioco rappresenti una forma esagerata ed incompleta delle attività degli adulti e la tendenza alla ripetitività.

Adler nel 1931 (3, p. 200) scriveva. "Le tribù primitive si tenevano unite mediante simboli comuni, e lo scopo del simbolo era quello di unire gli uomini ai loro simili nella cooperazione. La più semplice religione primitiva è l'adorazione di un totem: un gruppo adorava una lucertola, un altro un toro o un serpente. Coloro che adoravano il medesimo totem vivevano insieme e cooperavano, e ogni membro del gruppo si sentiva fratello degli altri membri. Questi costumi primitivi furono uno dei più grandi passi per fissare e consolidare la cooperazione". Possiamo anche aggiungere in base a quanto detto in precedenza che furono anche il crogiolo dell'esperienza artistica in quanto espressione del legame sociale.

La Dissanayake per suffragare le sue tesi si riferisce anche alle neuroscienze, ma prende posizione contro la *neuroestetica* o per lo meno nei confronti della versione *descrittiva*, vale a dire quella elaborata da Semir Zeki.

III. *Che cos'è la neuroestetica?*

Semir Zeki nel suo *La visione dall'interno* [117] ha riassunto tutta la sua mole di studi sulla percezione visiva a livello della corteccia cerebrale umana. Egli dichiara che fisiologi ed artisti (egli si occupa della percezione di arti figurative in particolare di opere di pittori del XX secolo) si sono sempre poste domande analoghe anche se "nessun artista si è mai pensato nei panni del ricercatore intento ad interrogarsi sulle funzioni del cervello" (p.122). Egli pone l'accento sul concetto di *campo ricettivo*. *Ogni singola cellula della corteccia somatosensoriale reagisce alla stimolazione di un recettore sensoriale periferico.*

Nel caso specifico della corteccia visiva occipitale tali campi sono costituiti da più neuroni ed assumono una forma più o meno quadrata o rettangolare, alcune sono sensibili ad una determinata lunghezza d'onda della luce, altre all'orientamento delle linee, altre al movimento. Tutte componenti che gli artisti moderni hanno descritto singolarmente nelle loro opere: Malevič, Mondrian e Kandinskij per le linee ed i colori, Calder e alcune opere di Duchamp per il movimento.

In questo modo la percezione dell'opera d'arte è regolata da funzioni che secondo l'A. costituiscono vere e proprie leggi come quelle della costanza o dell'astrazione. Eric R. Kandel nei suoi scritti relativi a neuroscienze ed esperienza estetica [69, 70] sottolinea il fatto che la conoscenza dei meccanismi cerebrali della fruizione di un'opera artistica può essere intesa da qualcuno come una banalizzazione della creazione artistica, una forma di riduzionismo biologico. Egli controbatte che la conoscenza delle funzioni cerebrali nulla toglie alla gratificazione che proviamo di fronte a un'opera d'arte e dimostra che nell'arte moderna molti artisti come Kandinskij, Mondrian, Malevič e Rothko (i medesimi che cita Zeki) hanno effettuato nelle loro opere una forma di riduzionismo radicale per cui sia le neuroscienze che l'arte non banalizzano la nostra percezione del colore, della luce e della prospettiva, ma ci consentono di vedere queste componenti in un modo nuovo.

La teoria di Zeki è stata però criticata essenzialmente per due motivi. Il primo è rappresentato dal fatto che si limita a descrivere una funzione modulare della percezione dell'opera d'arte quando la fruizione dell'opera artistica non è solo percezione, ma coinvolge l'attività di tutta la corteccia ed il secondo è costituito dal fatto che non tenendo conto dell'attività delle formazioni sottocorticali ne esclude le componenti emozionali come evidenziato da Jaak Panksepp [82]. Anjan Chatterjee [26, 27], differenza, come suaccennato, la neuroestetica di Zeki, che egli definisce descrittiva, dalla propria concezione che definisce neuroestetica sperimentale.

Criticando il "mito" secondo cui un'unica area cerebrale (o un gruppo ristretto di esse) sia coinvolta nel processamento degli stimoli estetici egli dimostra il coinvolgimento di diverse aree corticali e subcorticali: la corteccia sensoriale deputata all'elaborazione degli stimoli sensitivi; il nucleo accumbens, l'area tegmentale ventrale, la corteccia mediale orbito-frontale appartenenti al circuito dopaminergico che regola sensazioni di piacere e ricompensa; i lobi temporali quando riflettiamo sul *sensò* dell'opera artistica che stiamo sperendo; l'ippocampo che collega i nostri ricordi personali all'opera artistica; i lobi parietali e frontali se l'oggetto artistico arriva ad indurci a rispondere attivamente ad esso. Egli descrive l'esperienza estetica come data dall'interazione di una triade di diversi circuiti neurali: quelli senso-motori, quelli affettivi e quelli semantici, atti all'interpretazione dei significati.

Come si è detto l'esperienza estetica è caratterizzata dal "fare arte" inteso secondo criteri antropologici in senso molto lato e tale aspetto si esprime attraverso la creatività.

IV. *La creatività*

1. Adler non usò mai l'espressione Sé creativo, ma in uno scritto del 1935 descrisse la funzione creativa del Sé. Esso in base ai tratti genetici ed al clima ambientale in cui l'individuo cresce interpreta le proprie esperienze arrivando ad elaborare una prospettiva che gli permette di affrontare le situazioni esistenziali. Egli scrive. "[L'individuo] incontra problemi che sono completamente differenti da quelli dei suoi predecessori; vede tutti i suoi problemi con una prospettiva che egli stesso ha creato; vede le influenze dell'ambiente con la stessa prospettiva creata da sé e, in accordo a ciò, ne cambia i risultati per il meglio o per il peggio. C'è un compito nella vita al quale nessun individuo può sfuggire. È quello di risolvere un gran numero di problemi" (5, p. 6).

Fassino [39, 41] ha posto in risalto nell'ambito della psicoterapia la creatività come attivazione del Sé creativo, unitario e coerente che interpreta e rende significative promuovendo anche un adattamento creativo alle richieste della società. Pertanto l'oggetto creato consiste nella risoluzione del conflitto tra il sentimento di onnipotenza e l'interiorizzazione delle richieste della società in cui l'individuo vive grazie all'attivazione delle istanze poste in gioco dal Sentimento Sociale. Ciò emerge dall'incontro dei Sé- Stile di vita dei due attori, possiamo dire co-costruttori, della psicoterapia, infatti Parenti parla di *coppia terapeutica creativa* [84].

Egli scrive: "L'oggetto creato, non necessariamente un oggetto artistico ma il frutto di qualunque trasformazione dell'ambiente esterno o interno, accresce l'autostima dell'individuo nel senso di una compensazione positiva del sentimento sociale" (ibidem, p.72). Ma per quanto già detto abbiamo veramente a che fare con un oggetto artistico risultato del potere creativo dei due co-costruttori. Fassino riferendosi alla psicoterapia breve adleriana pone in risalto oltre ai momenti esplorativi e trasformativi i momenti prospettici che costituiscono "l'insieme delle occasioni favorevoli per i collaudi creativi del Sé" (40, p.131).

In questo ambito è collocabile anche la valorizzazione da parte del Sé creativo dell'"inutile" all'interno della psicoterapia come descritto da Parenti [84]. Nell'ambito della psicoterapia il Sé creativo può essere indirizzato a modificare anche *piaceri minuti* che non entrano nelle più rilevanti tematiche esistenziali, ma possono in modo transitorio contribuire al benessere del paziente. Tale valorizzazione può assurgere al ruolo di "agente di rivitalizzazione *se non è inteso come un artificio sostitutivo, ma come l'obiettivo di un desiderio precedente e censurato*. Se il fenomeno si verifica, il soggetto si addestra a provare un piacere nuovo di ampia portata: quello di esistere e comunicare con una propria espressività inventiva" (ivi, p.12).

È opinione dello scrivente che nell'ambito della B-APP la scelta del *focus* stabilisca una scelta di prospettiva dell'opera artistica psicoterapeutica.

Il focus è delineato dalle seguenti caratteristiche:

- 1) è un problema importante nella vita attuale del paziente;
- 2) esemplifica una dinamica significativa dello stile di vita, rilevante per la condizione clinica (46, p. 210).

Fassino [39] nell'ambito del rapporto terapeutico sottolinea la rilevanza del Sé creativo del terapeuta nell'incontro incoraggiante col *deficit* del paziente al fine d'indurre una risposta creativa attraverso quel momento prospettico e progettuale costituito dalla *transmotivazione* [95].

2. Il concetto di creatività è sicuramente anche influenzato dalla cultura.

Nella prima metà del secolo scorso in ambito psicologico l'attenzione fu focalizzata sul concetto di *intelligenza* mentre solo nella seconda metà di esso fu posto l'accento sulla creatività. All'inizio del secolo i movimenti del Futurismo, il Dadaismo, il Surrealismo e il Bauhaus celebrarono la natura pervasiva dello slancio creativo determinando una ricaduta che si riverberò dapprima nei ceti elitari e poi a livello più ampio a livello di pubblicità, di design e di moda.

Negli anni '50 la creatività divenne oggetto di studio delle scienze psicologiche per poi uscire dal loro ambito per divenire un problema culturale e politico [23, 112] che diede un'ulteriore spinta condizionante allo studio di essa. A determinare ciò fu la corsa allo spazio e la conseguente competizione tra Stati Uniti e Unione Sovietica.

Il lancio nello spazio del satellite Sputnik nel 1957 da parte dell'URSS determinò negli Stati Uniti una caccia ai "cervelli" atti a progettare il processo tecnologico necessario per vincere la corsa alla luna. Tale caccia si diffuse quindi all'ambito economico al fine di promuovere il progresso industriale e si diffuse quindi a tutto il mondo.

La psicologia americana col pragmatismo che la contraddistingue si dedicò al riconoscimento delle *attitudini* creative e allo studio dei fattori che la inibiscono o la promuovono sviluppando una *pedagogia* della creatività. La competizione tra gli astronauti statunitensi e i cosmonauti russi innescò prima negli Stati Uniti e poi nel mondo intero una competizione nella ricerca in tutti gli ambiti finanziari ed intellettuali di cervelli in grado di trovare soluzioni creative ai problemi più disparati.

Attualmente tuttavia come fa notare Prampolini [89] nell'attuale società sempre più multietnica, ma sempre meno multiculturale la tanto celebrata dai media eversività della creatività sta sempre più uniformandosi ai processi di omologazione per cui si delinea una società che accumula i frutti di una creatività parossistica che genera un mondo appiattito nell'omologazione dei gusti, dell'abbigliamento e dell'architettura per cui si profila lo scenario della *normalizzazione della creatività*.

3. Che cosa intendiamo per creatività?

Per il biologo evolucionista E. O. Wilson è "la ricerca innata dell'originalità" (116, p. 3) che valutiamo in base alle reazioni emotive che suscita in noi stessi ed è il carattere

distintivo della nostra specie costituendo il fine ultimo per la comprensione di noi stessi come individui e come specie.

Per ogni entità vivente e per ogni processo concepibile si pongono tre domande a cui si deve rispondere con una soluzione creativa.

Che cos'è? Per fornire una risposta è necessario individuare la struttura e le funzioni che definiscono il fenomeno.

Come è fatto? Vale a dire che cosa ne ha determinato l'esistenza dieci secondi fa o duecento milioni di anni fa.

Perché? Quali sono le precondizioni affinché tale fenomeno esista? Possiamo fornire delle risposte utilizzando l'intelligenza intesa come la capacità di risolvere problemi o comunque la capacità di adattarsi in modo attivo all'ambiente oppure utilizzare la creatività (non che le due capacità siano dicotomiche) intesa come capacità di produrre il nuovo e che può come ricaduta anche risolvere problemi e favorire l'adattamento. Possiamo affermare che con l'intelligenza applichiamo regole conosciute per risolvere esercizi con la creatività scriviamo nuove regole per risolvere problemi.

Base della creatività è il *pensiero divergente*.

Guilford [64] ha proposto un modello di *struttura dell'intelletto* in cui distingue il *pensiero produttivo convergente* ed il *pensiero produttivo divergente*.

