



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA

Dipartimento di Psicologia Generale

Corso di laurea Magistrale in Psicologia Clinica

Tesi di laurea Magistrale

***Analisi dell'espressione creativa: dai modelli teorici
all'arteterapia***

Analysis of creative expression: from theoretical models to art therapy

Relatrice

Prof.ssa Elena Antonelli

Laureanda: Sara Favero

Matricola: 2050538

Anno Accademico 2022/2023

INDICE

INTRODUZIONE	pag.5
CAPITOLO 1. TEORIE E MODELLI DELLA CREATIVITÀ	pag.6
1.1 Una varietà di definizioni della creatività	pag.6
1.2 Creatività: categorizzazione o pluralità di prospettive?	pag.10
1.2.1 Dibattito sulla natura della creatività	pag.10
1.2.2 <i>The Four C Model of Creativity</i>	pag.21
1.2.3 Una nuova prospettiva scientifica della creatività	pag.25
1.3 Un approccio globale alla creatività: aspetti cognitivi, personali, evolutivi e sociali	pag.29
1.3.1 La relazione plasticità e creatività: <i>Big two model of personality</i>	pag.30
1.3.2 Il modello bio-psico-comportamentale della creatività	pag.33
CAPITOLO 2. LA VALUTAZIONE DELLA CREATIVITÀ	pag.37
2.1 Dai test del pensiero divergente alle scale di personalità creativa	pag.37
2.2 I domini della creatività secondo la strumentazione di Kaufman	pag.41
2.3 Misurare l'attività ed il risultato creativo	pag.43
2.4 Percezione soggettiva del Sé creativo, della regolazione creativa e dell'interazione Persona-Ambiente	pag.45
CAPITOLO 3. RICERCHE SULLA CREATIVITÀ	pag.49
3.1 Le traiettorie della creatività nell'età e nel genere	pag.49
3.2 La creatività nell'Artista e differenze individuali nella personalità creativa	pag.56
3.2.1 Il concetto del Sé creativo: identità personale creativa ed autoefficacia creativa	pag.60

3.3 La creatività come interazione dinamica tra Società, Cultura e Persona	pag.62
CAPITOLO 4. CREATIVITÀ E SALUTE MENTALE	pag.68
4.1 Il rapporto creatività e psicopatologia	pag.68
4.1.1 La creatività in ambito clinico	pag.70
4.2 Gli effetti della creatività sulla promozione del benessere	pag.75
4.3 <i>Art Therapy</i> : tra limitazioni e potenzialità	pag.77
CONCLUSIONI	pag.83
BIBLIOGRAFIA	pag.87

INTRODUZIONE

Il termine creatività racchiude in sé anni di domande, sperimentazioni e implicazioni circa la natura, i diversi domini e settori di applicazione del medesimo fenomeno al punto tale da sollevare ancor oggi diversi quesiti. L'espressione creativa deriva da una caratteristica intrinseca della personalità umana oppure si tratta di un meccanismo di apprendimento di un comportamento? Inoltre, quante tipologie di creatività si possono distinguere? Esiste una relazione causale tra la personalità creativa e la presenza di una condizione clinica nell'ambito della salute mentale? A tal proposito, la presente tesi si pone l'obiettivo di vertere l'approfondimento di tali interrogativi ripercorrendo le tappe più importanti del percorso di costruzione della concezione più moderna della creatività. Pertanto, dall'analisi dei principali modelli teorici che hanno considerato il processo di creatività nelle sue più ampie sfaccettature, il Capitolo 1 discute anche della possibile categorizzazione dello stesso piuttosto che sull'esistenza di un continuum di posizioni teoriche. La stesura prosegue nel Capitolo 2, nel quale, invece, si riportano alcuni dei maggiori strumenti di valutazione utilizzati nell'ambito creativo, come i test del pensiero divergente, le scale della personalità creativa e del dominio creativo e gli strumenti di misurazione della percezione del Sé creativo. A seguire, l'esposizione attiene all'indagine delle evidenze empiriche relative alle differenze di età, genere e personalità nell'ambito artistico. Nello specifico, i risultati si concentrano sullo studio delle caratteristiche individuali dell'Artista e sulle nozioni di identità personale creativa ed autoefficacia creativa. L'intrinseca relazione della creatività con la sfera della salute mentale costringe ad un esame dettagliato delle diverse forme osservate nella psicopatologia. Quindi, in ultima istanza, il Capitolo 4 tratta il rapporto della creatività con la salute mentale, ponendo in evidenza da un lato le condizioni psicopatologiche in rilievo nel campo artistico e, dall'altro, il potenziale terapeutico dell'espressione creativa nella pratica clinica, ad esempio tramite l'applicazione dell'*Art Therapy*.

CAPITOLO 1. TEORIE E MODELLI DELLA CREATIVITÀ

1.1 UNA VARIETÀ DI DEFINIZIONI DELLA CREATIVITÀ

Il concetto di creatività permea la vita di tutti noi fin dall'antichità. Già nella cultura greca l'atto creativo veniva considerato un prodotto "straordinario" (da *extra* "fuori" e *ordinarius* "ordinario") al punto tale da accostare le figure di poeti ed artisti al mondo divino. Tuttavia, Sergio Lombardo (2000) considera recente la nascita di tale fenomeno, riconoscendo l'esclusivo merito della creazione ad artisti, poeti ed architetti solo a partire dall'Ottocento. Dopo un periodo del tutto buio per la fioritura della creatività durante l'epoca romana e medioevale, è nel Rinascimento che i termini "artista", "poeta" e "creatore" diventano fra loro sinonimi, allargando la riflessione del concetto di creatività anche ai campi della scienza e della politica (Lombardo, 2000).

Nella prima metà del Novecento l'interesse verso le persone dotate di grande talento e di personalità creativa, i così definiti geni, avvicina anche la psicologia allo studio della creatività. Seguendo tale direzione, la psicoanalisi introduce il pensiero del processo primario, ossia primitivo in quanto legato alla fantasia, all'immaginazione, all'irrazionalità e ad origini inconse. Invece, il pensiero del processo secondario si distingue dal primo per il ragionamento cosciente, logico e realistico (Simonton, 2001). Un grande contributo psicoanalitico allo studio della creatività umana è attribuito a Sigmund Freud (1908-1959), il quale paragona la creatività stessa al sognare ad occhi aperti laddove i creatori sognano ad alta voce su una tela, un pezzo di carta o un blocco di pietra. Altri autori definiscono il medesimo processo tramite differenti termini, quali associazione remota (Mednick, 1962), pensiero autistico (Berlyne, 1965) e cognizione primordiale (Martindale, 1990).

Il modello della struttura dell'intelligenza di Guilford (1967) rappresenta uno dei più celebri esempi nella storia della ricerca in campo creativo di sistematizzazione del pensiero, oltre ad essere il più conosciuto modello di intelligenza (Guilford, 1967; Sternberg & Grigorenko, 2001). In qualità di estensione della teoria di Thurstone (1938) comprendente 7 abilità mentali primarie, egli considera dapprima 120 fino poi a giungere a 180 fattori in grado di concorrere alla strutturazione intellettuale, tutti fra loro indipendenti. Secondo Guilford ogni compito mentale è composto da un'operazione (cognizione, memoria, produzione divergente, produzione convergente e valutazione), un

contenuto (figurale, simbolico, semantico e comportamentale) e un prodotto (unità, classi, relazioni, sistema, trasformazioni e implicazioni). La creatività si colloca in una particolare posizione entro questo modello: essa si riferisce al processo di produzione divergente e può essere combinata con un contenuto e un prodotto in 24 modi differenti (Guilford, 1967; Sternberg & Grigorenko, 2001). A Guilford, difatti, si attribuisce la distinzione fra pensiero divergente, definito come la capacità di generare una varietà di risposte ed idee originali a una determinata tipologia di stimoli, e pensiero convergente, circoscritto alla ricerca di una risposta univoca e convenzionale. In tal senso, il processo del pensiero divergente enfatizza la produttività ideativa e la flessibilità cognitiva (Guilford, 1967; Kozbelt, Beghetto & Runco, 2010; Simonton, 2000). Nella concezione della creatività come forma di problem solving, Guilford suggerisce tre tipi di abilità: riconoscimento dei problemi (*sensitivity to problems*); produzione di nuove idee, generazione di elenchi di parole e organizzazione di parole in unità più grandi (*ideational, associational and expressional fluency*); dimostrazione di flessibilità e produzione di nuove risposte adattive (*spontaneous and adaptive flexibility*).

Lo studioso statunitense noto per la suddivisione dell'intelligenza in tre componenti (analitica, creativa e pratica-contestuale) è Robert Sternberg (1949-). Egli ha trattato la creatività come forma e parte integrante dell'intelletto umano, giungendo allo sviluppo della teoria dell'investimento della creatività (Sternberg & Lubart, 1991). La creatività, secondo l'autore, richiede la confluenza di sei importanti risorse interrelate: le abilità mentali, comprendenti quella analitica (pensiero critico), sintetica (pensiero creativo) e pratico-contestuale; la conoscenza; gli stili di pensiero, tra i quali lo stile legislativo che meglio spiega la tendenza al pensiero creativo; la personalità, alcuni attributi della quale possono rendere conto del funzionamento creativo (ad esempio, la volontà di superare gli ostacoli, la disponibilità ad assumersi rischi ragionevoli e tollerare l'ambiguità, l'autoefficacia); la motivazione, in particolare quella intrinseca e focalizzata sul compito garantiscono maggior creatività; l'ambiente, il quale dev'essere in qualche misura supportivo e rinforzante per promuovere un processo creativo nell'individuo (Sternberg & Lubart, 1991; Sternberg, 2006). La creatività emerge come prodotto più ampio della singola somma delle componenti appena citate. Essa può derivare dalla relazione di anche solo due risorse che, interagendo con il potenziale individuale, portano a generare idee innovative e di valore per la società (Sternberg & Lubart, 1991; Sternberg,

2006). Infatti, secondo la visione della teoria dell'investimento della creatività di Sternberg, la persona creativa è in grado di “acquistare basso e vendere alto”, ossia investire su idee impopolari ma con una grande possibilità di espressione valoriale per far guadagnare il rispetto e il riconoscimento degli altri, intesi come la società più allargata (Kozbelt, Beghetto & Runco, 2010; Sternberg & Lubart, 1991; Sternberg, 2006).

Da un punto di vista evolutivistico la ricerca sulla creatività attinge la sua definizione di quest'ultima dalla ormai consolidata teoria di Darwin sulla selezione naturale. Concependo la creatività in un'ottica di fenomeno della natura, essa è il risultato di una lotta individualistica per la propria sopravvivenza e riproduzione. In tal senso, la teoria di Darwin offre un modello scientifico di esplicazione della psicologia della creatività (Simonton, 2001). All'interno di questo quadro concettuale nel 1960 si configura il modello del processo di creatività di Donald Campbell (1916-1996), dal titolo “*Blind Variation and Selection in Creative Thought as in Other Knowledge Processes*” (Campbell, 1960; Simonton, 1998). Per Campbell la creatività comporta tre condizioni necessarie: dopo aver introdotto una variazione nel campo, avviene un processo di selezione degli stimoli seguito da uno di preservazione e riproduzione delle variazioni selezionate. È così, dunque, che alla base della comprensione del processo creativo esistono un principio di variazione cieca e uno di conservazione selettiva, i quali consentono una prima esplorazione delle possibili alternative a livello simbolico (*blind-variation*) e, successivamente, la scelta dell'azione ritenuta più adattiva alla situazione (*selective-retention*). In questo modo, la generazione delle idee avviene al di sotto della soglia di consapevolezza, mentre le combinazioni scelte vengono elaborate coscientemente in prodotti creativi finiti (Campbell, 1960; Kozbelt, Beghetto & Runco, 2010).

Una differente definizione di creatività è suggerita dall'autore Arthur Koestler nel libro “*The Act of Creation*” (1964). Egli ritiene l'atto creativo indistinto fra le culture scientifica e umanistica, molto spesso attribuito primariamente ad artisti e poeti a discapito degli scienziati (Koestler, 1964; Hilgard, 1965). La combinazione di due contrastanti modalità di pensiero o categorizzazioni (matrici), le quali di norma non appartengono allo stesso insieme di idee, rappresenta il risultato del concetto di creatività secondo Koestler. Il confronto di pensieri incongrui e la considerazione di analogie inconsuete forniscono un'occasione per l'emersione del processo creativo, nella misura

di meccanismi di bisociazione e giustapposizione (sintesi) di matrici fra loro differenti (Koestler, 1964; Hilgard, 1965). L'incompatibilità dinanzi delineata è da sempre raffigurata dall'esemplificato contrasto fra il razionale e l'irrazionale, così come fra il mondo conscio e quello inconscio. Koestler aggiunge inoltre che il presente principio della creatività si estende a tutti i livelli di organizzazione biologica, dalla cellula al cervello adulto. In qualsiasi strato della gerarchia è possibile scorgere del potenziale creativo inespresso, la cui risoluzione consta in ciò che viene definita in termini psicoanalitici la regressione al servizio dell'ego (Kris), ovvero il ritiro al livello dell'organismo al punto tale da avanzare verso nuovi processi di crescita (Koestler, 1964; Hilgard, 1965). È per mezzo di tale regressione al primitivo che il meccanismo di bisociazione può realizzarsi poiché guidato da processi subconsci (Busse & Mansfield, 1980).

A lungo gli autori hanno ricercato caratteristiche ben distinguibili per una definizione che sia univocamente ascrivibile al concetto di creatività. Malgrado non sia possibile tracciare un'illustrazione universale di tale fenomeno, alcuni studiosi sono pervenuti all'identificazione di criteri standard con i quali poter riconoscere prodotti innovativi e creativi (Runco & Jaeger, 2012). Ad esempio, Stein (1953) ha distinto l'utilità, il giudizio sociale e il processo di integrazione di quanto già precedentemente conosciuto con elementi nuovi come principi fondanti l'atto creativo. A questi, si aggiunge l'influenza dell'ambiente, la quale viene sempre subordinata alla percezione dell'individuo circa l'espressione creativa. Per Runco e Jaeger (2012), invece, è fondamentalmente impossibile ignorare gli aspetti di originalità (*originality*) ed efficacia (*effectiveness*) quando si parla di creatività, dal momento che le idee generate si connotano per novità, rarità ed unicità. In più, queste ultime risultano in qualche misura utili, appropriate e adattabili alla realtà sociale e materiale circostante, assumendo la forma di valore di cui sono intrinsecamente portatrici.

Walia (2019) riesamina la definizione di creatività alla quale si è fatto appello costantemente negli anni, suggerendo la necessità di distinguere il concetto della stessa da quello di creazione. Se da un lato la creazione richiama il risultato finale tangibile ed osservabile per il fatto che è considerata un prodotto originale da parte della società, dall'altro il processo di variazione e generazione di idee è attribuibile al significato di creatività. È possibile, pertanto, individuare quattro elementi definatori: la creatività come

atto; la creatività come produzione di nuove immagini proiettate nel futuro, derivanti dalla combinazione di esperienze passate con conoscenze nuove; la creatività come esigenza di un costante squilibrio sociale; la creatività come sensibilità individuale nella percezione di un problema. Da ciò emerge una definizione dinamica in quanto sostenuta da assunti che descrivono la medesima nei termini di abilità individuali, attività intenzionali, contesti sociali specifici e generazione di prodotti originali, appropriati e insoliti. In conclusione, Walia (2019) definisce la creatività come un atto o un processo che nasce dalla percezione individuale dell'ambiente, il quale riconosce un certo grado di disequilibrio che, per mezzo di attività produttive, sfida meccanismi di pensiero e norme predefiniti, dando origine a una creazione nuova, quale oggetto fisico o contenuto emotivo/mentale.

1.2 CREATIVITÀ: CATEGORIZZAZIONE O PLURALITÀ DI PROSPETTIVE?

La complessità del significato conferibile al concetto di creatività ha portato gli studiosi del campo ad interrogarsi sulle origini e sullo sviluppo di tale fenomeno, considerandolo da punti di vista differenti, i quali hanno contribuito alla fondazione di approcci fra loro a lungo discussi (Busse & Mansfield, 1980). Nella scelta di esplicitare con chiarezza la natura della creatività, autori e ricercatori hanno nel tempo raggruppati le diverse teorie sulla creatività in categorie, alla luce di somiglianze e differenze intercorrenti. Nei paragrafi seguenti, vengono dunque esaminate le principali classi di teorie con i relativi orientamenti perseguiti, evidenziandone limitazioni ed elementi comparativi. In ultima analisi, viene proposta una distinta prospettiva allo studio della creatività in grado di riconoscere e valorizzare la ricchezza e la molteplicità delle sfumature racchiuse in una tematica così tanto articolata quanto esplorata.

1.2.1 DIBATTITO SULLA NATURA DELLA CREATIVITÀ

È verosimile identificare teorie basate su un processo di pensiero divergente all'origine della creatività. Una di queste è stata proposta all'interno della cornice psicoanalitica da Ernst Kris (1900-1957), il quale ha ipotizzato l'esistenza di una fase di ispirazione e una di elaborazione. La prima è caratterizzata da una perdita di controllo sui processi di pensiero con remissione ad una dimensione del preconscious, nella quale si verificano impulsi e spinte funzionali all'associazione delle idee. Se durante la fase di

ispirazione si osservano altresì fantasie, sogni ad occhi aperti ed introspezioni, è in quella di elaborazione che i pensieri creativi sono soggetti a logica e valutazione critica (Kris, 1952). Fra le teorie psicoanalitiche della creatività, anche Lawrence Kubie (1896-1973) riconosce un ruolo fondante al preconscious nella natura della creatività come condizione necessaria per poter raccogliere, assemblare, confrontare e rimescolare immagini, allegorie ed esperienze vissute (Kubie, 1958; Busse & Mansfield, 1980).