Il primo è appunto quello che corrisponde alla capacità di trovare una soluzione ad un problema in cui vi è un'unica risposta giusta utilizzando delle preesistenti informazioni, il ragionamento logico e la pregressa esperienza, il secondo esplora diverse possibilità per ottenere molteplici nuove risposte utilizzando l'originalità e la fluidità associativa ed ideativa.

Arthur Koestler [74] pubblicò un saggio intitolato *The act of Creation* in cui descrisse validamente le caratteristiche del pensiero divergente.

Egli traccia uno schema in tre colonne. Nella prima colloca concetti propri dell'attività comica: barzellette, gag, scritti umoristici. Questo è il regno del Buffone.

Nella colonna a fianco situa concetti propri della conoscenza scientifica, atteggiamenti, disposizioni e attività che portano a piccole e grandi rivoluzioni scientifiche. Questo è il regno del Sapiente. Nella terza colonna pone i concetti dell'attività artistica e della produzione poetica, letteraria e cinematografica. Questo è il regno dell'Artista.

Se osserviamo la prima riga di ogni colonna reperiremo concetti collegati di ogni regno: nella prima colonna troveremo la similitudine comica, nel secondo regno l'analogia nascosta e nel terzo l'immagine poetica. Ora la prima ci vuole far ridere, la seconda ci consente di capire e la terza suscita la nostra ammirazione estetica, ma il processo creativo che le accomuna è lo stesso: *farcì notare le somiglianze nascoste*. Koestler ci fa riflettere sul fatto che il Buffone, il Sapiente e l'Artista procedono tramite un unico procedimento creativo, tuttavia ognuno si trova in un diverso e caratteristico *clima emotivo*.

La similitudine comica assume le tinte di un' *emotività prepotente e dionisiaca*, la *sorpresa e il controllo* contraddistinguono la scoperta dell' analogia nascosta da parte del Sapiente, l' *emotività partecipativa*, lo *slancio empatico* emergono dalla contemplazione dell' opera artistica. Tuttavia il clima emotivo secondo Koestler non è il nucleo essenziale dell' atto creativo bensì lo è la *bissociazione* cioè l' associazione tra termini in conflitto.

Tale conflitto strutturale avviene tra la concezione con mente univoca (*single-minded*) e la concezione con mente ambigua (*double-minded*). Si tratta di un conflitto tra punti di vista. In modalità *single-minded* le associazioni prodotte da uno stimolo procedono in un' unica direzione mentre in quella *double-minded* procedono in equilibrio incerto in due o più direzioni, in un equilibrio incerto tra pensiero ed emozione per poi sfociare in un nuovo equilibrio in cui cognitività ed emozione si ricompongono nell' atto creativo.

Lo psichiatra italo-statunitense Silvano Arieti studiando il processo creativo [10] esprimendosi in termini psicodinamici ha formulato una teoria molto simile.

Egli fa emergere l' atto creativo dall' interazione tra i caratteri logici propri del processo secondario e quelli emotivi del processo primario e da ciò avverrebbe appunto una *sintesi magica* propria di un pensiero che egli definisce *processo terziario*. Freud [54] descrisse queste due modalità di funzionamento dell' apparato psichico dichiarando che il processo primario dal punto di vista topico caratterizza il sistema inconscio mentre il secondario caratterizza il sistema preconsciouso-conscio; dal punto di vista economico-dinamico se nel processo primario si ha un deflusso immediato della *libido* nel processo secondario tale deflusso deve tener conto dei condizionamenti morali e culturali che regolano il principio di realtà.

Secondo Arieti nell' attività artistica abbiamo la fusione di dinamiche inconse con processi regolatori che condizionano le modalità di espressione artistica in base alla cultura ed allo spirito del tempo. Il processo primario si sviluppa nel bambino mentre il processo secondario si sviluppa gradualmente con l' educazione per strutturarsi nell' età adulta. Arieti afferma che il processo terziario non è né infantile né adulto bensì l' uno e l' altro.

4. Tornando agli aspetti psicodinamici adleriani, da un punto di vista estetico la scelta del *focus* nella B-APP equivale, come si è detto, a una scelta di *prospettiva*.

Secondo la geometria descrittiva la prospettiva è definibile come "la scienza che insegna a rappresentare gli oggetti tridimensionali su una superficie bidimensionale, in modo che l' immagine prospettica e quella data dalla visione diretta coincidano" (1, p. 998).

Le regole per una corretta costruzione della prospettiva caratterizzata dalla convergenza delle linee di profondità in un punto di fuga unificato e il calcolo scientifico

della profondità vennero delineate dal Brunelleschi in due tavolette andate perdute ma descritte da Leon Battista Alberti [7].

In effetti le esperienze vissute nel mondo reale vengono poi tradotte sotto forma di ricordi nel nostro mentecervello [82] in funzione di quel punto di fuga unificato che viene definito come *schema appercettivo*.

Leonardo [18] divise la prospettiva in tre tipi: la *lineare* che consiste nel diminuire (per questo viene anche definita come prospettiva *diminutiva*) le dimensioni degli oggetti lontani dall'occhio; l'*aerea* nel variare i colori degli oggetti che si allontanano dall'occhio; la prospettiva di *spedizione* consiste nel rappresentare in modo più sfumato gli oggetti lontani. Queste descrizioni appaiono molto riconducibili alle rappresentazioni prospettiche dei nostri ricordi che contraddistinguono i nostri schemi appercettivi.

La strutturazione creativa nell'ambito della psicoterapia effettuata da paziente e psicoterapeuta è indubbiamente calata in un contesto socio-culturale e su ciò fa riflettere il celebre saggio di Erwin Panofsky [83].

La prospettiva come forma simbolica, in cui l'assertore dell'*Iconologia*, vale a dire la teoria dei significati simbolico-culturali delle immagini, in un'ottica cassireriana rifiuta per la prima volta il valore mimetico e naturalistico della prospettiva in quanto la rappresentazione dello spazio nell'opera d'arte assume un valore "simbolico" degli atteggiamenti di cultura e di pensiero di un determinato periodo storico.

Ma la coppia terapeutica creativa che cosa elabora dal punto di vista estetico?

Elabora una *narrazione*.

V. Tra Matching e Storytelling

A. Gerber [60] rileva che i vissuti esistenziali e gli schemi relazionali vengono organizzati dalla persona in narrazioni. Per quanto accettiamo che possano essere invariabili "tuttavia lavoriamo per radicare la nostra esperienza e le nostre aspettative in narrazioni più funzionali. Come per gli schemi, molte di queste narrazioni possono essere utili, ed è compito della psicoterapia aiutare il paziente a distinguerle.

Nelle terapie psicodinamiche, questo processo viene spesso definito "co-costruzione" (ivi, p. 147). Aggiunge che secondo la maggioranza dei neuroscienziati viene ipotizzato che tale funzione sia riconducibile all'attività della corteccia prefrontale vista la natura astratta e recente sul piano evolutivo. Gallese e Lakoff [58] rifacendosi invece alla teoria della *mente incarnata* e dei *neuroni specchio* la riconducono all'attività della corteccia premotoria.

A proposito degli aspetti evolutivi secondo Dunbar, Barret e Lycett [38] il linguaggio si sarebbe evoluto nel genere *homo* appunto per scambiarsi *narrazioni di informazioni sociali*.

Come scrive il teorico dello *storytelling* Will Storr [109]: “Le storie sono ovunque. Le storie siamo *noi*. Sono le storie a renderci umani”.

Rovera [96] rifacendosi al concetto di *matching psicoterapeutico* [8] analizza lo scambio di comunicazioni tra i due co-protagonisti del gioco. Il setting viene visto come il *Campo* in cui viene giocata la *Relazione reale*.

Lo scrivente rifacendosi al concetto di comportamento estetico inteso in senso lato, come descritto da Dewey e Dissenayake, propone la metafora della bottega artistica o del laboratorio di scrittura.

Lo psicoterapeuta è stato plasmato da una formazione professionale (il *fare come*), ma nell'attualità di quel rapporto psicoterapeutico pone anche la propria creatività (il *come fare*). In questo modo agisce con un proprio *stile*. Il paziente a sua volta apprende nuove modalità di affrontare il Mondo attraverso la modificazione degli *schemi appercettivi* che caratterizzano il suo *Stile di vita*. È come un apprendista che è stato a bottega ed ha imparato una nuova tecnica artistica (il *fare come*). Ma se il rapporto psicoterapeutico è stato improntato allo stimolo della creatività egli svilupperà sue nuove capacità per affrontare nuove situazioni esistenziali (il *come fare*) sviluppando un suo nuovo stile personale.

Come Allan N. Schore evidenzia nei suoi scritti [100, 101] l'alleanza terapeutica risiede nei meccanismi impliciti di comunicazione e regolazione affettiva tra paziente e terapeuta grazie alla sintonizzazione delle strutture corticali e sottocorticali dell'emisfero destro (compresi i sistemi del nervo vago destro) come avviene nel rapporto madre-neonato, ma si è già approfondito in chiave adleriana tali dinamiche [32] anche alla luce degli studi di Panksepp e Porges [82, 88].

In questo campo intersoggettivo la narrazione del paziente influenza la costruzione di modelli mentali del terapeuta e viceversa.

Benjamin Bergen [14] ha effettuato un elegante studio sul processo che consente alle persone che ascoltano una narrazione di “costruire” mentalmente modelli. Egli fece indossare ai volontari occhiali che evidenziavano i movimenti saccadici degli occhi. Mentre ascoltavano narrazioni che descrivevano movimenti verso l'alto i loro occhi continuavano ad effettuare micromovimenti verso l'alto ed il contrario quando avvenivano descrizioni di discese.

Ciò avviene anche nella posizione in cui le parole sono disposte nell'ambito della frase. È diverso il senso della frase *Jane ha regalato un gattino a suo papà* rispetto a *Jane ha regalato a suo papà un gattino*, tutto dipende se vogliamo dare rilevanza al dono del gattino o se vogliamo porre in evidenza la figura del padre. La forma attiva è sicuramente più pregnante di quella passiva: *Jane baciò il papà* è più efficace di *il papà venne baciato da Jane* perché noi focalizziamo l'attenzione su un soggetto che compie un movimento e non su un soggetto inerte.

Il narratore-creatore di modelli mentali deve anche fornire descrizioni ricche di dettagli poiché in questo modo consentirà la costruzione di modelli ricchi di dettagli nell'ascoltatore. In questo modo la costruzione di nuovi schemi appercettivi sarà facilitata. Ciò non implica che i nostri pazienti debbano essere sommersi di dettagli: uno studio [111] ha posto in risalto il fatto che per rendere più vivida una descrizione basta elencarne tre qualità specifiche.

Ancora è diversa la situazione quando ci troviamo a vivere col paziente quelle comunicazioni emotive che si verificano anche in pochi secondi e che Stern [106] ha definito il *momento presente* e Kandel [68] *momenti di significato*. In tali circostanze non è neanche necessario dilungarsi in dettagli, ma un'osservazione può anche essere semplicemente suggerita e ciò crea nella mentecervello dell'altro una narrazione. Prendiamo ad esempio il finale denso di fascino del film *Blade runner* di Ridley Scott (1982).

Il replicante Roy Butty, in punto di morte, dice all'agente Rick Deckhard l'ultracitata frase: "Io ne ho viste cose che voi umani non potreste immaginarvi: navi da combattimento in fiamme al largo dei bastioni di Orione e ho visto i raggi B balenare nel buio vicino alla porta di Tannhäuser".

Queste descrizioni ci colpiscono solo per il fatto di essere accennate.

È questa "la capacità di sentire il mondo percettivamente in modi esperienziali (cioè come un film nella testa)" descritta da Jaak Panksepp (82, p. 426). Egli sottolinea che le esperienze soggettive affettive grezze essendo più antiche rispetto a quelle cognitive vengono sviluppate da strutture cerebrali più mediali e caudali. Egli identifica il centro di tale funzione nel grigio periacqueduttale (PAG).

È poi la corteccia cerebrale ad organizzare l'esperienza soggettiva affettiva in una narrazione coerente come avviene anche per quanto concerne l'elaborazione secondaria del sogno.

Gaburri [57] osserva che l'interpretazione effettuata nell'ambito della seduta "contiene" non solo i prodotti del passato rimosso, ma anche tutta la precedente narrazione della relazione analitica fino a quel momento e tale storia non è presente nella mente conscia del terapeuta al momento dell'atto interpretativo.

Donald P. Spence (105, p.19) ci fa riflettere su come noi psicoterapeuti siamo stati formati ad elaborare le nostre narrazioni dei casi clinici: "Freud ci ha fatto capire il potere persuasivo di una narrazione coerente, in particolare come una ricostruzione opportunamente scelta possa colmare il vuoto tra due eventi in apparenza sconnessi e, nel fare questo, ricavare senso dal nonsenso. Sembra indubitabile se non altro che un racconto ben costruito possieda una sorta di verità narrativa che è reale e immediata e comporta un valore rilevante per il processo di cambiamento terapeutico. Per quanto Freud dovesse in seguito affermare che ogni interpretazione efficace deve contenere

anche un pezzo di verità storica, non è affatto certo che sia sempre così; la verità narrativa sembra avere di per sé un impatto significativo sul processo clinico”. Più in là egli prosegue (pp. 22-23): “Il modello del paziente come cronista oggettivo e fedele e dell’analista come oggettivo e fedele ascoltatore suggerisce una sorta di realismo ingenuo che è difficile da immaginare, ancor più difficile da praticare e in contraddizione con tutto quanto abbiamo appreso sul modo in cui perveniamo a comprendere il mondo”.

Egli ci fa riflettere sul fatto che come analisti e psicoterapeuti tendiamo a confondere il *contesto della scoperta*, vale a dire quel momento emozionante in seduta che ci consente di spiegare determinate dinamiche psichiche di *quel* paziente, con il *contesto della giustificazione*. Ciò che funziona bene per un dato paziente non necessariamente può assurgere a teoria generale, “intuizioni buone per una volta sola sono state gonfiate in leggi generali” (p. 30). Se confondiamo verità narrativa con verità storica rischiamo generalizzazioni che non possono andare al di là della metafora.

VI. *Morfologia della psicoterapia adleriana*

Lo psicologo Uichol Kim [72] descrivendo la struttura narrativa dei racconti asiatici cita il codice di narrazione giapponese Kishōtenketsu che si basa su quattro atti: nel primo (*ki*) vengono descritti i vari personaggi; nel secondo (*shō*) la vicenda si sviluppa; nel terzo (*ten*) assistiamo a una svolta o a eventi che potrebbero anche sembrare non coerenti; nell’atto conclusivo (*ketsu*) siamo invitati a cercare l’armonia del tutto lasciando un finale aperto.

Kim evidenzia il fatto che nelle storie orientali non esistono finali conclusivi della storia narrata, non esistono risposte già pronte, ma viene lasciato all’ascoltatore o al lettore il compito di trovarle.

Già queste descrizioni possono destare assonanze nella nostra mente di psicoterapeuti, ma approfondiremo in seguito.

Il teorico dello storytelling Will Storr [109] distingue invece cinque punti basilari che costituiscono l’unico modo per raccontare una storia.

Atto I. Io sono fatto così, ma non sta funzionando.

La teoria del controllo del protagonista viene fatta saltare da un evento inaspettato che lo trascina in una nuova realtà psicologica.

Atto II. Esiste un altro modo?

La vecchia teoria del controllo dà evidenti segni di cedimento e allora possono comparire eccitazione, tensione o entusiasmo e viene cercata e messa in atto una nuova modalità di procedere.

Atto III. *Ecco, sono cambiato.*

La trama ora colpisce duro il protagonista ed egli contrattacca utilizzando la nuova strategia e sembra trasformato nel suo modo di agire, ma la trama sferra ancora un colpo di una violenza inusitata.

Atto IV. *Ma posso reggere il dolore del cambiamento?*

La situazione è caotica: è il momento più cupo per il protagonista ed egli comincia a chiedersi se sia valsa la pena di cambiare per cui dovrà decidere chi vuole veramente essere.

Atto V. *Chi intendo diventare?*

Alla fine il protagonista riesce a sconfiggere il caos degli eventi e mantenerne il controllo. Ora è una persona nuova e migliore.

Possiamo applicare tali categorizzazioni alla psicoterapia?

Nel Patient-Therapist Matching nella linea di un' *Analisi dello Stile di Vita* [111] viene effettuata un' *anamnesi terapeutica*: vengono riferiti i sintomi e la loro correlazione con gli eventi di vita del paziente che hanno portato alla strutturazione del personale *Stile di vita*.

Nell'ottica del Kishōtenketsu siamo nella condizione del *ki* in cui compaiono i personaggi (i sintomi e gli eventi di vita) con la loro storia ed in particolare la storia delle loro relazioni con lo stile di vita che costituisce la vera trama.

Nell'ottica di Storr il protagonista viene e ci narra come è fatto e, se è venuto da noi, ammette di non funzionare bene così.

Nello *shō* abbiamo lo sviluppo dell'azione: avviene il *masking* delle finzioni lo sviluppo dell'alleanza terapeutica e dell'alleanza creativa col deficit, l'analisi dello stile di attaccamento etc.

Nel secondo atto di Storr viene cercata una nuova modalità di procedere e ciò emerge nel *matching* tra paziente e terapeuta anche tramite il *masking* delle resistenze e delle finzioni che porta al raggiungimento da parte della coppia creativa di nuove soluzioni grazie anche all'atteggiamento di ricerca restituendo al paziente il senso delle sue apparenti incongruenze e consentendogli quindi di elaborare nuovi atteggiamenti propri dello Stile di Vita che gli consentano di conciliare la dialettica tra le proprie dinamiche intrapsichiche e la dialettica nei confronti della comunità [16].

Come sottolinea Casolari [25] è essenziale che l'iniziale *alleanza di lavoro* si trasformi in *alleanza terapeutica*, nell'ambito della quale il paziente accetti di rivedere alcuni aspetti del suo stile di vita affrontando quindi con un diverso stile i compiti vitali. Possono però insorgere rotture in questa alleanza a causa di resistenze del paziente o di conflitti di atteggiamenti-controatteggiamenti del paziente e del terapeuta e Rovera pone l'accento sull'*alleanza negoziata* che deriva dalla continua trattativa tra lo stile di vita del paziente e la volontà del terapeuta nonché dai rispettivi *stili di attaccamento* [96].

Nel *ten* possiamo assistere ad un cambiamento positivo nel modo di approcciarsi alle situazioni esistenziali del paziente, ma anche ad atteggiamenti che apparentemente ci possono sembrare incoerenti se non si gioca bene l'*alleanza negoziata*: il paziente depresso a causa di un lutto, che stava meglio ripresenta l'originaria sintomatologia poiché stando bene manca di rispetto alla persona defunta; il paziente ossessivo che siccome osserva una diminuzione dei rituali peggiora perché teme di perdere il controllo sulla propria vita; il paziente con una struttura borderline di personalità che prima ha idealizzato la nostra bravura di psicoterapeuti improvvisamente ci svaluta.

In quest'ottica possiamo unire il terzo ed il quarto atto di Storr. Come evidenziano Fassino e Ferrero [47] l'instaurarsi di una condivisione affettivamente carica nella coppia creativa terapeuta-paziente amplia il campo intersoggettivo tra i due e la relazione viene percepita in modo diverso dai due attori.

Bilanciando le problematiche tra "distanza" e "presenza" si viene a stabilire una nuova "relazione intermedia" consistente in un nuovo adattamento del paziente a sé stesso rinunciando a quelle mete fittizie che ne impediscono la libertà progettuale e l'esplorazione dei propri vissuti [42].

Nel quinto atto il paziente si trova ad affrontare col terapeuta la domanda relativa a chi vuole diventare? Come affermano Fassino e Ferrero (47, p.108) al termine della psicoterapia il lavoro comune dovrebbe culminare nella "costruzione di un sovracodice (non solo in senso linguistico, ma valoriale, morale, di significazione affettiva, etc...) volto a ricomprendere i due codici particolari dei protagonisti. Si richiede allo psicoterapeuta la capacità complessiva di identificarsi con il paziente, anche a livello culturale, tramite un'equazione trans-individuale".

Al termine della psicoterapia il paziente grazie all'elaborazione effettuata avrà individuato nuovi motivi del suo agire significativo [95] divenendo quella "persona nuova e migliore" come nel quinto atto di Storr.

Come nel *ketsu* l'armonia psichica raggiunta dal paziente al termine della psicoterapia non si deve esaurire in un traguardo stabilmente raggiunto, ma deve configurarsi in un finale aperto in cui il paziente-protagonista possa grazie al *box of tools* acquisito durante la psicoterapia configurare in modo continuamente dinamico ed armonico il proprio stile di vita.

Questa narrazione deve comunque essere inserita nell'ambito di una cornice in cui l'atto creativo psicoterapeutico viene interpretato.

VII. *La cornice e l'interpretazione*

Ogni opera d'arte è caratterizzata da limiti spaziali o temporali. Le opere pittoriche da cornici o dalle dimensioni delle pareti su cui vengono dipinti gli affreschi, le opere

statuarie dal luogo dove devono essere poste, le composizioni musicali, ad esempio le sinfonie di Haydn e Mozart, duravano circa mezz'ora per poi dilatarsi alla fine del XIX secolo nelle composizioni di Mahler e Bruckner della durata di quasi due ore, poiché le prime venivano in larga parte eseguite nelle sale dei palazzi signorili e le seconde in auditori pubblici.

La cornice in cui si realizza la creatività della coppia terapeutica è costituita dal setting. Per gli aspetti di esso in ambito individualpsicologico si rimanda ai numerosi scritti che lo approfondiscono [2, 16, 49, 39, 41, 96].

In questa cornice s'inserisce l'interpretazione dello psicoterapeuta non intesa come interpretazione dei sintomi e dei sogni che il paziente riferisce, ma come *Stile Terapeutico* dello psicoterapeuta, dato dall'interazione del suo *stile di vita* con le acquisizioni del *fare come* e del *come fare* coniugando il *rigore della resilienza* (proveniente dal *fare come*) con la flessibilità e la creatività (riferibili al *come fare*) [97].

A questo proposito può essere interessante un paragone musicologico.

I direttori musicali e i solisti strumentali possono essere distinti in classici e romantici. Se da un punto di vista della storia della musica Mozart può essere sicuramente designato come un compositore classico e Chopin un compositore romantico per quanto concerne direttori e solisti la questione si fa più sfaccettata in quanto si rifà al loro peculiare stile interpretativo.

Giorgio Graziosi nel suo ormai storico testo sull'interpretazione musicale [62] ne descrive le caratteristiche.

I direttori e gli interpreti solisti classici ri-creano la composizione musicale dell'autore mantenendosi aderenti alla lettera del dettato musicale che cercano di rispettare il più possibile nei suoi dati di fatto (coloriti, tempi, ritmi ecc...), lo scopo della loro esecuzione s'incentra sull'aspetto oggettivo dell'opera.

I romantici invece sfruttano al massimo quelle intenzioni e quei giochi espressivi marginali o accessori che caratterizzano le loro esecuzioni. Il classico subordina la propria personalità a quella dell'autore il romantico invece nell'interpretazione esprime fortemente la propria personalità. Lo stile dell'interprete classico si esprime nell'ambito di linee ben circoscritte mentre quello romantico tende a sfuggire alla realtà iscritta nel pentagramma. Portate agli estremi queste caratteristiche rischiano di rendere le esecuzioni classiche didascaliche e quelle romantiche visionarie.

Riportando queste osservazioni in ambito psicoterapeutico il giovane psicoterapeuta impegnato nel "fare come" della supervisione tenderà ad assumere coi suoi pazienti un atteggiamento classico per poi col prosieguo dell'esperienza manifestantesi nel "come fare" assumere atteggiamenti romantici che si auspica non arrivino mai all'estremo visionario.

Ricordiamoci che anche i *life events* condizionano l'interpretazione musicale e psicoterapeutica.

A proposito delle esecuzioni musicali Giuseppe Pugliese [91] ci fa riflettere su come le esperienze artistiche pregresse possano influenzare l'interpretazione della medesima composizione.

Il famoso direttore tedesco Herbert Von Karajan che Graziosi inserisce tra i direttori classici, incise tre volte su disco le sinfonie di Beethoven. La prima volta in un ampio ciclo di anni tra il 1946 ed il 1955 con due orchestre, la Philharmonia di Londra e i Filarmonici di Berlino.