D'altro canto, la categoria delle teorie cognitive attribuisce una grande funzione ai meccanismi cognitivi della persona in quanto base delle differenze individuali nella prestazione creativa. Secondo Mednick (1962), la creatività nasce da processi associativi fra le idee, prendendo in considerazione il numero e la singolarità delle associazioni come criteri determinanti. Tali combinazioni risultano tanto più originali e potenzialmente utili nel rispondere alle richieste ambientali quanto esse avvengano fra pensieri tra loro disparati e remoti. È in questa ottica che la generazione di idee fortemente creative risale nell'attivazione simultanea di rappresentazioni lontane e inconsuete. Nell'area cognitiva, la definizione di creatività viene sostituita da concetti come "unità di analisi" e "combinazione concettuale". Questi denotano la creatività in materia di strutture cognitivamente flessibili nell'ideazione e risoluzione dei problemi, portando alla concettualizzazione della capacità di intuizione creativa rispetto alla connessione di idee remote come pensiero logico metaforico. Nell'ambito della ricerca della creatività cognitiva prende spazio il modello *geneplore*, il cui fine risiede nella comprensione più accurata della modalità attraverso la quale gli individui generano idee (*generate*) e, allo stesso modo, esplorano le loro implicazioni (*explore*). In maniera analoga, l'uso di meccanismi metacognitivi nel pensiero tattico risulta essere praticabile nella risoluzione creativa dei problemi in compiti programmati poiché implicano un processo di piena consapevolezza in scelte ed azioni che si intendono perseguire (Mednick, 1962; Kozbelt, Beghetto & Runco, 2010).

La persona creativa e il processo cognitivo da essa elaborato costituiscono i due elementi centrali della visione della creatività come fenomeno basato su problem solving e competenze apprese (*expertise*). Da sempre applicato a problemi definibili e risolvibili, in questa alternativa chiave di lettura della creatività il processo di problem solving risulta essere proficuo anche in circostanze di problemi non enigmistici, ad esempio nel campo della musica e dell'architettura. Questi possono essere suddivisi in sotto-problemi meglio

organizzati e definiti che consentono di raggiungere multiple soluzioni al nodo centrale, tutte ugualmente rilevanti e valide, piuttosto che la ricerca di una risposta univoca. La prestazione creativa che ne emerge è in proporzione influenzata dalle conoscenze acquisite nel tempo (*expertise*) dalla persona, bagaglio interiore imprescindibile per la configurazione del dominio specifico. Similmente, nella teoria gestaltica di Max Wertheimer (1880-1943) la ristrutturazione del problema comporta tensioni interne, dissonanze e cambiamenti nella percezione del problema stesso. È per mezzo di operazioni di raggruppamento, divisione, e centralizzazione che si può giungere alla “vera” struttura del problema, nella quale caratteristiche principali e periferiche assumono medesima rilevanza e diventano singole parti di un insieme più ampio (Wertheimer, 1959; Busse & Mansfield, 1980). Nonostante la presente concezione dell’origine della creatività enfatizza il ruolo di “esperto” nel ragionamento di problem solving, nel quale esso appare essere più propenso alla generazione di rappresentazioni spaziali dei problemi e alla conseguente ricerca di soluzioni alternative, la creatività acquisisce la forma di un fenomeno prevalentemente razionale, controllabile dalla coscienza e suscettibile a uno studio di tipo empirico. Tale riflessione risulta essere però inefficiente nell’intento di rendere parte attiva del processo creativo l’orientamento e l’apprendimento a lungo termine dell’individuo, concepibile quest’ultimo nell’integrità della sua persona (Kozbelt, Beghetto & Runco, 2010).

L’approccio basato sul problem finding nasce in risposta all’idea di creatività sostenuta dalle teorie del problem solving. Esso sopperisce al mancato riconoscimento della motivazione e proattività dell’individuo nel rendere parte integrante della risoluzione del problema la propria esperienza soggettiva. Indipendente dal problem solving, il meccanismo di ricerca di un problema non presuppone l’esistenza di un insieme predefinito di possibili alternative per comprendere il problema stesso in una rappresentazione spaziale. Getzels e Csikszentmihalyi (1976), alcuni dei più noti esponenti delle teorie basate sul problem finding, hanno osservato che studenti di un collegio d’arte, ai quali è stato chiesto di disegnare una serie di oggetti in un tempo potenzialmente indefinito, ne maneggiavano di più prima della realizzazione artistica e introducevano delle modifiche nel corso del progetto. È stato riscontrato che il loro successo nel mondo dell’arte sembrava essere predetto proprio dalla maggiore presenza di tali comportamenti esplorativi. Il punto centrale della presente teoria risiede

esattamente nella povera chiarezza e precisione della natura del processo di problem finding, sottolineando, al contrario, l'orientamento soggettivo e la scoperta nella definizione della creatività (Getzels & Csikszentmihalyi; 1976). La disputa che ruota attorno alla distinzione tra problem solving e problem finding risale, tuttavia, ad una questione di differenze di obiettivi, enfasi e tendenze individuali. Il problem solving trova una migliore applicabilità quando si trattano meccanismi cognitivi che guidano la generazione di idee e viene data loro una rappresentazione nello spazio, soprattutto nel caso di problemi mal-definiti. Viceversa, l'interesse per l'esperienza soggettiva e l'esplorazione di ragioni e motivazioni sottostanti la performance creativa risultano, invece, essere prerogativa del secondo concetto, il problem finding (Kozbelt, Beghetto & Runco, 2010).

Notevole apporto allo studio della natura della creatività è stato riconosciuto all'ambito delle teorie evolutive in ottica biologica. Secondo la visione darwiniana del fenomeno della creatività il modello del processo della creatività di *blind-variation* e *selective-retention* (Donald Campbell, 1960) ha costituito la base per lo sviluppo del modello di Simonton (1990, 1998), formalmente definito della configurazione casuale. Nella sua concezione, Simonton (1990) introduce le sei P della creatività: *person* (o *personality*) e *potential*, nell'identificare e stimolare le disposizioni individuali dirette verso lo sviluppo del potenziale creativo; *process* composto da fasi di ideazione ed elaborazione nelle quali si verifica una combinazione di idee complesse e casuali (*chance-configuration*); *product* comprendente valutazioni sia inaffidabili che stabili a lungo termine a fronte dell'obiettività quantitativa; fattori sociali che concorrono all'emersione della creatività disposizionale (*place*) ed infine *persuasion*, grazie alla quale le performance creative possono essere sottoposte a giudizio sociale. Richiamando la terminologia di Campbell (1960), le idee vanno incontro a combinazioni cieche, le quali avvengono sotto la soglia della consapevolezza e, successivamente, quelle valutate più rilevanti e originali vengono elaborate consapevolmente al fine di ottenere un riscontro più allargato nella comunità. In aggiunta a ciò, l'autore evidenzia le differenze individuali osservabili nel potenziale rispetto alla modalità attraverso cui la produttività creativa si evolve nel corso della vita. In questi termini, la creazione consente all'individuo di spendere le proprie risorse creative e di conseguentemente recuperarle in quantità minori per mezzo dell'apprendimento di nuove competenze e conoscenze nel campo. Pertanto,

la traiettoria della carriera di un creatore assume la forma di una J invertita, i cui parametri di misura risultano essere il potenziale creativo di partenza, l'età professionale, il tasso di ideazione e quello di elaborazione (Simonton, 1990; Kozbelt, Beghetto & Runco, 2010).

Di recente, Sternberg e Karami (2022) hanno riformulato gli elementi di definizione del fenomeno della creatività, introducendo i nuovi termini di *problems*, *propulsion* e *public*. Essi difatti osservano che la produzione creativa richiede necessariamente abilità e competenze, grazie al cui apprendimento ed esercizio è possibile determinare la specificità del dominio creativo e il metodo di risoluzione adottato a fronte del problema. Inoltre, è degno di nota considerare anche il cambiamento a cui un'idea creativa va incontro, ossia il modo in cui si trasforma nel tempo per pervenire ad un prodotto originale finito. Alla luce dell'impulso creativo promulgato, esistono diversi contributi, i quali distinguono individui che possono replicare creazioni già associate oppure riutilizzare idee promosse da altri per vararne gli scopi. Insieme a ciò, alcuni possono muovere piccoli passi verso l'innovazione rimanendo solidi progressisti ed altri avanzare imponentemente verso il futuro. Sulla via del modello dei contributi creativi, è possibile delineare anche la direzione verso la quale viene mossa la propulsione ideativa: i *radical rebels* affrontano con dibattito la traccia creativa perseguita dalla società, mentre i *reactionary rebels* aspirano ad un ritorno al punto d'inizio per ripartire con una nuova linea di direzione. Infine, i rivoluzionari si contraddistinguono dai conciliatori in quanto il loro ideale trova espressione in un riassetto radicale rispetto a ciò che, invece, ammettono coloro che ricercano nuovi approcci integrativi e inclusivi di quello che apparentemente risulta essere incompatibile (Sternberg & Karami, 2022). Similmente al concetto di *place* (Simonton, 1990), quello di *public* evidenzia il ruolo imprescindibile della comunità, ovvero tutti gli individui in grado di esprimere il proprio giudizio circa la definizione e il valore attribuibili ad un prodotto nuovo, utile e adattabile alla realtà circostante. Risiede, dunque, proprio nella società la fioritura del potenziale creativo dal momento in cui è inevitabile l'assorbimento delle influenze delle altre P (*person, process, product, press, purpose, problems, propulsion*) e, perciò, la creatività di per sé non può prescindere dall'accettazione del pubblico (Sternberg & Karami, 2022).

Per una maggiore specificazione della struttura e dei confini circa i fenomeni psicologici legati alla creatività, le P pocanzi descritte aderiscono alla distinzione fra performance creativa (*persuasion, products, interazioni person-environment e traits-*

state) e potenziale creativo (*person, process, press/place*). In un framework gerarchicamente organizzato, la tendenza a conformarsi in modo discreto allo status quo sociale si allinea al talento creativo nella finalità di riuscire ad osservarne i limiti per agire con originalità e portare a compimento il proprio potenziale inespresso, entro un contesto storicoculturale che lo valorizzi. È così che le possibilità individuali risultanti in attività produttive comportano creazioni innovative qualora incontrino persuasione sociale, dominio d'interesse e sistemi di riconoscimento del talento (Runco, 2007; Walia, 2019).

In linea con l'idea secondo la quale la creatività può raggiungere un punto di massima espressione che risulti tangibile e matura per il potenziale creativo insito nell'individuo, l'approccio comune alle *developmental theories* focalizza l'attenzione sulla progettazione di ambienti e contesti favorevoli all'emersione delle risorse creative disposizionali. Sulla base di quanto appena esplicitato, uno studio di Albert e Runco (1989) ha sostenuto, per esempio, la correlazione che intercorre tra creatività ed esperienze vissute durante l'infanzia: le famiglie che promuovevano un'indipendenza ottimale nei propri figli garantivano loro una maggiore autonomia nell'uso del pensiero creativo. Ciò porta a considerare il legame della creatività con l'esposizione precoce a molteplici esperienze che consentano l'espressione del talento creativo. Nell'indagine di quest'ultimo, è possibile distinguere gli studi sull'ereditarietà della figura del genio all'interno del contesto familiare. Egli ha riconosciuto dei vantaggi evolutivi nella prole intermedia in quanto hanno dovuto ricercare dei mezzi alternativi per ottenere le attenzioni dei propri genitori, essendo rivolte prevalentemente al primogenito. La ribellione concepita nella sua origine in famiglia può diventare uno strumento di possibilità ed accesso all'avviamento di rivoluzioni scientifiche ed artistiche in età adulta. L'interesse rivolto agli studi sulla struttura familiare si sposta successivamente all'interazione della creatività con il gioco allo scopo di favorire l'esplorazione dell'ambiente, componente anch'essa fondante il processo creativo stesso. Tuttavia, il più noto contributo riconosciuto allo studio della creatività nell'ambito delle teorie dello sviluppo riguarda le ricerche longitudinali. In tal senso, Albert (1999) suggerisce di fornire un contesto supportivo adeguato durante l'infanzia affinché le transizioni emotive connesse alla propensione creativa possano trovare svelamento e condurre a prestazioni creative autentiche (Kozbelt, Beghetto & Runco, 2010). In maniera equivalente, David Feldman (1974) propone una definizione di creatività che è verosimilmente inquadrabile

nella teoria di Piaget: la creatività si configura come un esempio di avanzamento e progresso intellettuale generale entro gli stadi dello sviluppo dell'individuo. Così, ciascun livello della realizzazione creativa trova somiglianza con gli stadi evolutivi piagetiani. Ad esempio, il processo di raggiungimento della soluzione ad un problema conferisce spesso un senso di disorientamento verso la soluzione stessa e, una volta che quest'ultima è stata conseguita, essa appare intuitiva nonché irreversibile, oltre a scatenare una tipica reazione di sorpresa (Busse & Mansfield, 1980). Allo stesso modo anche le teorie stadiali e compositivistiche si propongono nel tentativo di spiegare e comprendere la natura del processo creativo attraverso stadi sequenziali o ricorrenti. Una delle teorie più accreditate in questa direzione è quella di Wallas (1926), il quale prevede una ciclicità tra gli stadi di preparazione e di verifica. Il primo, anche definito fase di illuminazione, è caratterizzato dalla raccolta di idee e dalla definizione del problema in oggetto, richiedendo un periodo di tempo di incubazione per poter giungere all'intuizione di una soluzione. Nel secondo stadio, invece, si assiste alla verifica dell'applicazione della soluzione precedentemente ideata e se ne riscontrano le implicazioni conseguenti. A questi, gli autori a venire hanno attribuito diverse terminologie, quali processo di problem finding (Getzels & Csikszentmihalyi, 1976; Runco, 1994) e costruzione del problema (Mumford et al., 1996; Mumford, Reiter-Palmon, & Redmond, 1994) con i relativi sotto-stadi per la specificazione del problema (*problem identification* e *problem definition*). Tra le teorie composite si evince il modello proposto da Jacques Hadamard (1945; Johnson, 1945), definibile in base a quanto propugnato da Wallas. La preparazione rappresenta il primo dei quattro stadi che compongono, secondo Hadamard, il processo creativo. A favore di un approccio logico, sistematico e unicamente conscio, questa fase dirige i due stadi successivi relativi all'incubazione e all'illuminazione nei quali vengono generate combinazioni casuali di idee a livello inconscio. Seguendo il criterio di bellezza estetica (un esempio è rappresentato dall'eleganza geometrica), vengono quindi riorganizzate e selezionate le associazioni ritenute primariamente efficaci. Queste trovano compimento una volta che hanno attraversato anche l'ultimo stadio del processo creativo, quello deputato alla loro verifica, esposizione ed utilizzo nella realtà esterna (Busse & Mansfield, 1980). Diversamente dalla teoria di Wallas, Runco e Chand (1955) hanno considerato i meccanismi cognitivi componenziali del fenomeno in esame nel modello conosciuto come a due livelli del processo creativo. Difatti, il secondo livello del processo

riconosce l'influenza delle informazioni procedurali e fattuali analogamente a quella dei fattori di motivazione intrinseca ed estrinseca (Runco & Chand, 1955). La motivazione al compito diventa parte costituente del modello componenziale di Amabile (1988) e più precisamente assume il ruolo di una delle tre sfaccettature (*domain-relevant skills, creativity-relevant skills, task motivation*) concorrenti allo sviluppo del pensiero creativo. Secondo Amabile, le abilità dominio-rilevanti dipendono in gran parte dalle predisposizioni innate dell'individuo, mentre la formazione e l'esperienza appresa nel tempo possono determinare le capacità creative. Infine, la motivazione intrinseca congiunta all'assenza di costrizioni imposte dall'ambiente diventano elementi fondamentali per la produzione creativa (Collins & Amabile, 1999; Kozbelt, Beghetto & Runco, 2010).

Più che di motivazione intrinseca, quale componente essenziale per lo sviluppo dell'espressione creativa, il modello *Creative Behavior as Agentic Action* (CBAA; Karwowski & Beghetto, 2019) puntualizza il ruolo delle *self-beliefs* nella relazione del potenziale creativo con il conseguente comportamento. Tale rapporto è segnato marcatamente dalla presenza di fiducia creativa e di valore personale percepito nell'atto creativo stesso. La trasformazione dinamica che si osserva dal potenziale al comportamento creativo è definibile come "azione agentic", ossia spinta dalla consapevole decisione di pensare ed agire creativamente per la persona. Per fare ciò, tuttavia, è fondamentale essere convinti di riuscire nel proprio intento ideativo e perciò di poter essere capaci di apportare un'iniziativa creativa. Nel dettaglio, avere fiducia nelle proprie abilità di svolgere un dato compito in un contesto e livello specifici in aggiunta ad un giudizio cognitivo ed affettivo sulle stesse trasversale a diversi domini promuove consapevolezza, coinvolgimento e risultati creativi più facilmente raggiungibili. Accanto al ruolo di mediazione assolto dall'autoefficacia creativa e dal concetto di Sé creativo, la relazione diretta tra potenziale e comportamento creativo viene moderata dalla percezione dell'individuo circa il fatto che lo sforzo attuato sia utile ed importante per la realizzazione creativa finale. Analogamente, il valore dell'azione creativa influenza anche il legame indiretto delle variabili considerate, mediato dalla fiducia creativa, condizionando a cascata persistenza e performance del compito. Appare pertanto evidente che la valutazione delle proprie potenzialità così come del valore dell'atto creativo sia

immancabilmente associata alla competenza creativa dimostrata (Karwowski & Beghetto, 2019).

Entro la categoria delle teorie composite in precedenza citate, secondo Busse & Mansfield (1980) è possibile collocare anche il modello di Gruber (1974) e di Haslerud (1972). Già consistentemente richiamata, la prima fase di preparazione del modello di Gruber investe l'individuo in una ricerca e interrogazione attiva delle idee, perseverando dinanzi a possibili ostacoli e incongruenze. È nel vero e proprio processo creativo che percorsi fra loro indipendenti si incontrano e danno origine a idee nuove e non prevedibili in precedenza. Dunque, la creatività per Gruber non è frutto unicamente di processi inconsci, ma della loro interazione con processi consci ed azioni intenzionali. Questo spiega la moltitudine e la complessità delle sfumature che accompagnano la crescita del potenziale creativo, ponendolo entro un insieme di sistemi fra loro parzialmente indipendenti (Busse & Mansfield, 1980). Lo stesso autore negli anni successivi matura una visione della natura della creatività che, secondo Kozbelt, Beghetto e Runco (2010), è meglio circoscrivibile entro un approccio dei sistemi in evoluzione. Quest'ultimo ha il proposito di studiare come i dettagli del processo creativo si inseriscono nel sistema di obiettivi, nella conoscenza e nel ragionamento dell'individuo, sottolineando la necessità di considerare contesti e tempi diversi per i processi dinamici e di sviluppo del pensiero creativo. Inoltre, Gruber (1974) introduce anche dei concetti essenziali per la comprensione della natura del fenomeno creativo, i quali consistono nell'uso di un insieme di metafore in grado di condurre al profondo significato del "fare creativo" e nella rete di imprese del sistema degli obiettivi dell'individuo. La persona creativa, pertanto, è capace di realizzare progetti differenti nello stesso tempo e spazio, dando vita a connessioni fra tematiche anche opposte (Kozbelt, Beghetto & Runco, 2010). Parallelamente al concetto di incubazione di Hadamard (1945), George Haslerud (1972) avanza il termine *projecscan* per indicare il processo creativo. In riferimento ad un linguaggio specifico della teoria di Haslerud (1972), la creatività nasce da una scansione consapevole di informazioni, la quale consente di proiettare il problema considerato nel futuro percettivo (*perceptual future*) al fine ultimo di esaminare le relazioni esistenti tra memoria a lungo termine e stimoli ambientali. Il processo di *projecscan* è dipendente dalle esperienze immagazzinate in memoria (*apperceptive mass*) e dall'interazione di queste con la generazione di nuove idee (*memory whorl*). Configurandosi nei termini di una teoria dell'apprendimento, il

processo della creatività persegue in questa visione il criterio di selezione automaticamente attivato dall'individuo delle combinazioni di idee, riscontrabile tanto nel sogno quanto nel pensiero cosciente (Haslerud, 1972; Busse & Mansfield, 1980).

La visione qualitativa contestuale promossa dalle teorie dei sistemi concepisce la creatività non come una singola entità, bensì come il risultato di un complesso sistema nel quale diversi sottocomponenti interagiscono tra di loro. L'ambiente acquisisce un ruolo fondante all'origine della creatività da parte dello studioso Csikszentmihalyi (1988a, 1999): non solo il creatore, ma anche gli individui a lui circostanti hanno un'influenza sulla determinazione del prodotto creativo. La domanda che occorre porsi secondo l'autore non è tanto "cos'è la creatività", ma "dov'è la creatività" perché consente di offrire un giudizio globale a partire dal dominio di conoscenze, dalla persona in quanto tale (soggetto che acquisisce e produce variazioni) e dal campo costituito da esperti e membri esterni. Nel paragrafo "La creatività come interazione dinamica tra Società, Cultura e Persona" del Capitolo 3 viene quindi dedicato spazio all'esposizione dettagliata dell'approccio alla creatività secondo Csikszentmihalyi. In questa sezione rivolta allo studio della creatività in ottica sistematica, Kozbelt, Beghetto e Runco (2010) riportano anche la teoria dei sistemi influenti di Albert, coincidenti in quelli della famiglia, scuola e cultura. L'informazione condivisa nei tre livelli determina l'interpretazione del comportamento creativo, alla luce di possibili vincoli e libertà: maggiore è la complessità del sistema, tanto più l'individuo può sentirsi libero e mettere in atto atteggiamenti di variazione ideativa, di originalità e di creatività. Il bisogno di connessione con il mondo esterno diventa oggetto primo nella teoria percettiva del processo creativo di Schachtel (1959), poiché rappresenta la spinta intrinseca alla creatività. L'approccio ripetuto in modalità differenti ed alternative in aggiunta all'interesse dimostrato ad un aspetto della realtà definisce l'apertura percettiva, caratteristica essenziale nella persona creativa, senza alcun ricorso a regole di pensiero convenzionali (Schachtel, 1959; Busse & Mansfield, 1980).

Una delle categorie più recenti in merito alle teorie sulla natura della creatività concerne la prospettiva psicoeconomica del processo creativo. Esso viene, in questo senso, analizzato secondo un macro-livello generale nella garanzia della verificabilità delle ipotesi generate. Rubenson e Runco (1992) parlano di "mercato della creatività" all'interno del quale prendono forma interazioni e allocazioni di sforzi e di risorse: i

benefici che ne derivano elicitano e rinforzano determinati comportamenti creativi, mentre i costi subiti ne inibiscono e limitano altrettanti. Sul piano sociale, risulta essere maggiore il costo della diversità fra gli individui (e quindi dell'originalità presente) quanto più ampio è il proprio gruppo di appartenenza, a sfavore del brainstorming di idee creative che affiorerebbero (Rubenson & Runco, 1992). Sulla base di ciò, le teorie economiche suggeriscono che alti livelli di expertise individuali predicono minore flessibilità nell'uso di alternative e nella ricerca di possibilità originali di pensiero. Ugualmente, la teoria dell'investimento della creatività di Sternberg (1991) illustrata nel paragrafo precedente si colloca entro il presente quadro concettuale, in quanto allude ad una terminologia e formulazione di impronta psicoeconomica. Esemplificativa è la metafora introdotta nell'ambito dagli autori stessi: in circostanze inerenti a situazioni e contesti influenti sugli sforzi creativi, sia il toro che l'orso comprano sul mercato azioni creative. La constatazione di alcuni comportamenti creativi relegata a una ristretta fetta di individui della società ha portato Florida (2002) a definire al suo interno la classe dei creativi. La tolleranza di queste figure da parte della società, in associazione al loro talento creativo e al livello di tecnologia raggiunto, costituiscono, secondo l'autore, elementi centrali nel processo creativo. Il principale vantaggio di adottare tale visione della società consiste nell'avere un confronto diretto tra città e paesi rispetto alla pervasività, al supporto e alla manifestazione di idee innovative (Kozbelt, Beghetto & Runco, 2010).

In ultima analisi, il gruppo costituito dalle teorie psicometriche affonda la propria caratteristica distintiva sull'assenza di un modello teorico specifico a cui fare appello: esse, infatti, riguardano la misurazione del costrutto della creatività. In particolare, le teorie psicometriche si focalizzano sullo studio dell'accordo e della coerenza delle misure adottate dai test di valutazione della creatività (*reliability*) nonché la precisione della loro misurazione (*validity*). Quest'ultima può concentrarsi sulla comprensione di quanto gli strumenti adottati misurino l'effettivo comportamento creativo (*predictive validity*) oppure sul grado di distinzione della valutazione della creatività rispetto ad indici di potenzialità non creative (*discriminant validity*). La relazione del costrutto di creatività con i test ad essa associati risulta dipendere fortemente dal livello di abilità dell'individuo (teoria della soglia), dall'ambiente nel quale le misurazioni vengono effettuate e, infine, dagli stessi test somministrati. Alla luce dei criteri appena riportati, sembra emergere che gli indici di creatività si associno al di sotto di moderati livelli di abilità generali e di

quoziente intellettivo, così come ad un contesto educativo di tipo permissivo, il quale tende a favorire l'emersione del pensiero creativo. Analogamente, l'identificazione di idee potenzialmente remote ed originali sembra essere promossa dall'uso di test e strumenti che vanno nella direzione di sollecitarne il processo cognitivo divergente subordinato (Kozbelt, Beghetto & Runco, 2010).

La supposizione di un singolo o di un gruppo di processi, nonché di una distinzione in termini di orientamento alla base dello studio del fenomeno della creatività ha posto la trattazione delle teorie pocanzi esposte in posizioni controverse. Ad esempio, è possibile definire un orientamento di tipo scientifico per le teorie psicometriche, economiche e cognitive, il cui obiettivo risiede nella rappresentazione di una realtà empirica e, seguendo gli standard scientifici tradizionali come metodologia, nel confronto ordinato ed accurato fra i comportamenti creativi osservabili. Dall'altra parte, teorie come quelle psicoanalitiche, evolutive, basate sul problem finding e sui sistemi seguono un orientamento metaforico, attraverso il quale i fenomeni creativi assumono punti di vista alternativi, nuove comprensioni e possibilità immaginative che possono trovare riscontro anche nella quotidianità. La logica ipotetica perseguita dall'orientamento di tipo metaforico consente di evitare lo sbilanciamento verso un rigore prettamente analitico, ma, al contrario, di raggiungere un equilibrio fra i due approcci (Kozbelt, Beghetto & Runco, 2010).

1.2.2 THE FOUR C MODEL OF CREATIVITY

È pregevole sottolineare che l'uso di categorie all'interno delle quali suddividere prospettive e concezioni più disparate risulta limitante, specialmente a fronte di una tematica così variegata come quella della creatività. Alla luce di tale condizione, la scomposizione apportata è stata necessariamente effettuata al solo scopo di delucidare le aree di interesse e di applicazione dei diversi punti di vista, oltre a proporre future direzioni e collegamenti con diverse discipline (Kozbelt, Beghetto & Runco, 2010). Nell'intento di una più dettagliata comprensione delle teorie sopra esposte, la categorizzazione risulta altresì proficua qualora venga attuata in relazione ad alcune distinzioni concettuali. Una di queste prevede la differenziazione tra teorie focalizzate sul prodotto creativo (*larger C*) e teorie incentrate sull'esperienza creativa (*smaller C*): nel primo caso si evidenzia la manifestazione creativa tramite una sua diretta valutazione

esterna e tangibile; nel secondo, invece, la forma soggettiva e personale della creatività, lasciando spazio ad interpretazioni ed intuizioni originali. Sulla base di una revisione dei livelli di magnitudine creativa, la più comune distinzione concerne la creatività eminente (*Big-C*) e la creatività quotidiana (*little-C*), ad opera di Richards (2007). Lo studio della *Big-C* si è da sempre concentrato sul campo dell'espressione creativa e della figura del genio, nello specifico come operisti, compositori, grandi artisti e scrittori hanno realizzato un lavoro unico e irripetibile nella loro epoca, riconosciuto attraverso premi di fama internazionale, citazioni nelle enciclopedie e nei libri di storia. Tuttavia, sono esistiti anche grandi geni che sono stati apprezzati come tali solo a posteriori, quando è stato possibile scoprire e meglio valorizzare il loro contributo apportato alla conoscenza scientifica ed artistica. Se da un lato la *Big-C* attribuisce grande rilevanza alle potenziali doti riscontrabili nelle persone altamente talentuose, la *little-C* si interessa alla distribuzione delle risorse creative negli individui, osservabili in attività e gioco quotidiani che non richiedono competenze consolidate ed affermate. Difatti, chiunque può avere accesso alla *little-C* in quanto favorisce la libertà della propria immaginazione e percezione creativa. Il ruolo della creatività nella vita di tutti i giorni di bambini, adolescenti e adulti solleva quesiti anche in merito alle modalità più adeguate da adottare per la stimolazione e lo sviluppo delle capacità creative negli ambienti quotidiani, quali domestici, scolastici, lavorativi e ludico-ricreativi. Nonostante venga considerata l'*agency* anche degli individui non esperti del settore creativo grazie all'introduzione della creatività quotidiana, la rigida contrapposizione con la creatività eminente rappresenta un consistente vincolo per l'apertura alle molteplici sfumature che ne derivano rispetto alla sua natura intrapersonale ed evolutiva (Kaufman & Beghetto, 2009; Kozbelt, Beghetto & Runco, 2010). Al fine di sopperire a tale mancanza, Kaufman e Beghetto (2009) inseriscono altre due sfaccettature della creatività, le quali, insieme a quelle suddette, compongono il modello delle quattro C della creatività. A differenza della *little-C*, la *mini-C* risponde all'esigenza relativa alla genesi delle forme non eminenti dell'espressione creativa, in quanto insita in un processo di apprendimento garante della personale e significativa interpretazione di esperienze, azioni ed eventi quotidiani. Si tratta di un processo dinamico che si rivolge alla costruzione della conoscenza e della comprensione dell'individuo del mondo, avvenendo entro il proprio contesto socioculturale. In questo quadro, appare pertanto riduttivo relegare il significato di *mini-*

C a sinonimi come “creatività personale” (Runco) e “creatività individuale” (Niu & Sternberg): essa identifica in ogni individuo un potenziale creativo per il quale è possibile constatare un meccanismo di trasformazione di idee precettivamente rilevate nel mondo esterno sulla cui base poggiano caratteristiche individuali e conoscenze pregresse. Scoperta, gioco ed esplorazione non hanno vincoli temporali e, quindi, chiunque può continuamente sperimentarli in questo stadio della creatività a qualsiasi età. Se viene sufficientemente incoraggiata l’ispirazione creativa per mezzo di un supporto ambientale, è possibile assistere alla transizione (*thinking*) allo stadio *little-C*, determinante per la definizione di una direzione verso la quale accrescere la competenza del proprio dominio (o domini). La traiettoria dell’individuo può cessare quando la sua destinazione finale coincide con una transizione di *reflection*, oltre alla quale non vi più alcun proseguo. Al contrario, è possibile avanzare allo stadio successivo (*Pro-C*) tramite due processi differenti: *formal* e *informal apprenticeship*. Questi richiedono un periodo di apprendimento continuo sul proprio campo d’investimento creativo (artistico, scientifico, sportivo...) per raggiungere lo status di esperto. In particolare, studi di Bloom (1985) e Hayes (1989) hanno dimostrato la necessità di un periodo di training lungo circa 10 anni affinché sia possibile definirsi creatore “di spicco”, figura che è diventata tale in quanto si è messa costantemente in sperimentazione attiva sotto la supervisione formale o informale di un altro esperto (apprendistato). Nella finalità propria della Big-C di ammettere le valutazioni postume di grandi personaggi della storia, la *Pro-C* consente di riconoscere valore alle innovazioni e ideazioni creative al tempo storico stesso in cui vivono coloro che ne sono promotori, non lasciandoli dimenticati e inapprezzati lungo il corso degli anni. Per alcuni creativi, tuttavia, l’*expertise* professionale raggiunta può non garantire l’unico mezzo di sostentamento, motivo per il quale sono costretti a non abbandonare il proprio lavoro quotidiano allo stadio *litte-C*. In questo senso, è possibile osservare il proseguimento parallelo di stadi a livelli differenti, suggerendo il fatto che non esiste a priori una sequenza temporale predefinita in cui seguire gli stadi creativi. Un esempio collocabile nella categoria della *Pro-C* è costituito dalla *Propulsion Theory of Creative Contributions* (Sternberg, Kaufman & Pretz, 2002), già precedentemente menzionata nell’analisi del framework teorico delle 8P (Sternberg & Karami, 2022), la quale specifica come un’azione creativa possa modificare un intero dominio d’interesse mediante un contributo apportato allo stesso. Gli autori individuano cinque differenti

contributi: la replica mantiene l'attuale status quo, riproducendo semplicemente un operato passato; la ridefinizione, invece, consente di presentare la creazione da una diversa prospettiva; l'incremento nel dominio può interessare un lieve cambiamento oppure un avanzamento rivoluzionario con un riconoscimento soltanto a posteriori (pensiero *forward*); una nuova direzione è possibile solo se vi è una ricostruzione di quanto già creato nel passato (pensiero *backward*) ed infine, l'integrazione implica l'unione di due o più domini diversi per la generazione di una nuova idea creativa. Alcuni individui possono rimanere creativi ad un livello professionale e, in questo caso, permangono ad una stasi creativa. Differentemente, altri possono far maturare l'esperienza e l'apprendimento della *Pro-C* allo stadio ultimo *Big-C*, conseguibile attraverso la transizione di *greatness*. Limitato a pochi eletti, la *Big-C* si caratterizza per la trasmissione delle idee originali e rivoluzionarie alle generazioni future, le quali possono beneficiare della conoscenza scientifica e artistica arrecata alla società umana. È privilegio di quest'ultimo stadio poter guadagnare l'appellativo di leggenda, per il quale è possibile viaggiare in ogni tempo e in ogni spazio del mondo (Kaufman & Beghetto, 2009).

Il principale vantaggio riconosciuto al seguente modello concerne l'incrementata ed integrata complessità nel campo di studio della creatività a qualsiasi livello di analisi. Difatti, ciascun individuo può concedersi la sperimentazione e l'elaborazione di tutti gli aspetti qui presi in esame, mentre soltanto lo stadio *Big-C* si configura come una categoria d'accesso elitaria. Il percorso di maturazione creativa che viene intrapreso in nesso con la concettualizzazione dei livelli stessi costituiscono una prerogativa per la definizione di una traiettoria di sviluppo della creatività nel corso della vita che non segua necessariamente un ordine sequenziale ed esaustivo degli stadi sopra enunciati (Kaufman & Beghetto, 2009).

Gli autori alludono ad alcune aree d'interesse relativamente a dibattiti ancora aperti sullo scenario della creatività, direzionando ricerche e prospettive future in merito. Fra questi, si riportano la protratta controversia circa la natura a dominio generale e dominio specifico del processo creativo, l'indagine della valutazione più accurata dello stesso, in aggiunta agli aspetti motivazionali ad esso sottostanti. Più in generale, viene richiamata anche la relazione della creatività con la salute mentale, la quale ha sollevato

non poche discussioni di rilevanza clinica. Quest'ultima, nello specifico, verrà approfondita maggiormente nel dettaglio nel capitolo 4 (Kaufman & Beghetto, 2009).

In virtù del modello delle 4 C, nel 2017 Lubart propone le 7 C della creatività alla portata di una terminologia avanzata con il progresso della ricerca scientifica sul settore. Le componenti del fenomeno prendono forma entro una configurazione radiale, al cui centro si posiziona la creatività in tutta la sua multidimensionalità e multidisciplinarietà. Attenendosi ad un approccio euristico, l'autore offre nuove opportunità di analisi storica e nel campo della ricerca della creatività, nell'intento di favorire la combinazione di *topics* differenti. La prima componente riguarda gli attori (individuo, gruppo e organizzazione) coinvolti nella produzione del contenuto creativo, i *creators*, ciascuno con le proprie caratteristiche emotive, motivazionali e di personalità. A seguire, il processo creativo che garantisce la sequenza di azioni necessarie alla generazione del prodotto stesso, ovvero i cambiamenti quantitativi e qualitativi apportati nel *creating*. *Collaborations* costituiscono un ulteriore componente determinante la creatività, in quanto promuovono il coinvolgimento e la partecipazione di figure esterne (diadi e team) al progetto creativo. I contesti fisico e sociale, come casa, scuola, organizzazioni, ambienti nello scenario nazionale ed internazionale, diventano talora risorse qualora limitazioni alla facilitazione e inibizione del comportamento creativo (*contexts*). Le *creations*, invece, prevedono l'output del progetto creativo, prodotto più o meno tangibile secondo i più noti criteri di utilità e originalità. A queste componenti, Lubart (2017) suggerisce l'aggiunta della *consumption*, intesa come l'adottare nuove idee seguendo un tempo ed un entusiasmo variabili, e dei *curricula*, programmi educativi in ottica di stimolazione della creatività attraverso specifiche tecniche apprese, il cui fine ultimo risiede in un aumento della consapevolezza sociale sulla tematica analizzata (Lubart, 2017).