Successivamente incise due volte il ciclo completo delle sinfonie con i Filarmonici di Berlino, la prima volta tra il dicembre del 1961 e il novembre del 1962 e l'altra nel 1975. L'edizione del 1946-1955 è caratterizzata da un nitore classico di una essenzialità quasi sintetica. Nel periodo precedente l'edizione del 1975 affrontò l'incisione delle opere wagneriane, in particolare la tetralogia dell'Anello dei Nibelunghi e le sinfonie di Mahler e Bruckner

Il risultato fu nell'ultima edizione che "Più Karajan procede nella ricerca, persino esasperata, delle più sottili, trasparenti sonorità, più indugia nell'inebriato assaporamento della melodia, nella morbosa raffinatezza del fraseggio, nella conquista di una sempre più ricca, ma anche più estenuata, dinamica, e sempre di più si allontana dal rigore classico, dalla severità formale" (91, p. 4).

Ciò ci fa riflettere sul fatto che anche gli psicoterapeuti possono attraversare esperienze di vita che possono influenzare nel tempo le loro interpretazioni e persino, come i loro pazienti, situazioni di crisi nell'ambito del proprio *Life Span* [97].

Anche il trascorrere degli anni può condizionare l'interpretazione.

Graziosi lo fa rilevare per quanto concerne i solisti ed i direttori d'orchestra: un cantante arrivato ai sessant'anni ha concluso il suo ciclo artistico; un solista strumentale a quell'età può compensare il lento declino con "mirabili astuzie e geniali accorgimenti" (p. 85). Ben diversa è la situazione di un direttore d'orchestra. In quanto non condizionato da fattori somatici nella sua espressione artistica, può trascendere limiti d'età e corporei. Il Grande direttore tedesco Otto Klemperer e il compositore Igor Stravinskij quando dirigeva ottantenne le proprie opere, furono in grado di dirigere in modo inappuntabile anche se dovevano essere accompagnati al podio in quanto impossibilitati a salirvi da soli.

Questi limiti condizionano probabilmente quello che Rovera definisce come lo **Stile terapeutico** [97].

Nella nostra disamina dello stile interpretativo Graziosi ci aiuta con le sue riflessioni sul *gusto* e sullo *stile* dell'interprete. Per l'A: il "Gusto inteso come il risultato di un ricco patrimonio personale, in parte naturale, in parte acquisito che comprende in definitiva tutto ciò che di un uomo e di un artista fa *quell'artista*... Dunque il gusto in definitiva è l'arte virtuale, il problema espressivo potenziale, come fu già definito, che attende una forma non da sé per sé creata, ma da altri predisposta" (p. 69).

Possiamo definire tutto ciò come il **Sé- Stile di vita** dello psicoterapeuta e come delinea Fassino [44] lo stile della psicoterapia è l'espressione del sentire e del fare "creativo" del terapeuta e funzione del suo Sé creativo. Si può affermare che è il gusto di quel potenziale psicoterapeuta che tra l'altro lo ha portato a scegliere di diventare non solo psicoterapeuta, ma psicoterapeuta di quel determinato orientamento (freudiano, adleriano junghiano o cognitivo-comportamentista, sistemico ecc...) e di quella determinata scuola. Infatti "È raro che una selezione estetica disinteressata orienti l'esecutore; si tratta piuttosto di affinità segretamente o apertamente sentite, le cui radici vanno a fondersi in un terreno comune" (62, p. 70).

Intermediaria tra il gusto e lo stile è la tecnica intesa "come mezzo di cui si avvale l'interprete per realizzare il suo piano esecutivo" (p. 84).

Tutto ciò è riconducibile al *fare come* descritto da Rovera. In ciò "una parte d'inconsapevolezza...è sempre alla base di una interpretazione: l'inconsapevolezza di chi è costretto a risolvere attraverso virtù meccaniche e tecniche problemi spirituali, siano tali virtù native o raggiunte con l'esercizio" (62, p.87). Dalla fusione del gusto e della tecnica emerge lo stile di quel determinato interprete e lo stile terapeutico di quel dato psicoterapeuta. Il presupposto affinché si possa effettuare una buona interpretazione è costituito dal porre attenzione a ciò che ci viene comunicato ed a ciò che comunichiamo.

VIII. *Tra i flutti dell'attenzione*

Freud [54] con il termine *attenzione (ugualmente) fluttuante* designa la sospensione la più totale possibile da parte dell'analista di tutto ciò che può in qualche modo condizionare la sua attenzione: visioni personali, pregiudizi o presupposti teorici. In questo modo l'analista poteva mantenere nella sua memoria tutta una serie di elementi che sul momento potevano apparire insignificanti, ma che in un secondo tempo potevano essere posti relazione.

Per Freud le strutture inconse si manifestano sovente in modo deformato [51] e ciò porta a nascondere sotto apparenze insignificanti le fantasie inconse più importanti. Tramite l'attenzione fluttuante e l'inibizione della censura da parte del paziente che riferisce tutto quanto gli passa per la mente, è possibile l'instaurarsi di una comunicazione tra inconsci per cui l'inconscio dell'analizzato è come un microfono del telefono che comunica col microfono del ricevente [54].

Con queste parole Freud anticipa il già citato concetto di *sincronizzazione affettiva* che avviene tra strutture inconse dell'emisfero cerebrale destro tra madre e neonato e tra terapeuta e paziente, descritta da Schore [100, 101].

In pratica Freud ci chiede di effettuare un'*epoché*. Con questo termine Husserl [66] indica la sospensione del giudizio sul fluire del vissuto (*Erlebnisstrom*), vale a dire che per cogliere il fluire concreto della coscienza ci si deve limitare a *descrivere* ciò che

viene espresso dal vissuto senza farci condizionare dalle teorizzazioni relative ad esso. Appare tuttavia difficile tenendo conto della nostra formazione teorica, della nostra esperienza casistica, quando si ha davanti un paziente che ci comunica verbalmente e con la sua postura e con la sua mimica i suoi vissuti, mantenere questa sospensione di giudizio e ascoltarlo “come una vacca che guarda un calendario”. Qualcosa si è sempre portati a leggere tra le righe.

A parere dello scrivente un’attenzione completamente fluttuante per quanto auspicabile, sarà sempre asintotica alla realtà di quanto viene ascoltato nello studio psicoterapeutico. In ciò si è confortati da quanto scrive Spence relativamente alle libere associazioni che gli psicoanalisti impongono ai propri pazienti: “l’associazione libera, per essere capita con un minimo di profondità, esige un certo tipo di ascolto attivo e costruttivo in cui l’analista introduca continuamente significati, operando una scelta in un ventaglio di ambiguità e, in generale, imponendo al materiale il suo personale contesto. Inoltre, quanto è più libera l’associazione, tanto maggiore è la necessità di imporre una struttura per poter capire” (105, p. 47).

Al proposito l’A. introduce l’interessante distinzione formulata per primi dai formalisti russi tra *fabula* e *sujet* [107]. Col termine *fabula* si designa il materiale grezzo della narrazione vale a dire la sequenza temporale originaria di quanto avviene nel racconto senza una particolare elaborazione. Il termine *sujet* invece esprime la modalità con cui il materiale viene presentato nella narrazione finita e presentata al lettore. L’arte del narratore consiste in parte nella capacità di costruire il *sujet* partendo dalla *fabula*. Quasi mai la narrazione finita corrisponde alla sequenza originaria degli eventi poiché questa viene quasi sempre ricostruita nella forma definitiva.

Il paziente quando narra i propri sogni o esprime le proprie emozioni nel colloquio organizza la sua *fabula* mentale in un *sujet* che ritiene comprensibile per lo psicoterapeuta. A volte è così, ma altre volte il suo *sujet* è per lo psicoterapeuta una *fabula* che lo psicoterapeuta cerca di elaborare a sua volta in *sujet*. Nell’ambito della coppia creativa viene elaborata una costruzione di una narrazione comune.

La convinzione che sia impossibile mantenere una totale sospensione di giudizio nell’ascolto del paziente è un fatto confortato anche da dati neuropsicologici. Secondo Knudsen [73] le funzioni attentive si basano su quattro processi: memoria di lavoro, controllo top-down della sensitività, filtri di salienza bottom-up e selezione competitiva.

La memoria di lavoro ci permette d’immagazzinare l’informazione per il tempo necessario ad analizzarla. Memoria di lavoro ed attenzione sono strettamente intrecciate: se si presta attenzione a qualcosa, quell’oggetto si trova nella memoria di lavoro. La funzione attentiva in ogni istante è focalizzata su un singolo dominio: verbale, visuo-spaziale, matematico ecc.

Gli studi di imaging cerebrale evidenziano che durante la memoria di lavoro si attiva la corteccia prefrontale ventrolaterale e le aree del linguaggio temporale e parietale inferiore di sinistra. Invece la memoria di lavoro visuospatiale si attiva grazie alla corteccia prefrontale dorsolaterale, la corteccia parietale inferiore di destra e le aree visuoperceptive del lobo occipitale.

La corteccia prefrontale è l'unica area che si attiva costantemente nei compiti della memoria di lavoro e che svolge un'attività di controllore esecutivo sulle regioni corticali e sottocorticali deputate al controllo motorio ed all'analisi sensoriale in relazione al compito da affrontare. In particolare la corteccia cingolata anteriore costituisce il centro dell'attenzione focalizzata nel produrre risposte comportamentali adeguate agli stimoli interni ed esterni [22].

Per quanto concerne il controllo top-down della sensibilità la memoria di lavoro esercita una funzione di controllo sui dati sensoriali che arrivano alla corteccia prefrontale al fine di migliorare la qualità dell'informazione pervenuta orientando i movimenti verso un obiettivo (ad es. lo sguardo) o migliorando il rapporto segnale-rumore relativamente ai domini dell'informazione da elaborare.

In terzo luogo alcune caratteristiche dello stimolo possono indurre risposte neurali particolarmente intense per effetto dei filtri di salienza bottom-up, che permettono il passaggio d'informazioni salienti, vale a dire di particolare rilievo per la mente di quel dato individuo. A volte l'intensità della rappresentazione di uno stimolo saliente è tale da permettergli l'accesso alla memoria di lavoro anche quando è impegnata nell'elaborazione di altri tipi di informazione.

In ultimo sussiste una selezione competitiva che determina quale informazione può accedere alla memoria di lavoro, infatti le informazioni concernenti il mondo esterno, la memoria e lo stato interno dell'organismo sono elaborate in modo automatico da molteplici gerarchie di reti neurali. Ciò dimostra che è molto difficile essere assolutamente neutrali nell'ascoltare le parole dei nostri pazienti. Anche analisti e psicoterapeuti hanno i propri *schemi appercettivi* [4, 98].

Quanto detto tuttavia non autorizza un'arbitraria imposizione da parte dello psicoterapeuta di schemi prefissati bensì un atteggiamento di condivisione.

La costruzione della narrazione consiste nella cooperazione terapeutica. Tale costruzione ha inizio con l'*Anamnesi terapeutica* [96] che si basa sull'esposizione dei ricordi.

IX. *La caleidoscopica cangianza dei ricordi*

Per quanto inerisce la materia dei ricordi non si può prescindere dagli studi di Elisabeth Loftus [75, 76] che hanno evidenziato come i ricordi siano influenzati dalla suggestione per cui la memoria è molto più fallibile di quanto riteniamo in quanto

esposta ad interferenze emotive sia al momento di fissare il ricordo sia al momento di rievocarlo. La costruzione dei ricordi è legata a tutta una serie di modificazioni biochimiche a livello sinaptico e la somma di tutti questi eventi che codificano il ricordo di una determinata esperienza viene definita *engramma*.

Bower [17] ha rilevato che fornendo suggerimenti verbali tali da indurre uno stato di tristezza in volontari, costoro tendevano a ricordare gli aspetti negativi di eventi accaduti e al contrario inducendo uno stato di gioia venivano rievocati aspetti positivi. Gli studi sperimentali hanno evidenziato anche che i ricordi vengono modificati anche a causa della somiglianza o della contiguità di eventi successivi del tutto casuali ed anche in base a come vengono poste le domande da parte di chi richiede di rievocare i ricordi.

Si è altresì evidenziato [9] che la rievocazione di informazioni relative ad un particolare segnale di richiamo inibisce la rievocazione di altre informazioni associate al medesimo segnale. Tale fenomeno, noto come *oblio indotto dalla rievocazione*, assumerebbe un ruolo adattivo in quanto consente di sopprimere le risposte che potrebbero potenzialmente interferire con la rievocazione della risposta esatta. Come affermano Loftus e Loftus [76] dichiarare che una certa esperienza infantile è reale è un po' come aver perso una monetina in un prato: non è ragionevolmente possibile *confutare* tale affermazione perché se non la si trova si può concludere che non si è cercato abbastanza. Rinvenire la monetina dimostra che si ha ragione, non trovarla non dimostra nulla

Ma si può anche aggiungere che se non si trova un ricordo e desideriamo riportarlo alla mente a volte tendiamo a deformare ricordi simili per adeguarli al nostro bisogno. Quanto i ricordi possano essere modificati anche nel giro di poco tempo per avvalorare nostre tesi è dimostrato da Spence che riprende un articolo di Jacobsen e Steele [67] relativo allo scritto di Freud all'*uomo dei lupi* [53]. Rileggendo questo famoso caso Spence (105, p. 108) rileva che "Nel tentativo di ricavare un senso da una particolare successione di eventi clinici, Freud introduce l'ipotesi che sia accaduto qualcosa di più di quanto è contenuto nel ricordo del paziente. Questa ricostruzione viene rapidamente assorbita dal ricordo stesso. Quella che in partenza era un'ipotesi circa il passato diventa parte del passato stesso".

Egli rifacendosi alle teorie della Loftus sottolinea come le nostre convinzioni possono non solo agire sulle nostre comprensioni di quanto riferisce il paziente *mentre si formano*, ma anche quando vengono *depositate nella nostra memoria*. L'uomo dei lupi riferisce un ricordo in cui Gruša (una cameriera) era inginocchiata per terra pulendo il pavimento con vicino un secchio e una corta scopa fatta di un fascio ramoscelli secchi. La cameriera mentre lavorava lo stava rimproverando (53, p. 564). Freud prosegue riferendo che in un'altra occasione il paziente aveva esternato il suo interesse per la figura storica di Jan Hus, eroe dell'indipendenza boema, e di come fosse stato impressionato per la sua morte sul rogo a causa della condanna per eresia.

Freud effettua un collegamento tra le fascine della pira e i ramoscelli secchi della scopa di Gruša. In più formula l'osservazione che Hus è spesso l'“eroe” di chi soffre di enuresi notturna. In base a queste considerazioni Freud arriva a formulare l'ipotesi che il bambino doveva avere urinato e la cameriera doveva averlo scherzosamente rimproverato con qualche minaccia di castrazione.

Due periodi dopo (p. 565) Freud ipotizza che il paziente avendo visto la cameriera inginocchiata con le natiche sporgenti e la schiena orizzontale avrebbe ricordato la posizione assunta col padre durante il coito (la cosiddetta *scena primaria*).

A questo punto egli fu colto da eccitazione sessuale e si comportò nei di lei confronti in modo virile orinando sul pavimento e suscitando rimproveri relativi alla possibilità di castrazione. Ma nel ricordo originale non si è parlato né di pavimenti bagnati di orina né di minacce di castrazione. Come dichiara Spence (105, p. 110) "la supposizione è diventata affermazione".

Questo perché (p. 111) “la memoria è fragile perché l'unico modo che abbiamo per saperne qualcosa passa attraverso il linguaggio. Talvolta perdiamo di vista il fatto che i resoconti dei nostri pazienti sono colorati dalle parole che questi usano per riferirlo. E in più...dai nostri tentativi di capirli”. Più in là prosegue (p. 113) “cambiamenti nella descrizione di un ricordo influiscono direttamente sull'immagine visiva della scena e, come ha dimostrato la Loftus..., cambiamenti accidentali nel linguaggio possono avere un effetto significativo sull'immagine della memoria”.

Un altro fattore che ci può in psicoterapia portare a semplificare o travisare la narrazione riferita dal paziente è costituito dalla distanza culturale. In un famoso esperimento del 1932 Frederic Bartlett [13] lesse ai partecipanti, un campione di volontari inglesi, la "Guerra degli spettri", una storia appartenente alla tradizione nativo-americana costituita da circa 330 parole.

In essa si narra di un giovane che con estrema riluttanza partecipa ad una spedizione di guerra e durante la battaglia uno degli altri combattenti lo avvisa che è stato ferito, anche se guardandosi egli non nota alcuna ferita sul proprio corpo. In base a ciò egli giunge alla conclusione che tutti i suoi compagni non sono altro che spettri. Il mattino dopo però egli si contorce dal dolore, dalla bocca gli esce qualcosa di nero e muore.

Bartlett si accorse che quando in più riprese richiese agli uditori di riferire il racconto essi tendevano a semplificarlo, schematizzarlo e a modificarlo eliminando tutti quegli elementi che apparivano incongrui o irrilevanti alla logica occidentale. Se una frase appariva incomprensibile veniva omessa o spiegata in modo farraginoso per adattarla alla mentalità del partecipante all'esperimento.

Tali osservazioni devono essere tenute presenti in un'ottica di psichiatria transculturale o anche più semplicemente se si ha di fronte un paziente psicotico o confuso.

Un altro ultracitato esperimento ci deve servire da monito per non cadere nell'errore di ricercare nelle narrazioni dei nostri pazienti solo quello che può essere spiegabile in base ai nostri schemi appercettivi teorici.

Nella prova veniva mostrato un video di un gruppo di persone che si lanciavano una palla e i partecipanti dovevano contare quante volte la palla passava di mano. Durante ciò un uomo vestito da gorilla entrava in campo nel bel mezzo dell'inquadratura si batteva il petto e dopo nove secondi usciva di scena. Metà dei partecipanti non si accorse della comparsa del gorilla [103].

In quest'ottica devono anche essere valutati "i primi ricordi".

X. *I primi ricordi sono un Mac Guffin*

Nelle sue interviste Alfred Hitchcock [65, 113] descrive il concetto di Mac Guffin. Essenzialmente costituisce un espediente che all'inizio riveste importanza per introdurre la narrazione cinematografica, ma in un secondo tempo diviene irrilevante.

Si rimanda alle suddette interviste per spiegare perché venga denominato così. Forse il più famoso Mac Guffin dei film di Hitchcock sono i quarantamila dollari che un venerdì pomeriggio a Phoenix la segretaria Marion Crane ruba al suo datore di lavoro.

Parliamo di *Psycho* (1960).

Quelle banconote condizionano tutti i suoi pensieri e tutti i suoi movimenti fino ad arrivare al motel di Norman Bates dove verrà assassinata. Aveva avvolto la mazzetta di denaro in una copia del *Los Angeles Times* e il pacco finisce nel bagagliaio della sua Ford bianca assieme al suo cadavere ed al famoso telo di plastica della doccia. L'automobile viene fatta affondare in una palude. Il Mac Guffin ha assolto al suo ruolo di basilare pretesto per la narrazione della vicenda.

Quando il paziente ci riferisce la propria autobiografia inizia con i *primi ricordi*.

Se si tratta di un unico ricordo esso può costituire il *prologo* alla narrazione del suo stile di vita, ma a volte possono essere anche numerosi anche se concentrati in un breve periodo di vita e allora possono costituire il *sommario* del suo stile di vita.

Adler [6] postula la coerenza interna della personalità ed al proposito Fassino scrive: "Adler era convinto che i primi ricordi quantunque spesso imprecisi, dalla dubbia cronologia e riferiti magari ad eventi non reali, venissero scelti con un atto creativo e rappresentassero l'idea di fondo che l'individuo ha di sé e del mondo" (42, p. 68).

Adler [4] ha posto in risalto la funzione "cannibalica" della memoria per cui i ricordi vengono incamerati e modificati in base a quel grande selezionatore che è lo stile di vita, ciò che è ad esso consono viene conservato ciò che ad esso è incompatibile viene respinto o modificato. In base a ciò possiamo affermare che non è importante verificare la realtà dei ricordi (a meno che non si sospetti un abuso o ci si trovi in ambito peritale), ma i primi ricordi sono solo un pretesto che funge da *pre-testo* per la comprensione dello sviluppo dello stile di vita.

Una volta esaurita la fase anamnesticca si approfondisce il *patient-therapist matching* [96], la coppia creativa elabora la costruzione della psicoterapia su un piano cooperativo. In base a quanto già detto possiamo parlare dell'elaborazione di un'opera artistica. Possiamo quindi arrivare a una concezione neuroestetica o se vogliamo neuropsicologica della coppia creativa.

XI. *Neuroestetica della coppia creativa psicoterapeutica*

Ferrero [48] sottolinea l'importanza prima d'iniziare la psicoterapia di formulare una diagnosi categoriale circostanziata. Successivamente egli evidenzia altresì la necessità di formulare anche una diagnosi strutturale per un corretto approccio psicoterapeutico.

Negli anni '70 e poi negli anni '80 con la pubblicazione del DSM III si manifestò un movimento d'opinione secondo cui effettuare una diagnosi significava "reificare il paziente" o "etichettarlo" compromettendo un "approccio autentico" al suo vissuto. Ciò appare del tutto inconsistente poiché formulare una diagnosi non significa assolutamente impedire di porsi in sintonia empatica con la persona che soffre. Da un punto di vista estetico ci si pone nell'ottica di Picasso e dei cubisti che hanno evidenziato in pittura la complementarietà.

Cogliendo nella stessa immagine diversi punti di vista ed unificandoli nella rappresentazione di essa hanno fatto emergere con grande libertà aspetti che ritenevano importanti. Con questa modalità non viene compromessa la costruzione dell'alleanza terapeutica che ha tra gli aspetti più importanti la capacità di empatia.

Un rilevante aspetto dell'empatia è costituito dalla capacità di mutuo riconoscimento di un momento condiviso di comprensione emotiva. Carr e collaboratori [24] hanno sottoposto a fRMN alcuni soggetti che osservavano o imitavano le espressioni emotive di volti umani riprodotti in fotografie. L'osservazione e l'imitazione attivavano circuiti cerebrali simili, con maggiore intensità al momento dell'imitazione. Una maggiore attivazione si evidenziava nelle aree frontotemporali e premotorie, nell'amigdala, nell'insula anteriore, le zone dell'area premotoria supplementare e della corteccia cingolata rostrale, l'opercolo frontale e il solco temporale superiore.

Al momento dell'imitazione si attivava anche l'area della corteccia motoria primaria che controlla i movimenti della bocca.

Un altro fenomeno rilevante nella promozione dell'alleanza terapeutica è costituito dalla secrezione a livello cerebrale di ossitocina che promuove il senso di fiducia e la capacità d'interpretare correttamente i segnali emotivi provenienti da chi ci sta davanti [63].

L'organizzazione del setting implica la capacità di pianificare e quindi le funzioni esecutive, vale a dire capacità di organizzazione, problem solving, memoria di lavoro, recupero dei ricordi, autodeterminazione, capacità di affrontare le novità ed uso del linguaggio per guidare il comportamento [79].

Tali funzioni emergono dall'attività dei nuclei dorsomediale e anteriore ventrale del talamo, corteccia prefrontale dorsolaterale, nucleo caudato dorsolaterale, globo pallido dorsomediale e pars reticulata della substantia nigra. Il rispetto delle regole del setting implica un buon funzionamento della *cognizione sociale*, che può essere non consapevole (gangli della base) o consapevole, attivata dal polo temporale anteriore e dall'arte di riconoscimento facciale a livello del lobulo fusiforme [96].

Nell'ambito della cognizione sociale viene svolto un ruolo centrale dalla *teoria della mente* (ToM) intesa come capacità cognitiva d'inferire gli stati mentali propri e altrui [55,56, 90]. Essa coinvolge tre strutture principali:

- 1) la corteccia prefrontale dorsolaterale nell'elaborazione di stati mentali riferiti a sé [108]
- 2) il solco temporale superiore e la corteccia prefrontale mediale, la corteccia anteriore paracingolata si attivano nelle problematiche relative alle false credenze, vale a dire l'adeguatezza contestuale dei contenuti verbali di un interlocutore (*faux pas*) [78, 110]
- 3) l'amigdala, l'insula e la corteccia cingolata contribuiscono alla comprensione degli stati affettivi dell'altro [56].