1.2.3 UNA NUOVA PROSPETTIVA SCIENTIFICA DELLA CREATIVITÀ

Già nel 1980, Busse e Mansfield sintetizzarono la loro nozione di creatività scientifica in una moderna prospettiva focalizzata sui risultati emergenti da soggetti sperimentali di pari expertise e training formativi. Sulla base della loro revisione circa le principali teorie, gli autori localizzarono cinque processi a fondamento della generazione di prodotti creativi scientifici, disposti ad interazione reciproca. Dapprima si instaura un meccanismo di selezione del problema in grado di rinvenire ad una soluzione remota o

meno, la quale conduce inevitabilmente ad una svolta creativa dello status quo. Nella fase di esame del problema, da una parte le implicazioni della stessa risoluzione possono apparire ovvie per alcuni o inaspettate per taluni, dall'altra, tuttavia, ci si può lasciar guidare dalla propria sensibilità nei confronti del risultato potenzialmente emergente. In quest'ultimo caso, l'inclinazione adottata consente di intraprendere un percorso di correzione di una teoria precedentemente affermata. In seconda istanza, è doveroso innescare un atteggiamento di perseveranza nel tentativo di sforzarsi a risolvere il problema. Ciò implica, di riflesso, la fissazione consapevole o inconsapevole di un numero indefinito di vincoli ed ostacoli alla soluzione, ovvero azioni mentali che limitino il raggiungimento dello scopo risolutivo. I presenti vincoli (*constraints*) possono essere facilmente riconoscibili perché imposti in modo diretto dai risultati e dalle osservazioni sperimentali (empirici), oppure possono mettere radicalmente in discussione il presupposto di tipo teorico, a vantaggio della nascita di nuove ipotesi di lavoro. Diversamente, un vincolo metodologico favorisce lo sviluppo di nuova strumentazione in vista della scoperta di strategie di analisi statistica e di ricerca più confacenti. Il quarto processo consente, invece, la modifica e lo scambio di questi vincoli, i quali possono svelarsi dal primo momento di analisi o aggiungersi in conseguenza all'emersione di nuove proposte creative in virtù della soluzione al problema. Pertanto, il cambiamento di un vincolo prevede una trasformazione e ristrutturazione, nonostante questo richieda l'adattamento ad un punto di vista del problema alternativo. Per gli autori, oltre alle azioni relative allo sforzo e alla sensibilità individuali nella selezione del problema, risulta conveniente cercare di "staccarsi" mentalmente dal problema in esame per riappropriarsene in un secondo momento quando il pensiero su di esso appare meno dominante dai vincoli prefissati e disorientato dal focus primario. In aggiunta a ciò, l'apertura verso associazioni casuali di pensieri che ne consegue concorrere alla creazione di soluzioni improvvise e talvolta anche inconsce, progredendo nella direzione di un processo di problem solving a livello consapevole. Il raggiungimento di una soluzione non si osserva fin tanto che i vincoli sono stati sottoposti a verifica ed elaborazione continue. Tuttavia, proprio grazie a queste ultime, è poi necessario esaminare in ultima istanza il valore della soluzione ritrovata al fine di estenderlo in maniera comprensibile al resto della comunità scientifica e popolare (Busse & Mansfield, 1980).

Nella piena consapevolezza della prospettiva appena esposta (Busse & Mansfield, 1980), il paragrafo presente si propone di estendere lo sguardo verso un orientamento comprendente un atteggiamento di moderazione nei confronti delle molteplici teorie sul processo creativo. In linea con ciò, è auspicabile adottare una propensione di pluralismo teorico sulla creatività, capace di includere opinioni e presupposti talvolta antitetici nel considerare la produzione di pensieri e soluzioni creative (Kaufman & Beghetto, 2009). Nel fare questo, Gallese (2010, 2014) ritrova nel sistema cervello-corpo la fonte primaria della proliferazione creativa, in cui è rinvenibile il meccanismo di intersoggettività che consente quel fenomeno tanto studiato quanto ancora criticato dei neuroni specchio e della conseguente simulazione incarnata. Proprio quest'ultima, secondo lo studioso, garantisce il rispecchiamento non solo dei comportamenti altrui ma anche delle intenzioni motorie ed emotivo-sensoriali alla base di ogni nostra azione creativa. Dunque, in campo artistico, è di primaria importanza ridefinire i concetti di estetica e di creatività ponendoli in una dimensione del tutto corporea e naturale dell'esperienza umana, la quale favorisce una sintonizzazione mentale fra creatore e chi fruisce del suo diretto prodotto. In questo quadro neuroscientifico, la creatività artistica trova completa espressione nella costante interrogazione dell'essere umano sulla sua origine e identità, il cui fine ultimo concerne la tendenza alla creazione ed estetica naturale. La relazione intersoggettiva che si viene ad instaurare fra creatore e fruitore è pertanto polarizzata dall'oggetto artistico, il quale acquisisce valore in quanto prodotto sociale che e-moziona, ovvero che dà vita a risonanze sensoriali, emotive e motorie in chi beneficia dell'arte e dell'estetica più in generale. Per Gallese l'empatia si colloca entro il rapporto fra esperienza simbolica e corpo nella misura in cui garantisce il riflesso di sentimenti e gesti motori nell'osservatore dell'opera creativa: le immagini artistiche sono intrise di azione, emotività e sensorialità divenendo parte integrante della stessa espressione estetica. Tuttavia, seppur evocativa di un potenziale rispecchiamento individuale, la fruizione artistica risiede in una costruzione socioculturale, laddove canoni estetici, culture, familiarità ed ambienti sociali giocano un ruolo determinante. Prendendo coscienza di questo, naturalizzare l'esperienza estetica significa proprio poter comprendere e contestualizzare i prodotti creativi in un'ottica di simbolizzazione e di multimodalità, abbandonando il semplice gusto estetico. Il dinamismo e la presenza del corpo nella sua essenza più carnale consentono non solo la produzione ma anche la ricezione di simboli, in una trasfigurazione del mondo reale

mimetica. Il corpo può diventare esso stesso produttore di creatività e raggiungere uno stato di analogia tra mondo esterno e rappresentazione artistica, secondo la propria esperienza incarnata. Considerare il processo di produzione creativa in un'ottica neurobiologica, dal punto di vista di Gallese, permette di attribuire un senso anche al coinvolgimento empatico e alla simulazione motoria corrispondente ai gesti artistici quali segni tracciati dal creatore. L'attivazione di aree cerebrali deputate alle risposte motorie, percettive ed emotive fornisce un supporto sperimentale e biologico alla relazione intenzionale che si costruisce fra l'artista e la comunità, grazie all'intrinseco movimento di cui è dotata la natura del prodotto creativo.

Gallese parla inoltre di tensione rinviante nell'intento di definire quel preciso momento di sospensione fra ciò che è e ciò che non è ancora: il rapporto fra attualità e potenzialità si gioca all'interno di infinite possibilità nel mondo (Gallese, 2010). Ogni giorno, ciascun individuo in quanto immerso nella realtà ha il potere di ricrearla con l'immaginazione, rappresentandola, trasformandola e creandone una del tutto nuova. L'avvento di nuove fonti digitali ha condotto alla condivisione sempre più ravvicinata di molteplici versioni della realtà che spesso innescano un flusso ininterrotto di narrazioni fintamente stabili del mondo esterno. In questo scenario, il corpo come presenza fisica ritrova la propria centralità nel legame con la realtà mediata da rappresentazioni visive ed interattive (Gallese, 2014). Il motore che muove il corpo alla ricerca di mondi possibili si riconosce nella sua spinta a liberarsi dai vincoli personali che lo tengono legato alla propria e unica percezione, ponendolo invece alla giusta distanza da quello che rimane rispetto a quello che potrebbe diventare (Gallese, 2010). L'autore con questo concetto si riferisce ad una mimesi catartica dell'arte, giustificando così la naturale apertura umana alla scoperta e ricreazione della realtà esterna: "liberarsi dal mondo per ritrovarlo" (Gallese, 2010). L'artista occupa una posizione privilegiata rispetto a tale processo in quanto l'identificazione e il riconoscimento con la società garantiscono la possibilità di trovare la piena espressione simbolica alla propria creazione. Semir Zeki (1999) è stato il primo ad introdurre il termine di "neuroestetica" per definire questo nuovo orientamento in grado di accostare l'universo delle neuroscienze a quello delle scienze umane. Gli artisti vengono paragonati a scienziati naturali per il fatto di riuscire ad evocare nel sistema cerebrale risposte estetiche e percettive connesse alla capacità di elaborare informazioni visive e di associarle a quanto di "bello" emerge dal mondo fisico. Ad ogni

modo, il concetto di piacere estetico non si può e non si deve esaurire nella mera fisiologia individuale dal momento che il rischio più grande sarebbe quello di avvilirlo e recluderlo alle sole funzioni neuronali localizzate nelle regioni cerebrali. Nel proposito di non cadere in un rigido neurodeterminismo, Gallese (2014) sostiene l'ipotesi di parlare piuttosto di "estetica sperimentale", rendendo merito alla centralità attribuita alle dimensioni della corporeità e della percezione, le quali trovano massima realizzazione nell'esperienza artistica. Il corpo, ancora una volta, costituisce la radice dalla quale si diramano le funzioni multimodali dei meccanismi cerebrali, per poi essere riflesse in immagini, sculture, creazioni artistiche atte a suscitare il bello e l'appagamento di cui può godere la comunità umana (Gallese, 2014).

A seguito di dettagliata descrizione, il presente orientamento intende dunque valorizzare il potenziale contributo che le neuroscienze possono apportare allo studio del fenomeno della creatività. Questo è reso possibile solo se vengono predisposti dialogo e collaborazione fra discipline appartenenti a mondi assai lontani, ma che, grazie alla ricchezza della loro diversità, possono completarsi vicendevolmente in un'ottica interdisciplinare e multidimensionale (Gallese 2010, 2014).

1.3 UN APPROCCIO GLOBALE ALLA CREATIVITÀ: ASPETTI COGNITIVI, PERSONALI, EVOLUTIVI E SOCIALI

L'indagine sulla creatività ha visto nei decenni approcci e prospettive differentemente fondate, adottate secondo criteri e definizioni variegati dagli autori. Ammettere, invece, una visione più completa possibile dell'argomento agevola il contributo alla riduzione del gap che si tende a creare tra la conoscenza teorica e gli interventi pratici sul campo d'interesse. I paragrafi che seguono analizzano proprio gli aspetti legati alla creatività, particolarmente in merito ai processi cognitivi (expertise e problem solving), alle caratteristiche di personalità (intelligenza e fattori interni alla persona), allo sviluppo life span (potenziale e performance creativo) ed al contesto sociale (ambiente e fattori culturali). Tutti questi punti di vista, nella loro unione, sostengono una visione globale allo studio della creatività, indispensabile traiettoria da perseguire se si intende promuovere il benessere psicologico e la salute mentale sulla base dei progressi ai quali la ricerca è pervenuta (Simonton, 2000).

1.3.1 LA RELAZIONE PLASTICITÀ E CREATIVITÀ: *BIG TWO MODEL OF PERSONALITY*

Secondo diversi autori (Feist, 2019; Kaufman et al., 2015; Martindale, 1989; Oleynick et al., 2017; Silvia et al., 2009) nel fenomeno della creatività è possibile rintracciare dimensioni e tratti della personalità umana, nella concezione in cui l'attività, il processo e il derivante prodotto creativo acquisiscono una posizione di rilievo. Tale capacità individuale di coping a fronte di situazioni e problemi nuovi tramite lo sviluppo di un pensiero originale e autentico, ha trovato risposta in passato nel famoso modello Big Five della personalità (Costa & McCrae, 1988). Tuttavia, questo ultimo non sembrava soddisfare a pieno l'espressione dell'unicità creativa nella propria essenza di persona. Poiché creatività e personalità sembrano apparire come aspetti indissolubili, esse, data la loro influenza reciproca, necessitano di un modello esplicativo che replichi l'interdipendenza delle diverse dimensioni della personalità. A tal proposito, nasce quindi il *Big Two Model of Personality* (Feist, 2019; anche definito *Huge Two*, Silvia et al., 2009), il quale organizza la personalità secondo due ordini superiori di fattori: da un lato *Neuroticism* (N), *Agreeableness* (A) e *Conscientiousness* (C) descrivono la disposizione di gestione dello stress e dell'emotività negativa, in linea con comportamenti di conformità sociale e controllo degli impulsi, dall'altro l'apertura alle esperienze e un atteggiamento esplorativo e adattivo costituiscono il secondo fattore (*Extraversion*, *Openness*). A questi vengono conati due termini, stabilità e plasticità, in riferimento proprio alle due antitetiche inclinazioni che contraddistinguono le *facets* della personalità. Nel tratto della stabilità sono riconoscibili persone più costanti emotivamente e meno propense a stati ansiogeni/depressivi, preservando coscienziosità e solida affettività relazionale, contrariamente a quanto si osserva negli individui con doti creative. Infatti, questi ultimi, si caratterizzano per una personalità flessibile ed estroversa, connotata dalla ricerca di stimoli innovativi, dalla sensibilità estetica e dall'intuizione immaginativa. Alla luce degli effetti contrastanti che questi due fattori hanno sulla creatività quotidiana, è stata verificata un'associazione forte e predittiva della plasticità con il pensiero creativo: individui caratterizzati da apertura all'esperienza ed estroversione e da un basso livello di stabilità mostrano una maggiore propensione alla creatività, nella sua dimensione sia cognitiva che comportamentale (Feist, 2019; Kaufman et al., 2015). Nell'analisi di tale relazione ad un livello superiore rispetto a quello già precedentemente studiato dei Big

Five, il fattore plasticità risulta essere scomponibile in due elementi centrali per la personalità creativa: l'apertura all'esperienza (*Openness to experience*) e l'intelletto (*Intellect*). In riferimento a quanto affermato da Kaufman et al. (2015) ed Oleynick et al. (2017), il cuore della personalità creativa si rivela dalla combinazione della tendenza al coinvolgimento di informazioni astratte ed intellettuali con l'impegno cognitivo in quelle relative alla sfera percettiva e immaginativa. Per mezzo, dunque, da una parte della fantasia e dall'altra del ragionamento, l'esplorazione cognitiva trova completamento nella flessibilità e complessità del processamento delle informazioni, ultimato nella costruzione e realizzazione creativa. *Openness to experience/Intellect* è l'unico tratto della plasticità che correla positivamente con tutti i domini della creatività, da quello artistico a quello scientifico (Oleynick et al., 2017), risultando essere predittivo del pensiero divergente e di comportamenti creativi quotidiani (Jauk, Benedek & Neubauer, 2014; Lebuda, Zielińska & Karwowski, 2021; Silvia et al., 2009). Diversamente, la relazione dell'estroversione, componente della plasticità, con la personalità creativa appare più debole e circoscritta agli aspetti di fiducia ed assertività nel successo creativo. Come si evince dallo studio di Kaufman et al. (2015) sulla validità predittiva indipendente delle due componenti fondanti la personalità creativa (*Openness to experience/Intellect*), è stata indagata la relazione fra capacità cognitiva, pensiero divergente, personalità e successo creativo nell'arte e nella scienza. Dai risultati emerge una differenziazione di traiettoria tra l'apertura all'esperienza, la quale predice la realizzazione creativa in tutti i campi a discapito del ragionamento fluido, e l'intelletto che, invece, richiama l'interesse verso le idee scientifiche. Pertanto, si viene a configurare un processo duale all'interno del quale prende spazio da una parte la creatività artistica che opera in modo automatico attraverso processi esperienziali (tipo 1) influenti per l'apprendimento implicito sulla percezione sensoriale. I processi razionali (tipo 2), per converso, connotano la componente dell'intelletto nel predire la creatività scientifica grazie alla *working memory* e al ragionamento logico-causale, abilità cognitive sottostanti le funzioni esecutive (Kaufman et al., 2015).

Negli studi in precedenza citati sembrano essere presenti delle evidenze a favore di processi neurali, cognitivi e motivazionali alla base della relazione fra personalità e creatività (Feist, 2019; Oleynick et al., 2017). Alcune prove biologiche dimostrano che il tratto di apertura all'esperienza si associa ad una maggiore connettività funzionale nel

Default Network, rete neurale disinibitoria coinvolta quando l'individuo è veglio e in attività come *mindwandering*, simulazione di eventi futuri, scene mentali e memoria autobiografica. Più è efficiente l'attivazione delle aree coinvolte (regioni temporali e infero-parietali) tanto più pronunciata risulta la dimensione *Openness to experience* della personalità creativa (Oleynick et al., 2017). Il giro temporale destro, la corteccia prefrontale e il cervelletto si attivano prevalentemente in soggetti con alti livelli di comportamenti adattivi e flessibili, in grado di modificare idee ed atteggiamenti in proporzione ai differenti contesti (Feist, 2019). Analogamente, è stato riscontrato un aumento della diffusità di materia bianca, soprattutto localizzata a livello dei gangli della base, all'incrementare di comportamenti di ricerca delle novità. Nonostante il decremento nell'integrità della sostanza bianca faciliti lo sviluppo del pensiero divergente, gli autori sottolineano, tuttavia, il rischio che questo comporta nella riduzione del quoziente intellettivo e nell'esacerbazione di sintomi legati alla schizofrenia (Feist, 2019; Oleynick et al., 2017). Inoltre, è stato osservato un aumento della creatività in connessione a livelli più elevati di attività dopaminergica nei lobi temporali dell'emisfero sinistro (Feist, 2019). La dopamina, infatti, sembra influenzare processi cognitivi e motivazionali di esplorazione cognitiva e di ricompensa (*reward*) che in qualche misura danno origine al fattore plasticità. Proprio tra le fonti motivazionali della relazione tra personalità e creatività, Oleynick et al. (2017) individuano l'ispirazione, l'inclinazione alla curiosità per le nuove informazioni e il valore della ricompensa delle medesime. Altrettanti processi cognitivi sarebbero in grado di spiegare la maggiore propensione di individui con tratti di estroversione e flessibilità alla creatività: l'apprendimento implicito, meccanismo già precedentemente introdotto nel coinvolgimento di processi esperienziali (tipo 1) in quanto garantisce la rilevazione di associazioni e modelli inusuali in ambienti complessi e rumorosi; il pensiero divergente valutato nei criteri di fluenza, flessibilità e originalità delle risposte multiple generate; una ridotta inibizione latente, la quale consente di processare stimoli apparentemente irrilevanti come interessanti e capaci di associazioni nuove e originali. Al netto del fatto che una ridotta inibizione latente correla positivamente con *Openness to experience/Intellect* e il successo creativo, è altresì considerevole rimarcare il suo potenziale sviluppo in comportamenti maldattivi, quali segni subclinici diagnosticabili entro un quadro di psicosi (Feist, 2019; Oleynick et al., 2017; Richard, Pelowski & Spee, 2023).

1.3.2 IL MODELLO BIO-PSICO-COMPORTAMENTALE DELLA CREATIVITÀ

Rispetto a quanto emerso finora si può evincere come il fenomeno della creatività si componga di molteplici sfaccettature che trovano sistemazione in altrettanti diversi ambiti di ricerca e occupazione. Nel proposito di offrire una completa ed esaustiva comprensione della multidimensionalità della creatività, Jauk (2019) ha proposto un modello sviluppato su tre livelli di analisi della creatività secondo una struttura gerarchica e a dominio-generale. I sistemi neurobiologici costituiscono il primo gradino della piramide, sostenendo ipotesi scientifiche circa la relazione della creatività con indicatori cerebrali cognitivi. Questi influenzano successivamente i tratti circoscrivibili ad un tipo di personalità creativa, la quale prende posizione al secondo livello del presente modello. Al vertice, invece, l'autore colloca i comportamenti creativi osservabili nella vita reale di tutti i giorni, in quanto si ipotizza possano essere configurati in base alle caratteristiche biologiche e disposizionali antecedenti. Da tale considerazione nasce il modello bio-psico-comportamentale (Jauk, 2019), il cui fine ultimo concerne l'indagine delle differenze interindividuali relativamente alla *real-life creativity*, nell'esame delle variabili di apertura all'esperienza (*Openness to experience*), potenziale creativo (nella sua componente di pensiero divergente) ed intelligenza. Le variazioni di attività dopaminergica nella rete mesocorticale rientrano nel primo livello del modello, dal momento che la dopamina, principale neuromodulatore dell'esplorazione cognitiva, esercita un'influenza sulla ricerca delle novità e sul potenziale gratificante di incertezza. Così allo stesso modo la diminuzione dell'inibizione latente, anche definita da Jauk (2019) intervallo di attenzione "persa", si osserva essere correlata positivamente con il successo creativo e, d'altra parte, negativamente con il potenziale creativo. Una perdita di attenzione sostenuta a lungo termine può risultare vantaggioso per l'ispirazione creativa, contrariamente all'effetto dannoso causabile da un lasso di tempo breve. Inoltre, il processo duale di tipo esperienziale e di tipo razionale esposto nel paragrafo precedente si suppone essere relato ai meccanismi di *Default Mode Network* e *Esecutive Control Network*: il primo attiva il processo di tipo 1, in quanto automatico, associativo e privo di sforzo mentale; mentre il processo di tipo 2 emerge dall'azione del controllo esecutivo nel condurre ad un'elaborazione delle informazioni più lenta e analitica. Ciò che sembra caratterizzare gli individui creativi è proprio l'interazione tra una maggiore attivazione

nel precuneo del *Default Mode Network* durante uno stato di riposo, conducibile all'emersione di pensieri spontanei, e un'associazione della *working memory* e della corteccia prefrontale dorsolaterale con il network di controllo esecutivo. La cooperazione di tutti questi fattori neurobiologici gioca un ruolo di promozione delle dimensioni della personalità tendenzialmente correlate alla creatività. Nel secondo livello, dunque, intervengono costrutti della personalità quali *Openness to experience* e il potenziale creativo. Quest'ultimo, concepito nei termini di abilità individuale nella produzione di idee nuove ed utili (Jauk, Benedek & Neubauer, 2014), rappresenta un tratto normalmente distribuito nella popolazione generale ed è riconoscibile per mezzo di due suoi indicatori: la fluidità ideativa (*ideational fluency*) riguarda la quantità di idee generate ad opera delle funzioni esecutive e l'originalità ideativa (*ideational originality*) che, parallelamente, contempla l'aspetto qualitativo dei pensieri, di cui l'intelligenza costituisce condizione necessaria ma non sufficiente per le capacità di aggiornamento e di recupero delle informazioni (Jauk, 2019; Jauk, Benedek & Neubauer, 2014). Una buona base di esperienza e conoscenza si costruisce favorevolmente a motivo di un'attitudine all'apertura verso gli eventi nuovi e di coraggio verso le sfide della vita. In tale direzione lo sforzo perseverante in attività creative è consequenzialmente incoraggiato dal tratto della personalità *Openness to experience* e dal potenziale creativo, esercitando un effetto indiretto sul risultato creativo finale, in quanto mediato dall'intervento dell'intelligenza sulla produzione creativa. La trasformazione di abilità ed expertise, acquisite durante il corso della vita, in realizzazioni creative degne di riconoscimento ed apprezzamento sociale dipende in larga parte dall'azione dell'intelligenza sull'attività creativa promossa nella *real-life creativity* (Jauk, 2019; Jauk, Benedek & Neubauer, 2014; Lebuda, Zielińska & Karwowski, 2021). In riferimento allo studio dell'influenza delle dimensioni della personalità sullo sviluppo di atteggiamenti e comportamenti creativi concretamente osservabili, Lebuda et al. (2021) hanno ritenuto utile la suddivisione delle caratteristiche personali in due macro categorie. Da un lato, è possibile identificare aspetti cognitivi e di personalità stabili nel tempo, emergenti all'inizio dello sviluppo evolutivo, come, ad esempio, variabili endogene e biologicamente radicate. Queste caratteristiche centrali della personalità (*core characteristics*), definite dagli autori anche tendenze di base, permettono l'espressione successiva di quelle "superficiali" (*surface characteristics*), in quanto plasmabili e condizionabili da elementi socioculturali. Tali adattamenti

caratteristici comprendono, pertanto, credenze, abilità ed attitudini inerenti al concetto di sé, ai valori di vita e agli sforzi personali messi in atto. Secondo questa distinzione, i risultati della ricerca qui menzionata hanno dimostrato che l'intelligenza ed alcuni tratti della personalità assumono la funzione di predittori per lo sviluppo della creatività. In particolare, si osserva una relazione positiva tra l'attività creativa e il concetto di sé creativo, il quale è in grado di predire anche il risultato stesso se nonch  venga esclusa la variabile delle attivit  creative. Da ci , gli autori confermano quanto riscontrato da studi precedenti (Jauk, 2019; Jauk, Benedek & Neubauer, 2014), ossia il ruolo essenziale dell'attivit  creativa nel comportamento creativo nella vita tanto da essere considerata un prerequisito per il successivo prodotto finale. Invece, tra le caratteristiche *core* della personalit , il pensiero divergente risulta essere fortemente correlato con il concetto di s  creativo nel predire la *real-life creativity*, mentre la relazione tra l'intelligenza e l'attivit  creativa trova espressione in differenti domini. L'effetto esercitato da queste due abilit  cognitive sul risultato creativo  , dunque, mediato dal ruolo dell'attivit  creativa svolta durante il corso della vita, suggerendo un modello multifattoriale che riflette una distruzione atipica nella popolazione generale, poich  solo pochi individui raggiungono eccellenti risultati creativi (lo status da *Pro-C* a *Big-C*), sostenuti da un lato dal potenziale intellettuale e dall'altro da performance creative allenate negli anni (Jauk, Benedek & Neubauer, 2014; Lebuda, Zielińska & Karwowski, 2021).   dunque possibile affermare che vi sono aspetti della personalit  in grado di prevedere comportamenti ed atteggiamenti creativi nella vita. Nello specifico, l'attivit  creativa in campo artistico   predetta dal tratto pi  fortemente relato alla creativit  stessa, *Openness to experience*, e supportata dalla *Compassion*. Al contrario, si osserva una correlazione negativa degli aspetti di *Orderliness* e *Politeness* con la propensione alla creativit , a conferma del fatto che i tratti di ordine e di regolarit  insieme ad una tendenza alla conformit  sociale rappresentano un ostacolo allo sviluppo del potenziale creativo. Nell'ambito scientifico, invece, l'intelligenza, il pensiero divergente e *Openness to experience* (in entrambe le sottocomponenti, anche se il tratto *Intellect* ha una relazione pi  forte), costituiscono i predittori pi  significativi dell'attivit  creativa (Lebuda, Zielińska & Karwowski, 2021). L'ultimo livello del modello bio-psico-comportamentale della creativit , rappresentato dal comportamento creativo della vita di tutti i giorni, prende forma difatti negli aspetti ampiamente discussi in precedenza, ossia l'attivit  creativa quotidiana e il risultato

creativo. Nelle definizioni di Jauk et al. (2014), ciascun individuo può trovarsi coinvolto secondo grado ed estensione variabili in diverse attività creative della vita quotidiana, ponendo attenzione a seguire la propria inclinazione rispetto all'originalità umana. Accanto al concetto più personale della creatività quotidiana, anche ascrivibile ad uno status di *little-C*, il raggiungimento di un successo in ambito creativo consiste nella realizzazione di un prodotto concreto e riconoscibile nella comunità sociale, la quale rende merito a coloro che si distinguono prevalentemente per un livello eminente di creatività. In sintesi, perciò, la previsione del successo creativo in qualsiasi dominio dipende dagli effetti promossi dalle variabili pocanzi citate: l'attività creativa in termini di impegno e sforzo personale svolge un ruolo diretto, diversamente da quanto si verifica nell'interazione tra l'intelligenza e la creatività, dimostrabile dal fatto che l'elaborazione di idee e prodotti originali dipende in maniera considerevole dall'esperienza acquisita e dal potenziale creativo (Jauk, 2019).

CAPITOLO 2. LA VALUTAZIONE DELLA CREATIVITÀ

Le diverse concezioni del fenomeno della creatività rendono nota di altrettanti metodi di misurazione dello stesso, talvolta relativi al processo sotteso e talaltra alla manifestazione esterna del prodotto finito. Si riscontrano pertanto approcci alla strumentazione basati sulla definizione del concetto di creatività, i quali derivano dall'idea di funzionamento intellettuale, di attitudini ed interessi personali, di tratti disposizionali, fino alle credenze relative al proprio potenziale artistico e alle opinioni espresse dall'ambiente sociale circostante. In tal senso, questionari e test che vengono presi in considerazione in questa sede rilevano differenti aspetti della creatività e possono essere così suddivisi: test del pensiero divergente (*Torrance Tests of Creative Thinking*, TTCT; Torrance, 1966; *Test for Creative Thinking-Drawing Production*, TCT-DP; Jellen & Urban, 1986; Urban & Jellen, 1996; Urban 2005); scale che misurano la personalità creativa (*Personality-based Test of Creative Potential*, Davis & Subkoviak, 1975; *Creative Personality Scale*, CPS; Gough, 1979); inventari del comportamento creativo (*Creative Behavior Inventory*, CBI; Hocevar, 1979; Dollinger, 2003; *Biographical Inventory of Creative Behaviors*, BICB; Batey, 2007); questionari dell'attività e della realizzazione creativa (*Creative Achievement Questionnaire*, CAQ; Carson, Peterson & Higgins, 2005; *Inventory of Creative Activities and Achievement*, ICAA; Diedrich et al., 2018); strumenti che rilevano il dominio creativo (*Creative Scale for Diverse Domains*, CSDD; Kaufman & Baer, 2004; *Creative Domains Questionnaire*, CDQ; Kaufman, Cole & Baer, 2009; *Kaufman-Domains of Creative Scale*, K-DOCS; Kaufman, 2012; McKay, Karwowski & Kaufman, 2017); scale di credenze creative circa l'identità personale e la regolazione del processo (*Short Scale of Creative Self*, SSCS; Karwowski, 2012, 2014; Karwowski et al., 2018; *Creative Mindset Scale*, CMS; Karwowski, 2014; *Creative Self-Regulation Questionnaire*, CSR; Zielińska et al., 2022). Infine, viene presentata la *Person-Environment Fit Scale for Creativity* (PEFSC; Sen, Acar & Cetinkaya, 2014), il cui sviluppo si fonda sul modello di adattamento della creatività tra le due componenti persona ed ambiente sociale (Livingstone & Nelson, 1994).

2.1 DAI TEST DEL PENSIERO DIVERGENTE ALLE SCALE DI PERSONALITÀ CREATIVA

I primi strumenti di misurazione del processo della creatività sono in linea con l'idea che essa costituisca una specifica tipologia di funzionamento intellettuale, identificabile nel pensiero divergente. A tale proposito, i *Torrance Tests of Creative Thinking* (TTCT; Torrance, 1966; Bart, Hokason & Can, 2017; Kim, 2006; Kim, 2017) hanno rappresentato uno dei più importanti strumenti usati nel campo della creatività. Lo strumento si costituisce di due forme, TCTT-Verbal (TCTT-V) e TCTT-Figural (TCTT-F), ciascuna con relativamente due varianti, Forma A e Forma B. La tipologia di risposte richieste, scritte/orali oppure disegnate, è ciò che contraddistingue le due forme: nel TCTT-V lo stimolo immagine comporta una descrizione scritta valutabile attraverso le sottoscale di fluidità, originalità e flessibilità; viceversa, il TCTT-F impegna il soggetto nella costruzione di un'immagine in tre differenti attività. Queste, difatti, stimolano la produzione di un oggetto creativo offrendo figure incomplete e segmenti/cerchi da utilizzare come parti del disegno. Il prodotto finale raggiunto dopo un tempo totale di 30 minuti (10 minuti ad attività) viene valutato in base a 5 sottoscale: l'abilità di produrre un numero di idee ed immagini figurative rilevante (*fluency*); la capacità di sviluppare risposte insolite ed uniche (*originality*); l'aggiunta di idee elaborate (*elaboration*); il grado di attribuire un titolo al prodotto che discosti dalla concretezza dell'immagine (*abstractness of titles*) e quello di apertura psicologica di fronte alla progettazione di un lavoro creativo (*resistance to premature closure*). Nella versione del 1984, l'autore introduce nella forma figurale alcuni indicatori con la funzione di misurare il potenziale creativo, definendoli "*creative strengths*". Tali 13 criteri costituiscono punti di forza che si collocano nella direzione di delineare un profilo creativo dell'individuo secondo alcune caratteristiche, quali l'espressività emotiva e verbale, l'articolazione della narrazione, la sintesi figurale e la visualizzazione interna, l'estensione oltre i confini di linee e cerchi e la ricchezza delle immagini prodotte. Dall'indagine della struttura fattoriale latente del TCTT-F ad opera di Bart, Hokanson e Can (2017), il modello più adattabile risulta essere quello a due fattori: fattore innovativo, comprendente la fluenza e l'originalità, e fattore di adattamento relativo all'elaborazione e all'astrattezza del pensiero. Per quanto concerne la componente della resistenza alla chiusura mentale, essa appare correlata ad entrambe le variabili latenti, suggerendo la sua distinta presenza nel processo di sviluppo creativo. L'osservazione di due dimensioni fondanti il fenomeno della creatività, innovatività ed adattamento, avvalorata le ipotesi formulate negli anni di ricerca circa la sua natura

strutturale, la quale, inevitabilmente, influisce il conseguente studio della misurazione, sempre più complessa ed articolata. Tuttavia, le due forme del TCTT sembrano rilevare in qualche modo lo stesso concetto sotteso, dal momento in cui emerge una relazione significativa tra la variante verbale e quella figurale (Kim, 2017). Uno studio di Kim (2017) evidenzia anche una differenza di genere rispetto alle tipologie di compito: i punteggi verbali risultano maggiormente associati all'abilità dell'elaborazione creativa nelle femmine e alla produzione di immagini più originali nei maschi.

Negli anni gli usi del TCTT-F sono diventati molteplici: dalla comprensione del funzionamento della mente umana alla valutazione degli effetti promossi da programmi educativi e terapeutico-riabilitativi, fino all'identificazione di potenzialità latenti durante il periodo scolastico. È proprio quest'ultimo scopo che consente allo strumento di vantare di un utilizzo flessibile e adattabile ad età, generi, culture e status socioeconomici differenti. In più, viene prediletto maggiormente nell'ambito accademico anche per il fatto di essere poco influenzabile dall'opinione soggettiva di insegnanti ed educatori, nonché da bias e preconcetti culturali. In considerazione di quanto emerso finora, in generale, il TCTT-F si dimostra principalmente più affidabile nella valutazione del processo creativo, motivo per il quale viene anche più spesso impiegato per identificare attitudini ed inclinazioni nei soggetti di giovane età (Kim, 2006; Kim, 2017).

In maniera equivalente, un altro strumento significativo per l'identificazione del pensiero non convenzionale per mezzo di rappresentazioni figurali consiste nel *Test for Creative Thinking-Drawing Production* (TCT-DP; Jellen & Urban, 1986; Urban & Jellen, 1996; Urban 2005). Seguendo un approccio olistico allo studio della creatività, il compito richiede all'individuo di produrre un disegno a partire da frammenti figurali volontariamente incompleti e irregolari al fine ultimo di osservare il grado soggettivo di flessibilità creativa. Gli stimoli di base propongono svariate interpretazioni personali, lontane il più possibile da significati convenzionali, così che siano sollecitate in misure e gradi differenti risposte creative. Il prodotto finale viene, successivamente, sottoposto ad un insieme di criteri di valutazione circoscrivibili a 14 descrizioni delle diverse sfumature del potenziale creativo. Queste possono essere così riassunte: continuazione ed estensione dei frammenti; completamento ed integrazione; aggiunta di nuovi elementi; collegamenti tramite linee tra frammenti e figure; connessioni per la produzione di una composizione; rottura dei confini dipendenti dai frammenti (piccola estensione); rottura dei confini

indipendenti dai frammenti (estensione al di fuori del contorno); superamento della prospettiva bidimensionale; affettività ed umorismo; anticonformismo nella manipolazione del materiale; anticonvenzionalità del pensiero e dell'uso dei frammenti; uso di simboli anticonformisti; tempo di esecuzione del disegno. Gli autori sottolineano la singolarità degli aspetti di rottura dei confini prestabiliti dagli stimoli di base e dalla definizione dello spazio offerto in quanto indici di un soggettivo comportamento di assunzione dei rischi nell'ambito creativo. Pertanto, la peculiarità del *boundary breaking* può manifestarsi tanto con una minore estensione della rappresentazione al di fuori del campo di disegno (*small open square*) quanto con una rottura degli schemi più ampia (*big square frame*).