La capacità empatica è altresì attività dai *neuroni specchio*. Nell'uomo essi sono situati a livello della parte rostrale del lobulo parietale inferiore e nella porzione inferiore del giro precentrale insieme alla zona posteriore del giro frontale inferiore [92].

Il solco temporale superiore, l'insula, il giro mediale temporale e la corteccia sensorimotoria se non strettamente appartenenti al sistema dei neuroni specchio contribuiscono anch'essi all'attività empatica [86].

Le corteccie prefrontali ventromediale e dorsolaterale sembrano attivarsi nel momento di assumere la prospettiva dell'altro [102].

Quando lo psicoterapeuta formula un'interpretazione si trova a valutare i rischi che può implicare sulla risposta emotiva del paziente. Il circuito orbitofrontale modula con i suoi collegamenti all'amigdala ed al nucleo accumbens la valutazione dei rischi e dei benefici. La corteccia orbitofrontale riceve afferenze anche dalle cinque corteccie sensoriali e dall'insula e queste informazioni vengono integrate in una visione globale che armonizza i vissuti interni e le percezioni dell'ambiente esterno [11].

Nell'esposizione dei ricordi vengono attivati i circuiti cerebrali della memoria.

La memoria implicita viene immagazzinata a livello dei gangli della base per quanto concerne gli aspetti cognitivi e a livello del cervelletto e del tronco dell'encefalo per gli aspetti motori. [61]. La semplice associazione di eventi precedentemente neutri a rinforzi positivi o negativi viene eseguita dai circuiti dell'amigdala e della corteccia orbitofrontale [93]. L'ippocampo destro attua la genesi delle parti episodiche non verbali del ricordo, incluse le caratteristiche dello spazio fisico mentre l'ippocampo sinistro genera i ricordi di natura semantica o verbale che codificano l'esperienza in rappresentazioni simboliche linguistiche [71].

L'ippocampo riceve la maggioranza delle efferenze di tre aree: corteccia paraippocampale, peririnale ed entorinale. La corteccia entorinale riceve afferenze dalle altre due per cui contiene la rappresentazione più completa delle informazioni provenienti dall'ippocampo. In essa convergono anche dati provenienti dalla corteccia prefrontale, giro del cingolo, lobo occipitale, giri temporali superiore e inferiore, polo temporale, amigdala ed insula. Queste proiezioni permettono la comprensione delle proprietà ed il valore degli oggetti percepiti, i rischi, le emozioni ed i fattori cognitivi ad essi connessi [15].

Nell'ambito del rapporto psicoterapeutico si attiva anche la *default mode network*, di cui si è già parlato in un'ottica adleriana [30, 31, 32, 45] che consente la risoluzione di compiti orientati interiormente come il recupero di ricordi autobiografici, la previsione di eventi futuri e le opinioni sui punti di vista degli altri [19].

Appare opportuno interrompere a questo punto l'analisi della valutazione neuropsicologica delle diverse dinamiche poste in atto nell'ambito psicoterapeutico poiché esulerebbe dagli intenti di *questo articolo*.

Ritornando al concetto di estetica ricordiamo che esso è inerente alla fruizione della *bellezza artistica*, ma che ruolo può svolgere l'estetica in ambito scientifico?

XII. *La bellezza nella fisica*

Il fisico inglese Paul Dirac (1902-1984), premio Nobel nel 1933, ha valorizzato particolarmente il concetto di bellezza in fisica. Nel 1972 per festeggiare il suo settantesimo compleanno venne organizzato un ricevimento a cui vennero invitati numerosi fisici tra cui una dozzina di premi Nobel, passati o futuri. Il discorso al banchetto ufficiale venne tenuto da C. P. Snow, fisico, romanziere e saggista, autore del famoso libro, tratto da una sua conferenza del 1959, *Le due culture*, in cui pone in evidenza il fatto che tra gli umanisti e gli scienziati (in particolare i fisici) si sia instaurata nel corso del tempo una sorta d'incomprensione fino all'ostilità.

Ciascuna comunità elaborava le proprie competenze disciplinari senza curarsi dell'altra determinando non solo un ostacolo al progresso scientifico, ma persino un rischio per la civiltà occidentale [104].

Il tema del suo intervento si incentrò sul concetto di "mente classica" intesa come "suprema espressione dello spirito razionale dell'uomo" (12, p.18). Le caratteristiche di tale mente sarebbero la lucidità di pensiero, l'austerità e, soprattutto, il senso estetico. Come massimo esempio di mente classica nella scienza del Novecento egli indicò Dirac e, a un gradino un po' più basso, G. H. Hardy, uno dei più grandi matematici dell'inizio di quel secolo. Entrambi condividevano la convinzione che la scienza dovesse obbedire a rigorosi canoni estetici.

Snow raccontò che una volta chiese ad Hardy se mai avesse accettato una brutta dimostrazione del teorema di Goldbach e questi gli rispose. “È impossibile. Se fosse brutta, non potrebbe in alcun modo essere una dimostrazione del teorema di Golbach” (ibidem, p. 18).

Per Dirac solo attraverso la matematica il fisico può comprendere le leggi fondamentali della Natura (questo l’aveva già detto Galileo Galilei), il fisico deve studiare le entità e le relazioni matematiche che hanno connessioni con il mondo [35]. Egli esalta la bellezza matematica della legge einsteniana della gravità in quanto contraddistinta da due proprietà: in essa troviamo un principio di ordine superiore (simmetria, invarianza generale delle coordinate) ed è la legge più semplice compatibile con tale principio.

Essa possiede *necessità o inevitabilità* (non potrebbe essere diversa da come è) e *semplicità* (descrive con un numero minimo di concetti un’ampia varietà di fenomeni).

In *La relazione tra la matematica e la fisica* [36] evidenzia la necessità di ridurre il principio di semplicità a quello di *bellezza matematica* (vale a dire in bellezza delle equazioni matematiche che descrivono il fenomeno fisico). Il ricercatore per descrivere matematicamente le leggi di natura deve essere guidato fundamentalmente dalla bellezza matematica e se i requisiti di semplicità e bellezza dovessero entrare in conflitto il secondo deve sempre prevalere.

Questa infatuazione per la bellezza delle formulazioni matematiche dei fenomeni fisici senza un riscontro empirico (perché a questo si è progressivamente arrivati) ha portato ad un’esplosione di teorie rimaste tali senza riscontri sperimentali che le abbiano suffragate. Come giustamente scrive il fisico italiano Carlo Rovelli (94, p. 10): “Un... sintomo di malessere della ricerca in fisica fondamentale è dato dal fatto che oggi un numero elevato di lavori teorici riguarda variegata ipotesi di multi-universi, extra dimensioni, lambiccate e fantasiose nuove teorie di ogni tipo, per le quali l’evidenza concreta è bassa. L’aspetto deleterio di una simile deriva è che queste fantasie sono talvolta presentate da chi ci lavora come fossero conoscenza acquisita, e addirittura insegnate come tali in alcuni corsi universitari.

Fra i responsabili della deriva ci sono scienziati che si sono trovati ad avere posizioni di prestigio in università e centri di ricerca influenti, per risultati che hanno ottenuto da giovani, prima di prendere queste strade. Investiti di potere accademico, non sempre ne hanno fatto buon uso. Nell’opinione di molti, hanno avuto il torto di trascinare una fetta della ricerca, e di giovani, verso una specie di *Gioco delle perle di vetro* alla Hermann Hesse, che vorrebbe essere fisica avanzatissima, ma rischia di avere semplicemente perso il contatto con il mondo reale”.

A chi scrive vengono in mente certe teorie affascinanti e complesse formulate tra gli anni ’60 e ’90 del secolo scorso da psicoanalisti francesi ed italiani prevalentemente di scuola kleiniana e lacaniana che avevano ben scarso riscontro con la clinica.

E allora come si può inserire il concetto di *bellezza* nell’ambito della psicoterapia individualpsicologica?

XIII. *La bellezza della psicoterapia*

Spence (105, p. 252) scrive: “Può essere utile pensare all’interpretazione come a un’esperienza estetica di un certo tipo e non come a un enunciato che sia (storicamente) vero o falso. Da questo punto di vista, ci si può chiedere che cos’è che contribuisce a quella che potremmo chiamare la bellezza dell’esperienza. Porre il problema in questi termini ci permette di attingere a un’autorevole tradizione estetica che può riassumersi nella domanda: "C’è sempre verità nella bellezza?". Un numero non trascurabile di autori ha affermato che la verità, entro certi limiti, è davvero irrilevante rispetto all’esperienza estetica”.

Egli porta l’esempio di un paesaggio inglese dipinto da Constable: esso è qualcosa in più di una semplice copia della natura, possiede una propria verità artistica e così una valida interpretazione nell’ambito di un’analisi o una psicoterapia può avere una propria verità artistica in funzione della formulazione verbale e della scelta del tempo. Non necessariamente la verità artistica è legata alla verità storica, ma è chiaro allo stesso tempo che la verità artistica attesta che non tutti i quadri o tutte le interpretazioni potranno superare la prova perché dovranno superare certi parametri artistici o clinici. Se queste condizioni vengono rispettate il quadro o l’interpretazione divengono oggetti di bellezza a prescindere da come viene rappresentata la scena in questione.

Appare evidente che il modello artistico si pone come alternativo a quello archeologico propugnato da Freud. Spence sottolinea che nel linguaggio freudiano ricorrono termini quali “portare alla luce” o “frammenti” che rimandano ad una visione archeologica della terapia. Invece la frase formulata dal paziente in quel dato momento più che un pezzo del passato costituisce un atto creativo del presente.

Freud in un suo articolo del 1937 in cui delinea la differenza tra *interpretazione* e *costruzione* sembra ricredersi (54, p. 549): “La via che parte dalla costruzione dell’analista dovrebbe terminare nel ricordo dell’analizzato; non sempre essa giunge tanto innanzi. Ci capita abbastanza frequentemente di non riuscire a suscitare nel paziente il ricordo del rimosso. In sua vece, se l’analisi è stata svolta correttamente, otteniamo in lui un sicuro convincimento circa l’esattezza della costruzione; ebbene, tale convincimento, sotto il profilo terapeutico, svolge la stessa funzione di un ricordo recuperato”. Quale apologia della bellezza della verità estetica rispetto alla verità storica! Spence pone altresì in risalto l’aspetto *pragmatico* dell’interpretazione estetica (sugli aspetti linguistici nella psicoterapia individualpsicologica si è già detto [29, 59, 99]). Una dichiarazione pragmatica tende ad *influenzare* il ricevente, essa non è né vera né falsa, è solo uno strumento per indirizzare il corso degli eventi.

La verità di un’interpretazione analitica sta più nel presente e nel futuro piuttosto che nel passato poiché può divenire vera per la prima volta quando viene pronunciata.

La verità di tale affermazione è sempre contingente, mai assoluta poiché deve essere inserita nel contesto di diversi elementi: il transfert ed il controtransfert, la rilevanza e la coerenza di essa rispetto alle altre parti del dialogo, la scelta del tempo, l'esatta formulazione verbale.

Spence conclude riflettendo sul fatto che quanto evidenziamo in analisi o psicoterapia può essere squisitamente situazionale e deve essere inteso nell'ambito del contesto immediato pertanto sarebbe un errore farlo assurgere a leggi generali perché potremmo perdere quell'ingrediente che ha rese efficaci le interpretazioni in quella specifica circostanza.

Ciò appare ovvio in quanto nell'azione creativa psicoterapeutica si deve recitare a soggetto, non esiste un copione, al di là del setting, che dia le battute su come comportarsi con quel dato individuo con quella particolare patologia se non determinate precauzione da utilizzare con chi è affetto da depressione, delirio o disturbo borderline.

XIV. *L'archeologo e l'architetto*

Nel 1931 Adler scrive: "Noi siamo come archeologi che trovano frammenti di vasellame, arnesi, mura crollanti di edifici, monumenti in rovina e fogli di papiro, e da questi frammenti procedono alla deduzione della vita di un'intera città scomparsa; non abbiamo però a che fare con qualcosa di finito e scomparso, ma con gli aspetti interdipendenti di un essere umano, una personalità vivente che può continuamente presentarci manifestazioni nuove del proprio significato" (3, p. 57).