Se da una parte alcuni studiosi si sono focalizzati sulla rilevazione del pensiero divergente, altri, invece, hanno canalizzato interessi e sforzi nella misurazione di caratteristiche distintive proprie delle persone che mostrano alti tratti di comportamento creativo. Così, nell'intento di distinguere i tratti propri della personalità creativa, Davis e Subkoviak (1975) hanno condotto un'analisi multidimensionale su 102 item inerentemente alla misurazione della predisposizione all'essere creativi. Emergono sei gruppi che distinguono differenti *facets* della personalità creativa: originalità, energia e curiosità; interesse artistico ed estetico, riflessività, hobbies e creatività genitoriale; tendenza alla complessità e all'ambiguità ed esperienze di scrittura creativa; indipendenza e fiducia in sé stessi, senso dell'umore; libertà e flessibilità; stimolazione sensoriale, assunzione di rischi ed attitudine al pensiero infantile. Ciò che sembra caratterizzare per lo più gli individui altamente creativi sono una spiccata originalità ed inventiva annesse ad una forte curiosità verso le novità e un alto livello di energia investita nella produzione artistica (Davis & Subkoviak, 1975). Allo stesso modo la *Creative Personality Scale* (CPS; Gough, 1979) si aggiunge all'Adjective Checklist per meglio arricchire l'identificazione del profilo artistico. Composta da 30 item, gli aggettivi che descrivono in modo più soddisfacente la personalità creativa richiamano la potenzialità e la fiducia nelle proprie capacità, l'intelligenza in generale, l'individualità e l'egoismo, la tendenza ad avere ampi interessi, l'inventività e l'originalità, così come la riflessività e la sicurezza in sé, l'essere anticonvenzionale e informale, perspicace ed ironico. Viceversa, caratteristiche come l'essere attenti e cauti, conservativi, onesti, insoddisfatti, cortesi,

sottomessi, sospettosi, sinceri ed avere pochi interessi non risultano essere associati ad un temperamento di tipo creativo (Gough, 1979).

2.2 I DOMINI DELLA CREATIVITÀ SECONDO LA STRUMENTAZIONE DI KAUFMAN

Gli studi di Kaufman in relazione alla valutazione del processo creativo (Kaufman & Baer, 2004; Kaufman, 2006; Kaufman, Cole & Baer, 2009; Kaufman, 2012) si concentrano sull'interrogativo della natura del dominio d'interesse: la creatività è da trattare come un aspetto generale della capacità umana oppure un'abilità specifica? Lo stesso autore nei primi anni 2000 ha investito gli sforzi nello sviluppo di diverse scale di misurazione dei domini impiegati con l'obiettivo ultimo di investigare l'esperienza soggettiva a riguardo e determinarne i fattori principali responsabili del comportamento artistico. Inizialmente, viene chiesto ai soggetti di autovalutare la propria creatività in merito ad alcuni domini prescelti per meglio comprendere come questi entrino in relazione tra loro e si possono riferire anche ad altre misure del fenomeno, ad esempio il funzionamento cognitivo e la personalità. Da questa ha origine il primo strumento, *Creativity Scale for Diverse Domains* (CSDD; Kaufman & Baer, 2004), una breve scala composta da 11 item che pongono in luce le credenze individuali sulle proprie capacità creative in diverse aree. L'analisi fattoriale, infatti, dimostra una struttura a 9 domini riconducibili a tre fattori generali: empatia/comunicazione, comprendente le aree della comunicazione, delle relazioni interpersonali, della scrittura creativa e del problem solving; creatività più "concreta", relativa ai domini delle arti, dell'artigianato e della creatività corporea; matematico-scientifico in riferimento alle abilità visuospatiali e analitiche del comportamento artistico. In generale, qualora i soggetti si considerino creativi come tratto generale della loro personalità ammettono anche di esserlo in diversi domini, a conferma dell'ipotetico dibattito sulla natura più o meno specifica del processo creativo. Tuttavia, l'area della matematica per gli individui di genere maschile e quella della scienza per il genere femminile risultano essere di poco rilievo nell'autovalutazione soggettiva, sollevando quesiti rispetto alla visione che la società implementa del potenziale artistico. Nonostante l'importante risultato pervenuto dal presente studio, ovvero che l'essere creativo significa potersi sperimentare come tale in diversi domini, la lunghezza dello strumento ha rappresentato un limite per l'indagine più approfondita della questione. Nasce così nel 2006 il *Creativity Domain Questionnaire* (CDQ;

Kaufman, 2006; Kaufman, Cole & Baer, 2009), 56 item che si focalizzano sulle convinzioni soggettive del livello di abilità creativa in altrettanti domini. In un modello a struttura gerarchica della creatività, ciascun individuo può esprimere il proprio potenziale in una scala a 6 punti da “per niente creativo” a “estremamente creativo” a proposito di 7 specifiche aree tematiche: artistico-verbale, performance, artistico-visivo, imprenditoriale, interpersonale, risoluzione di problemi, matematico-scientifico. Questi ultimi due ambiti, coerentemente con lo studio precedente (Kaufman & Baer, 2004), si dimostrano essere meno associati all’assessment della creatività in generale. Inoltre, la versione del questionario revisionata (CDQ-R) converge 21 item in 4 fattori: matematico-scientifico, arti, interazione, drama. Già a partire dall’esplorazione dei primi due strumenti sviluppati dall’autore, emerge la sua attenzione incentrata sullo studio delle credenze soggettive relativamente alla capacità creativa esprimibile in diversi ambiti del comportamento umano, in quella che, negli stessi anni contemporanei, è stata definita nei termini di creatività quotidiana o *little-C* (Kaufman & Beghetto, 2009; Kozbelt, Beghetto & Runco, 2010; Richards, 2007).

Dopo aver maturato una prospettiva dominio-specifica della creatività quotidiana, Kaufman ha dato vita alla *Kaufman-Domains of Creativity Scale* (K-DOCS; Kaufman, 2012) nella quale sono stati trascritti i comportamenti creativi del CDQ in una lista di 94 item che raggruppano 50 attività creative esploranti l’autovalutazione e il proprio potenziale creativo in una scala Likert 0-5. I comportamenti creativi vengono suddivisi in 5 domini: la creatività quotidiana e il Sé creativo che indaga le dinamiche interpersonali e intrapersonali; la creatività accademica; la performance creativa in pubblico in merito ai campi della musica e della scrittura; la creatività meccanico-scientifica, racchiusa nell’interesse scientifico e nelle abilità prettamente meccaniche e analitiche; la creatività artistica. L’autore sottolinea, inoltre, che alcune attività vengono meglio spiegate in più d’una area di investimento degli sforzi creativi individuali. Ad esempio, il comportamento di scrittura creativa può presentarsi tanto nel dominio accademico quanto in quello pubblico nella forma di prosa e poesia. Allo stesso modo, l’abilità di problem solving compete sia l’espressione del potenziale creativo scolastico che scientifico. In qualità della correlazione della creatività con tratti della personalità già ampiamente dimostrata (Feist, 2019; Kaufman et al., 2015; Martindale, 1989; Oleynick et al., 2017; Silvia et al., 2009), i risultati del presente studio condotto da Kaufman nel 2012 evidenziano

l'associazione dell'*Openness to Experience* con tutti i fattori pocanzi elencati con la sola eccezione di quello meccanico-scientifico, aspetto che ancora una volta richiama la necessità di ispezionare la connotazione che l'individuo è spinto ad attribuire al concetto di creatività. Lo strumento K-DOCS è stato poi validato da McKay, Karwowski e Kaufman (2017), a sostegno della sua affidabilità e validità nel valutare la creatività dominio-specifica nelle sue cinque diverse aree: quotidiana, accademica, performativa, scientifica ed artistica.

2.3 MISURARE L'ATTIVITÀ ED IL RISULTATO CREATIVO

Per quanto concerne, invece, la valutazione del comportamento e dell'attività creativi si può fare affidamento ad una varietà di inventari e questionari, tra i quali uno dei più usati è senza dubbio il *Creative Behavior Inventory* (CBI; Hocevar, 1979). Inizialmente composto da 198 item, poi ridotti a 90 ed infine 75 nella versione finale, lo strumento classifica diversi comportamenti creativi in 6 sottoscale: produzione, coinvolgimento e pubblicazione di opere letterarie (14 item); produzione e performance musicale (12 item); produzione artigianale (19 item); arte fine e grafica (8 item); creatività matematico-scientifica (10 item) ed arte nella danza e nel teatro (12 item). I punteggi totali risultano essere correlati alla fluidità ideativa, componente già precedentemente menzionata del processo creativo, e all'intelligenza cristallizzata. La forma breve dell'inventario ad opera di Dollinger (2003) si focalizza sui comportamenti creativi più comuni, come scrivere poesie, comporre canzoni e realizzare un costume di scena. La versione conclusiva è stata adattata per differenti popolazioni e validata per tutte le sottoscale citate. Similmente, il *Biographical Inventory of Creative Behaviors* (BICB; Batey, 2007) chiede agli individui di indicare in quali attività creative sono stati coinvolti negli ultimi 12 mesi. La scala composta da 34 item a risposta dicotomica valuta la creatività quotidiana in un ampio spettro di ambiti: scrittura creativa, arte, artigianato e creatività sociale (leadership, coaching, mentorship).

Nell'ambito della misurazione dell'attività e della realizzazione di un prodotto creativo finito, lo strumento che ha dimostrato buona affidabilità e coerenza interna nonché validità predittiva e discriminante è il *Creative Achievement Questionnaire* (CAQ; Carson, Peterson & Higgins, 2005). Il miglior adattamento dello strumento self-report è un modello a 3 fattori nei quali vengono raggruppati 10 domini della creatività scientifica

ed artistica. Il primo fattore, definito espressivo, comprende le arti visive, la scrittura e il senso dell'umorismo, mentre il secondo, relativo alla performance, la danza, la musica e il drama. Questi primi due compongono insieme un fattore più generale della creatività artistica, differentemente dal terzo che richiama il campo scientifico, costituente il talento nelle aree dell'invenzione e della scoperta scientifica e delle arti culinarie. Ad ogni modo, il dominio inerente al design architettonico non è incluso nel presente modello a tre fattori. Al rispondente viene chiesto di spuntare il/i dominio/i corrispondente/i ai risultati creativi raggiunti dai quali successivamente deriva la somma dei prodotti creativi generati dallo stesso nel corso della propria vita. Oltre a valutare la percezione soggettiva della capacità creativa nei diversi ambiti, il CAQ indaga altresì il punto di vista del contesto sociale di riferimento del singolo, ossia come pensa che gli altri (famigliari, pari, educatori) lo riconoscano rispetto alle sue peculiarità creative. Il punteggio totale derivante dai 96 item illustra il grado di realizzazione creativa dell'individuo, una valida misurazione delle variazioni nei suoi risultati artistici. Ricalcando le parole di Kaufman e Beghetto (2009), il CAQ cattura il potenziale creativo emergente da prodotti finiti eminenti in differenti domini, la cosiddetta *Big-C*, correlabile a processi sottostanti e a tratti di personalità inscritti. A tal proposito, Simonton (2012) nella definizione di una procedura ottimale alla valutazione della creatività pone l'accento sul suddetto questionario in quanto forma integrante di misurazioni circa il processo, la persona, il prodotto e la magnitudine del fenomeno. In vista di una quantificazione più esauriente possibile, l'autore suggerisce la necessità di operare una transizione dalla valutazione soggettiva della creatività ad una meramente oggettiva, al fine ultimo di identificare un verosimile quoziente creativo (QC).

Non molto tempo fa, nel campo della ricerca creativa si è affermato uno strumento di assessment in grado di cogliere le differenze individuali nella creatività quotidiana: *Inventory of Creative Activities and Achievement* (ICAA; Diedrich et al., 2018). L'inventario si compone di due scale che indagano indipendentemente l'attività creativa (*Creative Activity*, CAct) e il prodotto finale (*Creative Achievement*, CAch). Da un lato viene chiesto all'individuo di indicare la frequenza con la quale è stato coinvolto nell'attività creativa descritta negli ultimi 10 anni (CAct), dall'altro di esprimere il livello di conseguimento di un determinato risultato creativo rispetto al dominio in esame (CAch). Entrambe le scale si focalizzano su 8 domini: letteratura, musica, arte e artigianato, cucina, sport, arti visive, performance artistica, scienze ed ingegneria. L'uso

simultaneo di queste ultime consente allo strumento di raggiungere un tasso di sensibilità tale da poter cogliere le sfumature intersoggettive nell'espressione creativa e, in particolare, quelle esistenti tra la creatività quotidiana (*little-C*) e quella acquisita tramite la pratica formale e informale (*Pro-C*). Ad evidenza di ciò, ad esempio, si osserva che il campione di musicisti del presente studio condotto da Diedrich et al. (2018) mostra livelli più elevati di attività e realizzazione creativa proprio nel dominio della musica, confermando il forte valore discriminatorio dello strumento. Difatti, la valutazione basata sulla quantità di attività creativa quotidiana non è meglio appropriata per soggetti ascrivibili alla popolazione *little-C*; al contrario, la scala CACh che misura la qualità del prodotto creativo risulta essere adatta al campione *Pro-C*.

2.4 PERCEZIONE SOGGETTIVA DEL SÉ CREATIVO, DELLA REGOLAZIONE CREATIVA E DELL'INTERAZIONE PERSONA-AMBIENTE

Il presente paragrafo delinea l'influenza che le credenze soggettive circa le proprie capacità creative e la costruzione dell'identità personale esercitano sul comportamento creativo osservabile. Nello specifico, sono state messe a punto delle scale di misurazione della mentalità, del Sé creativo e dell'autoregolazione creativa in vista del loro importante contributo nello sviluppo della personalità creativa. Un esempio è rappresentato dalla *Creative Mindset Scale* (CMS; Karwowski, 2014), la quale ha origine dalla finalità di catturare le convinzioni degli individui rispetto al carattere e alla natura della creatività. Infatti, lo studioso propone il concetto di *fixed creativity* contrapposto a quello di *growth creativity* per sottolineare due differenti significati attribuibili al processo creativo. Nel primo caso, 5 quesiti della scala fanno riferimento ad una mentalità creativa rigida che non ammette modifiche ad un potenziale creativo incrementabile nel tempo (item 8: "*Some people are creative, others aren't-and no practice can change it*"). Al contrario, invece, domande come quella riferita dall'item 1 "*Everyone can create something great at some point if he or she is given appropriate conditions*" evidenziano un tipo di concezione della creatività secondo cui possibilità e contributi esterni sono in grado di mutare capacità insite nella persona, non relegabile ad una predefinita categoria di artisti. In aggiunta a ciò, Karwowski (2014) ha somministrato a 269 partecipanti di origine polacca la compilazione della CSM al fine di esplorare la sua relazione con la loro identità personale creativa e il significato associato all'autoefficacia creativa. Dai risultati è osservabile che i soggetti che ritengono i propri sforzi essere potenziali condizionatori del

loro comportamento creativo tendono a percepirsi più creativi e ad associarsi ad una identità personale creativa con alti livelli di autoefficacia. Una mentalità che concepisce la creatività come stabile, per di più, confluisce a produrre un effetto inibitorio sulle abilità di problem solving, mentre, viceversa, maturare credenze di modificabilità del proprio agire creativo favorisce l'emersione di un pensiero creativo dinanzi a condizioni avverse (Karwowski, 2014).

Convenientemente su i concetti di identità personale creativa e autoefficacia creativa, Karwowski ha dedicato una scala di misurazione a parte: *Short Scale of Creative Self* (SSCS; Karwowski, 2012, 2014; Karwowski et al., 2018). La descrizione dettagliata dei due costrutti è rimandata al capitolo seguente, mentre l'esposizione della struttura dello strumento di valutazione si limita a codesto paragrafo. Per un totale di 11 item, la scala divide i quesiti in base all'indagine della *Creative Self-Efficacy* (CSE; 6 item) e della *Creative Personal Identity* (CPI; 5 item). Alcune affermazioni riferibili alla misurazione della CSE sono: “*I know I can efficiently solve even complicated problems*”; “*I trust my creative abilities*”; “*I am sure I can deal with problems requiring creative thinking*”; “*I am good at proposing original solutions to problems*”. Diversamente, item come “*I think I am a creative person*”; “*My creativity is important for who I am*”; “*Creativity is an important part of myself*” sono esemplificativi della rilevazione dell'identità personale creativa. Al soggetto viene semplicemente richiesto di rispondere ai quesiti secondo una scala Likert 0-5 che definisce il grado di accordo all'affermazione riportata. Il punteggio sommato dei due costrutti (CSE e CPI) consente, in un secondo momento, di ricavare una stima del concetto di Sé creativo.

Di recente interesse, tuttavia, risale l'ambito della metacognizione creativa inerentemente ai meccanismi cognitivi di autoregolazione del processo creativo. Analogamente ai costrutti di identità personale creativa ed autoefficacia creativa, anche tale argomento verrà esplorato nel successivo capitolo, nel quale sarà lasciato debito spazio alle ricerche condotte nel settore tramite uno strumento ideato dall'autore Zielińska e da alcuni suoi collaboratori (2022). Si tratta del *Creative Self-Regulation Questionnaire* (CSR; Zielińska et al., 2022), strumento capace di raccogliere affermazioni di regolazione emergenti prima dell'inizio dell'attività creativa (*forethought*), durante la stessa (*performance*) e dopo la conclusione di un prodotto artistico (*self-reflection*). Quindi, da un totale di 33 item, 10 affermazioni richiamano strategie *pre-task* di

accettazione dell'incertezza (“*I knew that I would not be able to predict all the steps to my project*”), di aspettative di possibili ostacoli, anche personali, (“*I reminded myself that some parts of my work would be boring, frustrating, or even painful*”) o di mancanza di autoregolazione dell'attività (“*The whole this activity was largely improvised: without a specific purpose or plan*”). Altrettanti 17 item, inoltre, identificano modi di gestione del lavoro creativo nel momento in cui è in atto, rispettivamente all'adattamento dell'approccio scelto (“*When I encountered obstacles, I tried different ways of solving the problem*”), alla riformulazione degli obiettivi ambigui (“*When things seemed difficult, I reminded myself that I was capable of doing it well*”) e alla realizzazione dello stesso (“*I adapted how I organized my work depending on where I was in the process*”). Invece, affermazioni del tipo “*I decided that I would try it again, but better*” (miglioramento dell'approccio) e “*I was happy to share the results of my work with others*” (disponibilità alla condivisione) richiamano strategie di autoriflessione sviluppate a posteriori di un progetto creativo finito (Zielińska et al., 2022). È degna di nota l'opportunità che il presente strumento offre, in quanto è possibile osservare uno scenario completo delle strategie messe in atto dall'individuo in ciascuna fase della progettazione di un artefatto, potendo così cogliere nel dettaglio quale passaggio sia di più rilevanza per un eventuale intervento di riadattamento.

Nonostante appaia assai considerevole la misurazione del punto di vista dell'individuo nell'espressione delle sue stesse capacità artistiche, queste subiscono inevitabilmente le influenze di un contesto esterno. Per tale ragione, è stata perfezionata per la prima volta una scala in grado di valutare l'interazione simultanea della persona con l'ambiente, poiché il comportamento creativo risulta essere derivante da un lato da bisogni soggettivi e dall'altro da sostegni sociali. Sviluppata sulla base del modello fit della creatività (Livingstone & Nelson, 1994), la *Person-Environment Fit Scale for Creativity* (PEFSC; Sen, Acar & Cetinkaya, 2014) si pone come obiettivo l'analisi della compatibilità fra le due componenti concorrenti al processo creativo, persona ed ambiente, laddove le caratteristiche individuali prevedono risultati e comportamenti creativi in relazione a fenomeni ambientali sociali e viceversa. Tale strumento si conferma una misura valida della creatività in quanto promuove un orientamento di adattamento dei due fattori, la cui congiunta influenza genera comportamenti creativi a dominio generale, grazie alla quale viene favorita l'applicabilità della scala in diversi setting, da

quello educativo a quello occupazionale. La scala PEFSC parte dal presupposto teorico che esistono due assi di adattamento: *supply-value fit* (S-V) e *demand-ability fit* (D-A). Nel primo caso, si considera ciò che l'ambiente è in grado di offrire e sostenere al singolo in corrispondenza dei suoi bisogni creativi, quali il supporto di un supervisore in un gruppo organizzativo oppure i feedback comunicativi e di performance; mentre, l'adattamento domanda-abilità allude alla conciliabilità delle caratteristiche individuali con i requisiti presenti nell'ambiente di riferimento, rinvenibili, ad esempio, nella conoscenza di un'attività creativa oppure nelle abilità creative stesse e nella loro sottostante motivazione intrinseca. Riconoscere il livello di adattamento di entrambi gli assi significa promuovere maggiore soddisfazione nella performance creativa e nel contesto sociale più allargato, di pari passo con un decremento dello stato ansiogeno e di strain dell'individuo (Livingstone & Nelson, 1994). Per raggiungere tale scopo, lo strumento si costituisce di 44 item complementari rispetto alle due componenti in analisi (persona ed ambiente), in cui uno stesso costrutto viene misurato da entrambe le controparti. Ad esempio, in un'affermazione è riportato "*My environment recognizes my abilities and skills*" mentre in quella complementare "*I expect other people to notice my capabilities*", seguendo la logica di adattamento della creatività alla base dello sviluppo della scala. Al di là della notevole innovatività nello studio del fenomeno creativo promossa dal modello a due fattori Person-Environment (P-E), gli autori rimarcano il fatto che si tratti comunque di una misurazione self-report anche rispetto alle proprietà contestuali, per cui lo stesso ambiente viene valutato attraverso la sua soggettiva percezione (Livingstone & Nelson, 1994; Sen, Acar & Cetinkaya, 2014).

CAPITOLO 3. RICERCHE SULLA CREATIVITÀ

3.1 LE TRAIETTORIE DELLA CREATIVITÀ NELL'ETÀ E NEL GENERE

Quando emerge il potenziale creativo in un individuo? Come questo cambia e si esprime nel corso del tempo? È insito in ciascuno di noi oppure è una prerogativa di pochi? Questi sono solo alcuni degli interrogativi che negli anni la ricerca sul campo della creatività ha cercato di trovare riscontri teorici ed empirici. L'iniziale concezione dello sviluppo della creatività nel corso della vita era sostanzialmente pessimistica, laddove vigevano problemi di disegni di ricerca in associazione a misinterpretazioni della definizione e della misurazione del fenomeno stesso. In aggiunta, il ruolo attribuito a fattori fisici, ambientali e psicologici mancava di una nitida comprensione rispetto all'influenza di questi esercitata sull'arco di vita (Romaniuk & Romaniuk, 1981). Tale visione negativa deriva in larga parte dagli influssi del modello di deficit della creatività relativo al picco e successivo declino che si configurano nell'evoluzione della curva dell'espressione creativa longitudinale. Da un punto di vista culturale, difatti, si ritiene che il potenziale creativo si riduca nel periodo della seconda metà della vita di un individuo, verso l'età di 70-80 anni, oltre il quale non sarebbe più possibile stimolare alcuna forma di pensiero creativo, destinato ad un lento e irreversibile declino (Lubart & Sternberg, 1998; Romaniuk & Romaniuk, 1981; Sasser-Coen, 1993). Alcuni studi hanno osservato, invece, che la capacità creativa di un individuo non rimane stabile nel tempo seguendo una certa linearità, bensì è soggetta a un pattern discontinuo di sviluppo caratterizzato da decrementi e conseguenziali risalite. Ad esempio, all'età di 5-6 anni si verifica il primo "crollo" nello sviluppo del potenziale creativo del bambino, in concomitanza al suo accesso alla scuola primaria; così avviene anche a 9-10 anni rispetto a ciò che è stata definita "crisi di quarta elementare" e a 11-12 anni nel momento di passaggio alla scuola primaria di secondo grado (Hui, He & Wong, 2019). In realtà, la creatività emerge da uno stadio assai più precoce dello sviluppo umano: dall'infanzia tramite il coinvolgimento attivo nel processo del gioco, il quale consente la stimolazione dell'immaginazione, della capacità di problem solving e delle abilità di pensiero creativo (Hui, He & Wong, 2019). L'ingresso nell'adolescenza rappresenta un momento critico dello sviluppo, in particolar modo per la formazione dell'identità personale e del pensiero creativo (Barbot & Heuser, 2017). Nelle parole di Barbot e Heuser (2017), il processo creativo è intrinseco alla costruzione del proprio ruolo identitario nella società in quanto

richiede abilità di esplorazione di multiple alternative del Sé e di sintesi di eterogenei aspetti annessi, nel tentativo di formulare un prodotto unico ed originale. In questo senso, lo sviluppo parallelo del pensiero divergente e convergente favorisce l'integrazione di parti diverse del Sé al fine di rispondere al bisogno evolutivo di distinguersi dall'Altro. Pertanto, l'identità personale creativa che si viene a costruire durante il periodo dell'adolescenza riflette da un lato lo sforzo creativo attuato nelle esperienze passate e dall'altro le nuove opportunità di espressione del proprio potenziale creativo, con notevoli ricadute sulle dimensioni dell'autostima e dell'autoefficacia (Barbot & Heuser, 2017). Infatti, è stato dimostrato che l'impegno e la performance in attività creative relativamente a domini specifici (per esempio, il disegno) comporta una valutazione positiva del Sé, influenzando di conseguenza la stima e la percezione del senso di fiducia nelle proprie potenzialità creative. Negli anni l'interesse allo studio della creatività lungo l'arco della vita è stato catturato in modo considerevole dalle variazioni quantitative e qualitative che si verificano in età adulta. Per quanto concerne il criterio di produttività (il numero di lavori creativi prodotti in una determinata unità di tempo), si evidenzia un incremento della capacità creativa fino al raggiungimento di un picco massimo all'età di 40 anni, stabile fino a 70 anni e seguito poi da un lento declino sia in ambito artistico che scientifico (Hui, He & Wong, 2019; Lubart & Sternberg, 1998; Martindale, 1989). Tuttavia, il tasso di variazione e l'età cronologica nella quale si osserva l'apice del successo creativo dipendono dal campo di interesse (matematico a 20-30 anni e storico-filosofico a 40-50 anni) nonché dalle differenze interindividuali. Inoltre, si sostiene che giovani creatori (20-30 anni) producano opere più intense e spontanee mossi dall'intento di "sfidare" le tradizioni socioculturali, diversamente da quanto si osserva in quelle di creatori di età superiore a 40 anni, i quali prediligono la sintesi di concezioni passate con quelle attuali. A tal proposito, è stato coniato il termine di "*old age style*" in riferimento alle caratteristiche delle opere del gruppo di creatori anziani: essi enfatizzano le esperienze interne ed adottano una visione soggettiva della creatività, conferiscono unità ed armonia al prodotto finito e ricercano l'integrazione di idee, ponendo debita importanza al processo di invecchiamento intorno alle sfide che questo pone (Lubart & Sternberg, 1998). Questo stile di pensiero dialettico che si sviluppa con l'età sembra essere coerente con i cambiamenti cognitivi della creatività lungo l'arco della vita. Le abilità fluide subiscono un declino con l'età, nello specifico il pensiero divergente, la

flessibilità cognitiva e l'attenzione selettiva. Diversamente, la fluidità ideativa aumenta in modo significativo in tutte le fasce d'età, suggerendo come in qualsiasi momento dello sviluppo sia possibile stimolare il potenziale creativo attraverso training adeguati. Allo stesso modo, la conoscenza e l'expertise risultano essere variabili caratterizzanti lo stile creativo in tarda età, poiché le esperienze vissute cumulate nel tempo hanno un effetto diretto sul processo creativo, determinabile dal grado di specializzazione e versatilità esperito. Dunque, secondo Hui, He & Wong (2019) un allenamento trasversale (*cross-training*) e potenziato (*overtraining*) garantisce negli anni un bagaglio creativo sufficiente e necessario per una discreta produttività anche in età avanzata. Con il passare del tempo, la personalità creativa diventa sempre più segnata da intolleranza verso l'ambiguità e diminuzione di perseveranza e assunzione di rischi. Gli anziani creativi si distinguono da quelli giovani proprio per la maggiore cautela nel prendere decisioni e per essere meno ricettivi a nuove proposte, a discapito dell'individualità che viene soverchiata dalla tendenza alla conformità sociale (Lubart & Sterneberg, 1998). Contemplare la creatività come costrutto multidimensionale e dinamico che cambia e si trasforma nel corso del tempo permette di aprire altrettanti quesiti circa l'espressione della medesima nella tarda adultità, momento evolutivo per eccellenza asservito a stereotipi d'età e di successo creativo (Sasser-Coen, 1993). Adottando una prospettiva di questo tipo, i cambiamenti quantitativi e qualitativi che avvengono con l'invecchiamento vengono ridefiniti nei termini di una direzione verso nuove forme di creatività alternative. Il pensiero creativo nella tarda età si qualifica per lo spicco di abilità convergenti, le quali consentono l'emersione di competenze pratiche e conoscenze dominio-specifiche coltivate negli anni (Hui, He & Wong, 2019). Si tratta quindi di una nuova flessibilità cognitiva che trova espressione nel pensiero integrativo e dialettico, focalizzato su strategie di problem solving di eventi quotidiani utili al rinforzo delle esperienze personali e della capacità di introspezione. La riserva cognitiva, il tratto *Openness to experience* e alcuni fattori, quali l'attività creativa quotidiana e un'attitudine positiva verso l'invecchiamento, risultano essere predittori significativi della creatività nell'adulto-anziano. È stata osservata infatti una relazione notevole tra l'aumento dell'età e la maturità del pensiero creativo, portando i ricercatori sulla strada di analizzare la crescita cognitiva lungo tutto l'arco di vita (Sasser-Coen, 1993). La creatività in tale chiave di lettura gioca un ruolo fondamentale nell'espressione di un Sé adattivo: nell'atto del creare si concretizzano pensieri, emozioni

e sentimenti originali ed innovativi, in un meccanismo di resilienza a fronte di circostanze ambientali più avverse. L'associazione tra pensiero divergente e capacità di coping giustifica la promozione e l'incoraggiamento di una piena realizzazione del proprio essere nella sua unicità. Pratiche educative e ricreative che incentivano atteggiamenti di curiosità, esplorazione, decision-making e rispetto delle opinioni sembrano rappresentare un'importante fattore di protezione per lo sviluppo del potenziale creativo a qualsiasi età. In corrispondenza a queste, ambienti sociali favorevoli alla proposta di attività ricche e stimolanti assieme a feedback positivi sulla performance e uno stile personale innovativo contribuiscono al raggiungimento di un livello ottimale di espressione creativa. Coerentemente con quanto affermato, è stato dimostrato l'effetto protettivo della partecipazione ad attività creativo-culturali sullo stato di salute psico-fisica, riscontrabile in un minore numero di visite effettuate presso il medico di medicina generale, in una bassa presenza di stati depressivi, in un maggior coinvolgimento in attività sociali e in un miglioramento nella creatività auto-percepita e qualità di vita (Hui, He & Wong, 2019).

Contrapposto al modello deficit dello sviluppo della creatività, emerge pertanto la presente prospettiva *life span* che include il potenziale creativo in un continuo riequilibrio di perdite e guadagni nel corso della vita. I cambiamenti quantitativi e qualitativi del pensiero creativo vengono pertanto studiati in modo differente a seconda dei diversi stadi dello sviluppo, abbracciando così un approccio olistico nel quale risorse cognitive, fattori emotivo-motivazionali e circostanze ambientali confluiscono in una più esaustiva comprensione del fenomeno (Hui, He & Wong, 2019; Lubart & Sternberg, 1998; Sasser-Coen, 1993).

Un ulteriore quesito di prevalente interesse nella ricerca sulla creatività si attiene alle differenze di genere nella performance artistica. Nonostante non siano state rilevate importanti disparità sistematiche in un determinato livello di creatività empiricamente stabilito (Kogan, 1974), recenti ricerche convergono a risultati discutibili circa le diverse variabili psicologiche e contestuali coinvolte nel processo creativo fra maschi e femmine (Abdula Alabbasi et al., 2022; Abraham et al., 2014; He & Wong, 2011; Hora et al., 2022; Lin et al., 2012; Matud, Rodriguez & Grande, 2007; Razumnikova & Volf, 2012; Ryman et al., 2014; Takeuchi et al., 2017; Taylor & Barbot, 2021). Ad esempio, uno studio di Razumnikova e Volf (2012) ha osservato processi di selezione delle informazioni creative differentemente organizzati a livello globale e locale tra uomini e donne. In particolare,

queste ultime sembrano proseguire nella costruzione creativa verbale e figurale tramite criteri di accuratezza e precisione delle informazioni, coinvolgendo pertanto l'emisfero sinistro. Dal momento che gli stimoli processati più accuratamente a livello locale nell'emisfero destro richiedono un ritardo nella risposta di selezione, questi vengono indirizzati all'emisfero opposto nel quale avviene la loro analisi più generale. Pertanto, se aumentati i tempi di risposta agli stimoli e intensificati i processi di inibizione di ciò che appare irrilevante, è possibile potenziare il sistema cognitivo allo sviluppo del pensiero creativo nelle femmine. Viceversa, nel genere maschile si assiste a una debole e prolungata comunicazione fra i due emisferi relativamente ai processi attenzionali: essi prediligono strategie globali di selezione delle informazioni nell'emisfero destro, caratterizzate da un indice di velocità di elaborazione. In sintesi, la relazione dell'originalità con i processi cognitivi attenzionali risulta essere più forte durante la soluzione di problemi creativi di tipo verbale nei maschi e, al contrario, di tipo figurale nelle femmine. Inoltre, gli autori concludono suggerendo come predittori del pensiero originale, indipendenti dal genere e dalla natura del compito, l'accuratezza nell'identificazione di stimoli locali e la velocità di analisi globale nell'emisfero sinistro e il ritardo nello scambio interemisferico. Analogamente, una ricerca follow-up (Abraham et al., 2014) evidenzia una dissociazione tra i pattern di attività cerebrale nel genere rispetto a compiti di espansione concettuale creativa e di pensiero divergente. Nei maschi si osserva una maggiore attivazione del giro frontale inferiore anteriore e posteriore, della corteccia orbitofrontolaterale e del giro temporale inferiore e mediale, indicando l'uso di strategie focalizzate sul decision making e sull'apprendimento implicito di regole. Le femmine, invece, farebbero prevalentemente appello a i processi linguistici e percettivi dal punto di vista sociale, come il funzionamento della teoria della mente, associati alle regioni anteriori e posteriori del giro temporale superiore. In aggiunta, funzioni legate alla memoria autobiografica, semantica, spaziale ed episodica interessano lo sviluppo del pensiero creativo nei maschi, mentre i processi autoreferenziali e di ragionamento metacognitivo quello nelle femmine. Rimanendo sempre nell'ambito neuro cognitivo dello studio del fenomeno della creatività, è stato indagato anche il suo legame con la struttura cerebrale nei termini di forza della connettività ed efficienza comunicativa (Takeuchi et al., 2017; Ryman et al., 2014). Misurando la creatività tramite il pensiero divergente, le femmine risultano avere un'associazione specifica di quest'ultimo con un

aumento del volume della sostanza bianca nelle aree sottocorticali. La dimensione e il numero delle cellule gliali, nonché quelli degli assoni collaterali e delle spine assionali, sono solo alcuni dei possibili meccanismi fisiologici riscontrati dagli studiosi come fattori concausanti la correlazione positiva osservata tra l'incremento della connettività cerebrale e lo sviluppo del pensiero creativo (Takeuchi et al., 2017). Risultati contrastanti, tuttavia, mostrano una maggiore efficienza comunicativa nei maschi, a favore di connessioni dirette fra regioni cerebrali e dunque processi locali di elaborazione delle informazioni. Nelle femmine, per converso, la relazione della creatività con i network di strutturazione globale e di connettività cerebrale appare inversa e meno forte, richiedendo il coinvolgimento di più aree fra loro distanti (Ryman et al., 2014). Come precedentemente esposto nel Capitolo 1 (Jauk, 2019; Jauk, Benedek & Neubauer, 2014; Oleynick et al., 2017), le regioni associate allo sviluppo di idee originali e innovative, in particolare il precuneo e il lobulo parietale inferiore destro e il giro post-centrale destro, sono le stesse determinanti i due principali sistemi di elaborazione cognitiva: *Default Mode Network* ed *Esecutive Control Network*. Nello specifico, nel genere femminile prevale l'attivazione del sistema di tipo 1, il quale risulta essere correlato positivamente con il tratto della personalità creativa *Openness to experience*. Ciò comporta una migliore performance creativa nei termini di fluenza ideativa nelle femmine, in quanto supportato dal *Default Mode Network*. Il sistema di tipo 2, attivato dall' *Esecutive Control Network*, contribuisce ad una elaborazione lenta e analitica delle informazioni in contrapposizione alla forte emozionalità che guida la generazione di idee creative. Quindi, ponendo in relazione i tratti di personalità con il genere e due delle principali misure della creatività (pensiero divergente e problem solving intuitivo), i maschi sembrano preferire uno stile di pensiero analitico a fronte di compiti che richiedono una soluzione creativa a problemi intuitivi, mentre le femmine dimostrano una migliore performance nel caso di un'elaborazione di tipo olistico ed intuitivo (Lin et al., 2012).