Freud scrive nel 1937 riguardo al lavoro dell'analista: "Il suo lavoro di costruzione o, se si preferisce, di ricostruzione rivela un'ampia concordanza con quello dell'archeologo che dissotterra una città distrutta e sepolta o un antico edificio. I due lavori sarebbero in verità identici se non fosse che l'analista opera in condizioni migliori, dispone di un materiale ausiliario più cospicuo sia perché si occupa di qualche cosa che è ancora in vita e non di un oggetto distrutto sia, forse, per un altro motivo ancora. Ma proprio come l'archeologo ricostruisce i muri dell'edificio dai ruderi...così procede l'analista quando trae le sue conclusioni dai frammenti di ricordi, dalle associazioni e dalle attive manifestazioni dell'analizzato" (54, p. 543).

Malgrado l'affermazione di Adler non sembra che l'attività dell'analista o psicoterapeuta adleriano sia riconducibile a quella dell'archeologo come può essere quella dello psicoanalista freudiano.

Lo smascheramento delle resistenze e delle finzioni, la strutturazione di un nuovo stile di vita e di un fine ultimo tali da armonizzare la volontà di autoaffermazione ed il sentimento di comunità nell'ambito di valide relazioni affettive e sociali appare più vicina a quella di un architetto ristrutturatore.

Come si è già più volte detto l'attività psicoterapeutica adleriana consiste in una costruzione soprattutto e solo in una parte minore in uno scavo, per tale ragione l'epistemologia costruttivista assume particolare valore in tale ambito [29, 114, 115].

Tale costruzione implica una *verità narrativa* e non necessariamente il *portare alla luce una verità storica*.

Fassino [44] e Abbate Daga [2] si interrogano sulla necessità di “dire la verità” al paziente sempre e comunque. Si concorda con loro sul fatto che si può comunicare al paziente solo la verità che egli è in grado di sopportare o quanto essa possa essere utile nella narrazione che si costruisce nell'ambito della relazione terapeutica. Possiamo affermare nell'ambito della psicoterapia: se emerge una verità narrativa che sia *utile* per il paziente allora è *bella*.

Sempre rifacendoci alla metafora dell'architetto si possono aprire porte su stanze buie solo se si ritiene di poterle poi chiudere o meglio illuminarle con nuove finestre che portino la luce della *speranza* e della *progettazione*.

Possiamo concludere che nella psicoterapia individualpsicologica è necessaria la bellezza di una verità narrativa che sia inseribile in una *strategia dell'incoraggiamento* [96, 97] per il paziente, attuando un'*estetica del cambiamento* che gli consenta di costruire un proprio *senso della vita*...e se per ottenere tale scopo per arricchire la bellezza della narrazione co-costruita ci dobbiamo aggiungere qualcosa non è altro che un *kludge*, vale a dire una soluzione, come la chiamano gli informatici, che consiste nell'aggiunta di una parte di codice a un programma che consente l'esecuzione di un compito necessario che era stato dapprima trascurato.

Ricordiamoci sempre la storiella islamica su Ali Babà.

Egli alla sua morte lasciò in eredità ai quattro figli non il tesoro dei quaranta ladroni bensì 39 cammelli. In particolare al figlio maggiore la metà, al secondogenito un quarto, al terzo un ottavo e al più giovane un decimo dei cammelli. I fratelli stavano litigando vivacemente in merito alla distribuzione e passò di lì un saggio sul suo cammello. Chiesta la ragione del dissidio egli aggiunse ai 39 il suo cammello e quindi assegnò al primo 20 cammelli, al secondo 10, al terzo 5 e al più giovane 4.

Prese poi il suo cammello e si allontanò.

Bibliografia

1. AA. VV., *Arte. Le garzantine*, voce Prospettiva, Garzanti Milano.
2. ABBATE DAGA, G. (2015), A proposito della relazione terapeutica, *Riv. Psicol. Indiv.*, 78: 107-121.
3. ADLER, A. (1931), *What life should mean to you*, tr. it. *Cos'è la psicologia individuale*, Newton Compton, Roma 1976.
4. ADLER, A. (1933), *Der Sinn des Lebens*, tr. it. *Il senso della vita*, De Agostini, Novara 1990.
5. ADLER, A. (1935), I concetti fondamentali della Psicologia Individuale, *Riv. Psicol. Indiv.*, 33: 5-9.
6. ADLER, A. (1937), Significance of early recollections, *Int. Jour. Ind. Psy.*: 283-287.
7. ALBERTI, L. A. (1436), *De Pictura*, in *Opere volgari*, vol. III, Laterza, Bari: 5-107.
8. ANDERSON, L., CARTER, J. H. (1982), Psychotherapy. Patient-therapist matching reconsidered, *Journal of the National Medical Association*, 74, 5. 461-464.
9. ANDERSON, M. C., BJORK, R. A., BJORK, E. L. (1994), Remembering can cause forgetting. Retrieval dynamics in long-term memory, *Journal of Experimental Psychology: Learning, Memory and Cognition*, 20: 106-87.
10. ARIETI, S. (1976), *Creativity. The Magic Synthesis*, tr. it. *Creatività. La sintesi magica*, Il Pensiero Scientifico, Roma 1979.
11. BARBAS, H., SAHA, S., REMPEL-CLOWER, N. et al. (2003), Serial pathways from primate prefrontal cortex to autonomic areas may influence emotional expression, *BMC. Neurosci.*, 4: 25-37.
12. BARONE, V. (2019), Introduzione a P. A.M. DIRAC, *La bellezza come metodo*, Cortina, Milano.
13. BARTLETT, F. (1932), *Remembering. A study in experimental and social psychology*, Cambridge University Press, Cambridge.
14. BERGEN, B.K. (2012), *Louder Than Words*, Basic Books, New York.
15. BERRIDGE, K. C., WINKIELMAN, P. (2003), What is an unconscious emotion? (The case for unconscious "linking"), *Cognition & Emotion*, 17(2): 181-211.
16. BIGNAMINI, E., FASSINA, S., SIMONELLI, B. (2021), Psicoterapia. Analisi. Per un riconoscimento della diversità nella continuità, *Riv. Psicol. Indiv.*, 90: 5-71.
17. BOWER, G. H. (1973), How to...uh...remember!, *Psychology Today*, 7: 6-70.
18. BRIZIO, A. M. (1952), *Scritti scelti di Leonardo da Vinci*, UTET, Torino.
19. BUCKNER, R. L., ANDREWS-HANNA, J. R., SCHACTER, D. L. (2008), The brain's default network anatomy, function, and relevance to disease, *Annals of the New York Academy of Sciences*, 1124: 1-38.
20. BURGDORF, J., KROES, R. A., BEINFELD, M. C., PANKSEPP, J., MOSKAL, J. R. (2010), Uncovering the molecular basis of positive affect using rough-and-tumble-play in rats: A role for insulin-like growth factor I, *Neuroscience*, 163: 769-777.
21. BURGHARDT, G. M. (2005), *The Genesis of Animal Play: Testing the Limits*, MIT Press, Cambridge.

22. BUSH, G., LIU, P., POSNER, M. I. (2000), Cognitive and emotional influences in anterior cingulate cortex, *Trends Cogn. Sci.*, 4: 215-22.
23. CALVI, G. (1966), *Il problema psicologico della creatività*, Ceschina, Milano.
24. CARR, L., IACOBONI, M., DUBEAU, M.-C., MAZZIOTTA, J. C., LENZI, G. L. (2003), Neural mechanisms of empathy in humans: A relay from neural systems for imitation to limbic areas, *Proceedings of National Academy of Sciences USA*, 100(9): 5497-5502.
25. CASOLARI, F. (2019), La resistenza alla psicoterapia, una prospettiva relazionale, *Riv. Psicol. Indiv.*, 91-105.
26. CHATTERJEE, A. (2014), *The Aesthetic Brain. How we evolved to Deside Beauty and Enjoy Art*, Oxford University Press, Oxford.
27. CHATTERJEE, A.Q. (2014), VARTANIAN, O. (2014), Neuroaesthetics, *Trends in Cognitive Sciences*, 18: 70-75.
28. DEACON, T. (2006), The Aesthetic Faculty, in TURNER, M. (a cura di), *The Artful Mind: Cognitive Science and the Riddle of Human Creativity*, Oxford University Press, New York: 21-53.
29. DE DIONIGI, S. (2015), L'intreccio dei vari tipi di linguaggio con il sentimento di comunità: dalla savana (anzi dal fiume) allo studio dello psicoterapeuta, *Riv. Psicol. Indiv.*, 77: 67-115.
30. DE DIONIGI, S. (2017), Tre uomini in barca, lo psicoterapeuta, il neuroscienziato, il filosofo, I parte, *Psichiatria e Psicoterapia*, 36, 4:193-235.
31. DE DIONIGI, S. (2018), Tre uomini in barca: lo psicoterapeuta, il neuroscienziato, il filosofo, II parte, *Psichiatria e Psicoterapia*, 37, 2: 143-170.
32. DE DIONIGI, S., L'esonazione della dissociazione: un fertilizzante per i campi della psicosomatica?, *Riv. Psicol. Indiv.*, 90:135-171.
33. DE DIONIGI, S., GASPARINI, C. (2006), Il senso della vita: cercasi "finzione", *Riv. Psicol. Indiv.*, 59: 39-55.
34. DEWEY, J. (1934), *Art as Experience*, tr. it. *Arte come esperienza*, Aesthetica, Palermo.
35. DIRAC, P. A. M. (1931), Quantised singularities in the electromagnetic field, *Proceedings of the Royal Society of London*, A, 133: 59-72.
36. DIRAC, P. A. M. (1939), *The relation between mathematics and physics*, tr. it. *La relazione tra matematica e fisica*, in DIRAC, P. A. M., *La bellezza come metodo*, Cortina, Milano 2019: 61-71.
37. DISSANAYAKE, E. (2015), (a cura di DESIDERI, F., PORTERA, M.), *L'infanzia dell'estetica*, Mimesis, Sesto S. Giovanni (MI).
38. DUNBAR, R., BARRET, L., LYCETT, J. (2007), *Evolutionary Psychology*, tr. it. *L'evoluzione del cervello sociale*, Express, Torino 2012.
39. FASSINO, S. (1988), Sentimento Sociale e Sé Creativo: il gruppo e l'individuo, in ROVERA G.G., FASSINO, S., FERRERO, A. (a cura di), *L'esperienza analitica: collettività ed individuo*, SAIGA EDIZIONI, Torino: 61-91.
40. FASSINO, S. (1996a), I momenti "prospettici" nella psicoterapia breve individual-psicologica, in PIER MARIA FURLAN (a cura di), *Tempo e psicoterapia*, Centro

- Scientifico Editore, Torino:127-133. 41. FASSINO, S. (1996b), Deficit, disturbo, creatività: a proposito della psicoterapia della depressione, *Riv. Psicol. Indiv.*, 40: 6-74.
42. FASSINO, S. (1997), Lo stile di vita del paziente nella memoria dell'analista, in *Il tempo e la memoria. Atti del VI congresso SIPI*, s.e. Milano: 67-73.
43. FASSINO, S. (2010), Finzioni e processo di cambiamento, *Riv. Psicol. Indiv.*, 68:59-79.
44. FASSINO, S. (2016), Il sentimento sociale del terapeuta ri-attiva quello del paziente, *Riv. Psicol. Indiv.*, 79: 27-43.
45. FASSINO, S. (2017), Neuroscienze e dinamiche profonde del cambiamento nella relazione psicoterapeutica, *Riv. Psicol. Indiv.*, 82: 29-53.
46. FASSINO, S. AMIANTO, F. FERRERO, A. (2008), *Psicoterapia breve psicodinamica Adleriana: elementi teorici e indicatori di processo*, Minerva Psichiatrica, 49, 3: 203-216.
47. FASSINO, S., FERRERO, A. (2019), Brevi considerazioni a proposito del cambiamento in psicoterapia, *Riv. Psicol. Indiv.*, 85:107-110.5
48. FERRERO, A. (2016), Il caso di Margherita come esempio clinico di trattamento secondo la Adlerian Psychodynamic Psychotherapy (APP), *Riv. Psicol. Indiv.*, 79: 45-59.
49. FERRERO, A. (2017), Processi ed esiti in psicoterapia: il ruolo della relazione terapeutica, *Riv. Psicol. Indiv.*, 82: 55-68.
50. FREUD, S. (1895), *Entwurf einer Psychologie*, tr. it. *Progetto di una psicologia*, OSF, vol II, Boringhieri, Torino 1968: 195-284.
51. FREUD, S. (1900), *Die Traumdeutung*, tr. it. *L'interpretazione dei sogni*, OSF, vol. III, Boringhieri, Torino 1980.
52. FREUD, S. (1912), *Ratschläge für den Arzt bei der psychoanalytischen Behandlung*, tr. it. *Consigli al medico nel trattamento psicoanalitico*, OSF, vol.VI, Boringhieri, Torino 1974: 532-541.
53. FREUD, S. (1918), *Aus der Geschichte einer infantilen Neurose*, tr. it. *Dalla storia di una nevrosi infantile*, OSF, vol. VII, Boringhieri, Torino 1975: 481-593.
54. FREUD, S. (1937), *Konstruktionen in der Analyse*, tr. it. *Costruzioni nell'analisi*, OSF, vol. XI, Boringhieri, Torino, 1979: 537-552.
55. FRITH, C.D., FRITH, U. (2003), Development and neuropsychology of mentalizing, *Philos. Trans. R. Soc. Lon. B Biol. Sci.*, 358: 459-73.
56. FRITH, C. D., FRITH, U. (2006), The neural basis of mentalizing, *Neuron*, 50: 51-4.
57. GABURRI, E. (1987), Narrazione e interpretazione, in ACCERBONI, A. M., *La cultura psicoanalitica. Atti del convegno. Trieste, 5-8 dicembre 1985*, Studio Tesi, Trieste: 635-638.
58. GALLESE, V., LAKOFF, G. (2005), The brain's concepts: The role of the sensory-motor system in conceptual knowledge, *Cognitive Neuropsychology*, 22. 455-479.
59. GASPARINI, C., GATTI, A. (2012), La Lingua dell'Altro. Aspetti di Psicodinamica Culturale Adleriana, *Riv. Psicol. Indiv.*, 72: 41-92.
60. GERBER, A. J. (2012), Basi neurobiologiche della psicoterapia: stato dell'arte e sviluppi futuri, in LEVY, R., STUART ABLON, J., KÄCHELE, H. (a cura di), *Psychodynamic Psychotherapy Research*, tr. it. *La psicoterapia psicodinamica basata*

sulla ricerca, Raffaello Cortina, Milano 2015.

61. GRAYBIEL, A. M. (1998), The basal ganglia and chunking of action repertoires, *neurobiology of Learning and Memory*, 70: 119-16.
62. GRAZIOSI, G. (1967), *L'interpretazione musicale*, PBE Einaudi, Torino.
63. GUASTELLA, A. J., HOWARD, A.L., DADDS, M. R., MITCHELL, P., CARSON, D. S. (2009), A randomized controlled trial of intranasal oxytocin as an adjunct to exposure therapy for social anxiety disorder, *Psychoneuroendocrinology*, 4: 917-922.
64. GUILFORD, J. P. (1968), *Intelligence, Creative and Their Educational Implications*, Knapp, San Diego.
65. HITCHCOCK, A. (2003), *Alfred Hitchcock Interviews*, tr. it. *Io confesso. Conversazioni sul cinema allo stato puro*, Minimum fax, Roma 2008.
66. HUSSERL, E. (1921-1922), *Logische Untersuchungen*, tr. it. *Ricerche logiche*, Il Saggiatore, Milano 1968.
67. JACOBSEN, P. B., STEELE, R. S. (1979), From present to past: Freudian archaeology, *International Review of Psycho-Analysis*, 6: 49-62.
68. KANDEL, E. R. (1999), La biologia e il futuro della psicoanalisi: una rilettura di "Un nuovo contesto intellettuale per la psichiatria", in KANDEL, E. R. (2005), *Psychiatry, Psychoanalysis and the New Biology*, tr. it. *Psichiatria, Psicoanalisi e Nuova Biologia*, Raffaello Cortina, Milano 2007: 75-122.
69. KANDEL, E.R. (2012), *The Age of Insight*, tr. it. *L'età dell'Inconscio*, Raffaello Cortina, Milano 2012.
70. KANDEL, E.R. (2016), *Reductionism in Art and Brain Science: Bridging the Two Cultures*, tr. it. *Arte e Neuroscienze*, Raffaello Cortina, Milano 2017.
71. KANDEL, E. R., KUPFERMAN, O., IVERSEN, S. (2000), Apprendimento e memoria, in *Principles of Neural Science*, tr. it. *Principi di neuroscienze*, Casa Editrice Ambrosiana, Milano 2003.
72. KIM, U. (2019), intervista rilasciata a STORR, W.
73. KNUDSEN, E. I. (2007), Fundamental components of attention, *Ann. Rev. Neurosci.*, 30: 57-78.
74. KOESTLER, A. (1964), *The act of Creation*, tr. it. *L'atto della creazione*, Ubaldini-Astrolabio, Roma 1975.
75. LOFTUS, E. F. (1979), *Eyewitness testimony*, Harvard University Press, Cambridge, Mass.
76. LOFTUS, E. F., LOFTUS, G. R. (1980), On the permanence of stored information in the human brain, *American Psychologist*, 35: 409-420.
77. MAINARDI, D. (1992), *Dizionario di Etologia*, Einaudi, Torino.
78. Mc CABE, K., HOUSER, D., RYAN, L. et al. (2001), A functional imaging study off cooperataion in two-person reciprocal exchange, *Proc. Natl. Acad Sci.*, 98: 11832-11835.
79. MEGA, M.S., CUMMINGS, J. L. (2001), Frontal subcortical circuits: Anatomy and function, in SALLOWAY, S. P., MALLOY, P. F., CUMMINGS, J. L. (a cura di), *The Neuropsychiatry of Limbic and Subcortical Disorders*, American Psychiatric Publishing, Washington, DC: 15-36.

80. MITHEN, S. (1996), *The Prehistory of Mind. A Search for the Origins of art, Religion and Science*, Thames and Hudson, London.
81. PACKARD, M. G., KNOWLTON, B. J. (2002), Learning and memory functions of the Basal Ganglia, *Annual Review of Psychology*, 25: 563-593.
82. PANKSEPP, J., BIVEN, L. (2012), *The Archaeology of Mind*, tr. it. *Archeologia della mente*, Cortina Milano 2014.
83. PANOFSKY, E. (1927), *Die Perspektive als "symbolische Form"*, in *La prospettiva come "forma simbolica" e altri scritti*, a cura di NERI, G. D., Mondadori, Milano 1961.
84. PARENTI, F. (1988), Valore dell'inutile e Sé creativo, *Riv. Psicol. Indiv.*, 28-29: 7-15.
85. PELLEGRINI, A. D., BJORKLUND, D.F. (2004), The ontogeny and phylogeny of children's object and fantasy play, *Human Nature*, 15, (1): 23-43.
86. PINEDA, J. A. (2008), Sensorimotor cortex as a critical component of an "extended" mirror neuron system: does it solve the development, correspondance, and control problems in mirroring?, *Behav. Brain Funct.*, 4: 47.
87. PINKER, S. (1997), *How The Mind Works*, tr. it. *Come funziona la mente*, Mondadori, Milano 2002.
88. PORGES, S. W. (2011), *The Polivagal Theory*, tr. it. *La teoria polivagale*, Fioriti, Roma 2014.
89. PRAMPOLINI, M. (2002), *La creatività tra regole e conflitti*, Prometeo, 79: 30-37.
90. PREMACK, D. G., WOODRUFF, G. (1978), Does the chimpanzee have the theory of mind?, *Behav. Brain Sci.*, 1: 515-26.
91. PUGLIESE, G. (1979), Fascicolo allegato al disco *Von Karajan interpreta Beethoven, Sinfonia n. 9*, Fratelli Fabbri Editori, Milano.
92. RIZZOLATTI, G., CRAIGHERO, L. (2004), The mirror-neuron system, *Annu. Rev. Neurosci.*, 27: 169-192.
93. ROLLS, E.T. (2005), *Emotion Explained*, Oxford University Press, Oxford.
94. ROVELLI, C. (2019), Prefazione a HOSSENFELDER, S. (2018), *Lost in Match: How Beauty Leads Physics Astray*, tr. it. *Sedotti dalla matematica*, Raffaello Cortina, Milano: 9-12.
95. ROVERA, G. G. (1982), Transmotivazione. Proposte per una strategia dell'incoraggiamento, *Riv. Psicol. Indiv.*, 17-18: 28-50.
96. ROVERA, G. G. (2015a), Patient-Therapist Matching, *Riv. Psicol. Indiv.*, 78: 3-18.
97. ROVERA, G. G. (2015b), Lo stile terapeutico, *Riv. Psicol. Indiv.*, 78: 19-85.
98. ROVERA, G. G., DE DIONIGI, S., GASPARINI, C. (2013), La Percezione nel modello adleriano: una lettura critica, *Riv. Psicol. Indiv.*, 74: 25-67.
99. ROVERA, G. G., GATTI, A. (2012), Linguaggio e Comprensione Esplicativa, *Riv. Psicol. Indiv.*, 71: 87-128.
100. SCHORE, A. N. (2003a), *Affect regulation and the repair of the self*, tr. it. *La regolazione degli affetti e la riparazione del Sé*, Astrolabio, Roma 2008.
101. SCHORE, A. N. (2003b), *Affect dysregulation and disorders of the Self*, tr. it. *I disturbi del Sé*, Astrolabio, Roma 2010.

102. SHAMAY-TSOORY, S. G., AHARON-PERETZ, J., PERRY, D. (2009), Two systems for empathy: a double dissociation between emotional and cognitive empathy in inferior frontal gyrus versus ventromedial prefrontal lesions, *Brain*, 132: 617-627.
103. SIMONS, D. J., CHABRIS, C.F. (1999), Gorillas in Our Midst. Sustained Inattentive Blindness for Dynamic Events, *Perception*, 28: 1059-1074.
104. SNOW, C. P. (1959), *The Two Cultures*, tr. it. *Le due culture*, Feltrinelli, Milano 1964.
105. SPENCE, D. P. (1982), *Narrative Truth and Historical Truth*, tr. it. *Verità narrativa e verità storica*, Martinelli, Firenze 1987.
106. STERN, D. N. (2004), *The Present Moment in Psychotherapy and Everyday Life*, tr. it. *Il momento presente*, Raffaello Cortina, Milano 2005.
107. STERNBERG, M. (1974), What is exposition?, in HALPERIN, J. (a cura di), *The Theory of the Novel*, Oxford University Press, New York: 46-84.
108. STONE, V.E., BARON-COHEN, S., KNIGHT, R.T. (1998), Frontal lobe contributions to theory of mind, *J. Cogni. Neurosci.*, 10: 640-56.
109. STORR, W. (2019), *The Science of Storytelling*, tr. it. *La scienza dello storytelling*, Codice, Torino 2020.
110. STUSS, D. T. (2001), The frontal lobes are necessary for "theory of mind", *Brain*, 124: 279-286.
111. SUMMERFIELD, J., HASSABIS, D., MAGUIRE, E. (2010), Differential Engagement of Brain Regions within a "Core" Network During Scene Construction, *Neuropsychologia*, 48: 1501-1509.
112. TROMBETTA, C. (1989), *La creatività*, Bompiani, Milano.
113. TRUFFAUT, F. (1993), *Hitchcock/Truffaut*, tr. it. *Il cinema secondo Hitchcock*, Pratiche editrice, Milano 1996.
114. VARRIALE, C. (2006), Socio-costruttivismo e modello psicologico adleriano: significative somiglianze, *Riv. Psicol. Indiv.*, 59: 69-84.
115. VARRIALE, C., ROTONDO, M. (2011), Caratteri evolucionistici e costruttivistici della psicologia adleriana, *Riv. Psicol. Indiv.*, 69: 31-50.
116. WILSON, E. O. (2017), *The Origins of Creativity*, tr. it. *Le origini della creatività*, Raffaello Cortina, Milano 2018.
117. ZEKI, S. (1999), *Inner Vision. An Exploration of Art and the Brain*, tr. it. *La visione dall'interno*, Bollati Boringhieri, Torino

Sergio De Dionigi
 Via Costantino Nigra 10
 I-13100 Vercelli
 E-mail: serdedio53@gmail.com