Nel loro insieme, le evidenze emerse nel corso degli anni da studi sulle differenze di genere circa lo sviluppo di idee creative hanno contribuito all'esplicazione di alcune ipotesi sulle osservazioni effettuate nel campo. L'analisi della media tra maschi e femmine dei punteggi totali ai test somministrati (ad esempio, *Test for Creative Thinking-Drawing Production*, TCT-DP, Urban & Jellen, 1996; *Torrance Test of Creative Thinking*, TTCT, Torrance, 1966) non rivela disparità statisticamente significative nella performance

generale al compito richiesto, risultato che supporta l'ipotesi di similarità di genere (Abdulla Alabassi et al., 2022; He & Wong, 2011). Tale effetto è confermato anche dalla prima meta-analisi effettuata al fine di testare l'ipotesi di similarità di genere (*gender similarity hypothesis*, GSH) e di maggiore variabilità maschile (*greater male variability hypothesis*, GMVH), laddove le variabili considerate, tra cui gli indici del pensiero divergente, il tipo di compito (verbale) e l'abilità del campione, non sottolineano uno sbilanciamento di genere nella prestazione creativa (Abdulla Alabassi et al., 2022). Sono degne di nota, invece, le differenze registrate sulla variabilità di genere, le quali mettono in luce una sovra rappresentazione della medesima nelle code superiori e inferiori della distribuzione dei punteggi ($VR > 1,00$) per il campione maschile ai compiti di forma verbale dell'espressione creativa (Abdulla Alabassi et al., 2022; He & Wong, 2011; Taylor & Barbot, 2021). Nel dettaglio, il pensiero creativo dei maschi accentua la "rottura degli schemi" (*boundary breaking*) e la frammentazione delle idee, mentre quello femminile analizza in modo più approfondito le connessioni e le tematiche annesse. Questi risultati spiegherebbero l'incremento della realizzazione creativa nel mondo occupazionale verificatosi nella popolazione di genere maschile a parità media di potenziale creativo. I maschi risultano essere, pertanto, più eminenti nei domini meccanici, spaziali e di ragionamento matematico; pur tuttavia, la completa espressione della propria indole creativa dipende in larga parte anche dall'ambito e dalla misura della variabilità stessa (He & Wong, 2011). Secondo una prospettiva interazionista dello studio della creatività, una recente indagine meta-analitica (Hora et al., 2022) ha considerato alcuni fattori personali e contestuali in grado di moderare la discrepanza di genere così a lungo controversa. L'autovalutazione delle proprie capacità creative costituisce un elemento di rinforzo per le differenze di genere, poiché le femmine tendono a sottovalutarsi e i maschi, invece, a confermare la percezione sociale circa il loro vantaggio nel settore. Allo stesso modo, il divario viene esacerbato qualora si effettui una valutazione della persona in sé piuttosto che del prodotto creativo finale. Tale constatazione esorta dunque l'avanzamento verso lo studio dell'influenza sociale sulla percezione soggettiva delle proprie capacità artistiche e creative, dal momento in cui l'interiorizzazione di stereotipi di genere innalza aspettative e limita opportunità di espressione del potenziale creativo. Analizzando i fattori contestuali, i cambiamenti sociali promuoverebbero minori differenze tra maschi e femmine nel campo della creatività, così come le culture orientate

alla parità di genere che enfatizzano valori di collaborazione e coesione rifacenti al collettivismo dei gruppi sociali interni alla società. Al di là di quanto ci si aspetterebbe, il ruolo di *agency*, promosso ad esempio nel modello *Creative Behavior as Agentic Action* (CBAA; Karwowski & Beghetto, 2019) e attribuito prevalentemente allo sforzo creativo maschile, intensifica le differenze fra i generi e aggrava ulteriormente le incompatibilità percepite con le proprie abilità artistiche. Anche le componenti sociodemografiche ed educazionali esercitano un impatto sulla prestazione creativa: si riscontrano, infatti, dei punteggi medi significativamente più alti in compiti creativi soltanto nel campione femminile con un livello di istruzione universitaria (Matud, Rodriguez & Grande, 2007).

Alla luce di quanto rilevato finora, i ricercatori vagliano alcune implicazioni pratiche inerentemente al successo creativo nei settori occupazionali, nei quali spesso il genere maschile viene accostato al mondo scientifico mentre quello femminile all'ambito sociale (Lin et al., 2012). È auspicabile, invece, indirizzare gli sforzi collettivi verso un'equità di genere che garantisca il riconoscimento del potenziale creativo in modo indiscriminato nei maschi e nelle femmine al fine di promuovere, soprattutto in queste ultime, fiducia e motivazione nelle proprie capacità artistiche. In aggiunta a ciò, occorre perseverare nell'indagine relativa alle differenti performance creative fin dalle prime fasi dello sviluppo umano per meglio comprenderne gli effetti postumi in età adulta (He & Wong, 2011; Hora et al., 2022). In conclusione, cogliere le variabilità culturali esistenti al giorno d'oggi offre la possibilità di identificarsi in altrettanti generi che sconfinano la categorica distinzione maschio e femmina (Abdulla Alabbasi et al., 2022).

3.2 LA CREATIVITÀ NELL'ARTISTA E DIFFERENZE INDIVIDUALI NELLA PERSONALITÀ CREATIVA

Interrogarsi circa le similarità e le differenze di ciò che caratterizza la personalità del creativo rispetto al resto della popolazione significa delineare un profilo ben identificabile di quanti vengono socialmente definiti "artista". Fin dai primi studi (Drevdahl & Cattell, 1958; Nicholls, 1972; Shelton & Harris, 1979) sulla personalità di artisti e scrittori, le peculiarità più tipiche degli eminenti creativi risultano essere il pensiero divergente, l'intelligenza, il coinvolgimento e la motivazione nell'attività creativa e la tendenza a preferire la complessità della stessa. Eppure, tali qualità non sarebbero esaustive della diversità multiforme propria di ciascun attore creativo. Appare,

pertanto, che il tratto distintivo della creatività assuma lo stesso significato sia nei creativi eminenti quanto in soggetti del tutto “normali” (Nicholls, 1972). È degno di nota, quindi, liberarsi da preconcetti e da etichette attribuite negli anni alle abilità creative e alla loro modalità di misurazione, ma adottare piuttosto un atteggiamento di genuinità nella ricerca sul processo creativo. Al di là di tale digressione inerente alla messa in discussione del potenziale creativo come dote prerogativa di pochi artisti, il test 16PF (*Sixteen Personality Factor Questionnaire*; Cattell, 1977) condotto negli studi precedentemente citati ha individuato alcune particolarità connotative la personalità creativa. Nello specifico, artisti e scrittori risultano essere più intelligenti e maturi dal punto di vista emozionale, avventurosi, dominanti, eccentrici e non conformi alle norme della società di appartenenza. Di nuovo, si caratterizzano per un alto livello di tensione ergica e un grado di autosufficienza significativo senza doversi assoggettare agli standard del gruppo sociale di riferimento. Questo porta tali soggetti a ricercare spesso la solitudine e l'isolamento, nonché ad andare maggiormente incontro a schizotimia, specialmente negli scrittori che si rilevano essere più ciclotimici e radicali (Drevdahl & Cattell, 1958). Studenti universitari di arte dimostrano le medesime caratteristiche pocanzi riportate, rendendoli così paragonabili alla personalità di artisti professionali già affermati (Shelton & Harris, 1979). Particolarmente spiccata si rivela essere una specificità del profilo della persona creativa, ovvero la sensibilità emotiva (Bridges & Schendan, 2019; Drevdahl & Cattell, 1958; Shelton & Harris, 1979). In tal senso, gli studiosi Bridges e Schendan (2019) hanno indagato la relazione tra il temperamento sensitivo e lo stato dell'arte nei creativi al fine di identificare le abilità cognitive sottese ad essa. Dalla ricerca emerge che le persone creative sembrano essere più altamente sensibili e aperte alle esperienze percettive, sottolineando così l'importante interazione della plasticità genica nei termini di neurosensibilità con il contesto ambientale. Tale interdipendenza comporta poi una ricaduta a livello del sistema neurotrasmettitoriale dal momento in cui si osserva una minore inibizione e, dunque, un network attenzionale automatico che consentono di arrecare una consapevolezza superiore agli stimoli esterni, rendendo nota dell'orientamento alla novità proprio della personalità creativa (Bridges & Schendan, 2019). Pertanto, un ambiente sociale favorevole a far emergere le inclinazioni geneticamente determinate quali i tratti di orientamento alla sensibilità, di *Openness to experience* e di resilienza alla novità, implica una bassa soglia sensoriale così come

minori affetti negativi ed eccitatori, promuovendo livelli più significativi di attività creativa. Al contrario, invece, una sovrastimolazione sensoriale e un'eccessiva affettività negativa prodotte da un contesto ambientale avversivo allo sviluppo del potenziale creativo, compromettono la plasticità genica insita e aumentano il rischio di nevroticismo (Bridges & Schendan, 2019). Allo stesso modo in uno studio di Botella et al. (2013) le componenti emozionali della personalità creativa appaiono come elemento fondamentale per il raggiungimento di un risultato artistico di successo nei pittori. In quest'ultimo gruppo di eminenti creativi, l'azione concreta e l'uso dei materiali a disposizione conferiscono estrema importanza al gesto fisico attuato durante l'attività creativa. Negli scultori, di contro, il prodotto creativo finale assume rilevanza sulla base di processi cognitivi: la combinazione selettiva di informazioni, uno spiccato autocriticismo e una conoscenza ben consolidata. In generale, tuttavia, fattori cognitivi e conativi facilitano l'espressione creativa in presenza di caratteristiche legate alla curiosità, all'ispirazione, all'estetica e alla spontaneità. L'ambiente sociale si dimostra essere più vantaggioso per le giovani artiste femmine e per le figure che hanno alle spalle più di 30 anni di esperienza, le quali adottano un approccio multidisciplinare al lavoro (Botella et al., 2013). Dalle narrazioni di 27 artisti professionali, l'inizio del processo creativo avviene grazie all'emersione di una visione generale, percepita come allucinazione e rivelazione. A seguire essi sottopongono la stessa ad una fase di documentazione e riflessione per, successivamente, dare forma materiale alla prima bozza di opera. Dopo aver testato l'idea originaria al confronto e dialogo esterno, l'oggetto creativo provvisorio viene arricchito di particolari e dettagli con l'obiettivo ultimo di raggiungere lo stato di prodotto finito ed essere così esposto all'opinione pubblica (Botella et al., 2013).

Di recente, gli studiosi nel campo del fenomeno della creatività hanno investito gli sforzi di ricerca sull'aspetto della metacognizione e, più nello specifico, dell'autoregolazione del processo creativo (Zielińska et al., 2022; Zielińska, Forthmann, Lebuda & Karwowski, 2023). L'attenzione posta a tale argomento ha consentito di investigare nel dettaglio i meccanismi di controllo cognitivo relativi a pensieri, emozioni ed azioni alla base di una performance creativa. In generale, gli autori hanno validato un modello teorico in grado di rilevare le principali strategie di regolazione implicate nel processo creativo: aspettative di ostacoli ed accettazione dell'incertezza caratterizzano la fase di previsione, ovvero di preparazione all'attività creativa; adattamento

dell'approccio, gestione degli obiettivi prefissati e regolazione delle emozioni, invece, emergono nel momento della performance creativa stessa; miglioramento dell'approccio e disponibilità alla condivisione del prodotto creativo si manifestano a posteriori, durante lo stadio di riflessione. Testando il presente modello concettuale a sette fattori, è stata riscontrata una significativa associazione tra le strategie di autoregolazione creativa, la personalità dell'artista, il concetto di sé creativo e la mentalità creativa. Ad esempio, nell'ambito dell'arte predominano strategie di regolazione del processo creativo inerenti aspettative di potenziali ostacoli durante la fase di progettazione, la gestione dell'attività stessa tramite l'adattamento dell'approccio impiegato e la regolazione delle emozioni. Codeste peculiarità sarebbero in linea con l'idea di espressione del sé caratteristica della figura dell'artista. Inoltre, coloro che si avvalgono di strategie di regolazione creativa appaiono essere più estroversi, coscienti e aperti all'esperienza, come pure di essere maggiormente soddisfatti del loro prodotto finito. Viceversa, tutte le strategie di regolazione creativa predominano con maggiore intensità nel caso del settore scientifico, da i fattori cognitivi come l'adattamento del proprio stile creativo a quelli prettamente emotivi relativi alla regolazione degli stati affettivi (Zielińska, Forthmann, Lebuda & Karwowski, 2023). Gli adolescenti impegnati nella realizzazione di un progetto creativo a lungo termine sembrerebbero sfruttare proprio le stesse strategie per regolare il lavoro (Zielińska et al., 2022), le quali sono state osservate essere più efficaci in coloro che hanno sviluppato un prodotto maggiormente creativo. La tolleranza all'incertezza e la previsione di possibili esiti negativi caratterizzano maggiormente coloro che presentano una personalità introversa, mentre i soggetti che hanno già un'identità creativa solida tendono a mostrare una stabilità emotiva e un'apertura all'esperienza più significative. Inoltre, saper adattare il proprio stile creativo al progetto in corso d'opera favorisce negli adolescenti maggiore capacità di problem finding in quanto influisce sulle loro abilità di esplorazione, revisione e riformulazione. Dunque, gli studi citati (Zielińska et al., 2022; Zielińska, Forthmann, Lebuda & Karwowski, 2023) confluiscono nell'evidenza dell'autoregolazione creativa come dominio generale sotteso agli ambiti dell'arte, della scienza e della creatività quotidiana. Tuttavia, è lecito tenere in debita considerazione il ruolo specifico svolto da ciascun meccanismo nei diversi domini d'interesse: ogni individuo sviluppa e ricorre alle medesime strategie attraverso modalità differenti in grado di giustificare la varietà di sfumature che la produzione creativa può assumere.

Esplorare il potenziale creativo correlato alla specificità del dominio legato all'autoregolazione diventa così un valido mezzo per incanalare le disposizioni personali verso il campo di interesse prescelto, supportando una progressiva specializzazione delle proprie competenze. In conclusione, in quanto il ciclo di meccanismi di regolazione è predetto dai tratti di personalità e dalle credenze creative sul Sé, promuovere una buona fiducia nelle proprie abilità annessa a una consolidata conoscenza procedurale consente l'espressione del potenziale creativo e la soddisfazione tratta dal raggiungimento di risultati artistici. Nel paragrafo successivo, pertanto, verrà introdotto il concetto del Sé creativo e analizzato nelle sue due componenti principali: l'identità personale creativa e l'autoefficacia creativa.

3.2.1 IL CONCETTO DEL SÉ CREATIVO: IDENTITÀ PERSONALE CREATIVA ED AUTOEFFICACIA CREATIVA

Gli studi di Zielińska et al. (2022) e Zielińska, Forthmann, Lebuda e Karwowski (2023) constatano il ruolo positivo svolto dal Sé creativo e dallo sviluppo di una mentalità di tipo creativo sulla tendenza ad attivare maggiori strategie di autoregolazione. L'effetto esercitato consta nelle credenze che l'individuo matura rispetto alle proprie potenzialità creative e nella percezione che la creatività stessa costituisca una qualità incrementabile nel tempo. Il concetto del Sé creativo può essere riconducibile a due elementi in continua e reciproca interazione: l'identità personale creativa (*Creative Personal Identity*, CPI) riferita alla convinzione dell'individuo che l'essere creativi sia parte integrante della definizione del proprio Sé; l'autoefficacia creativa (*Creative Self-Efficacy*, CSE) attinente alla credenza di avere un potenziale essere creativo in situazioni e compiti specifici (Karwowski, 2012; Pretz & McCollum, 2014). Queste componenti si dimostrano mediatori e moderatori del potenziale creativo inesperto e della conseguente realizzazione artistica (Karwowski, 2016). In particolare, da un lato l'autoefficacia creativa agisce nei termini di mediazione della relazione, dall'altro l'identità personale creativa in quelli di moderazione della medesima. Ciò nonostante, Pretz e McCollum (2014) hanno osservato che non sempre le autopercezioni nei confronti delle proprie doti creative riflettono la reale performance. Difatti, sebbene l'autoefficacia globale correli significativamente con le realizzazioni passate, la creatività autopercepita non predice il raggiungimento di un prodotto finale meglio del tratto *Openness to experience*, a meno che queste ultime non si basino sulle performance di compiti specifici (Pretz &

McCollum, 2014). Tale evidenza esorta gli autori a considerare con maggiore attenzione il peso esercitato dagli aspetti della personalità creativa sulla metacognizione, al fine ultimo di comprenderne meglio l'espressione nelle attività artistiche. A tal riguardo, sono state esplorate le relazioni dell'autoefficacia creativa e identità personale creativa con i tratti maggiormente associati alla personalità artistica, ossia la curiosità e l'apertura all'esperienza (Chen, 2016; Karwowski, 2012; Pretz & McCollum, 2014). I risultati suggeriscono l'effetto indiretto dell'*Openness to experience* sul comportamento creativo mediato dal concetto del Sé creativo, per il quale individui che presentano un'alta apertura alle esperienze esterne tendono a percepirsi più creativi e a mantenere un costante coinvolgimento in attività creative (Chen, 2016). Analogamente, la ricerca di novità e opportunità per lo sviluppo del Sé creativo (*stretching*) correla più fortemente con un'identità personale creativa, a differenza dell'autoefficacia creativa che sembra associarsi significativamente sia allo *stretching* che all'*embracing*, quest'ultimo rappresentativo di un atteggiamento di accettazione dell'imprevedibilità e della complessità (Karwowski, 2012). Una ricerca longitudinale e trasversale di Karwowski (2016) condotta in due studi, primariamente con adolescenti (13-15 anni) e successivamente con soggetti adulti (15-60 anni), ha misurato la variazione nel tempo del concetto del Sé creativo tramite la *Short Scale of Creative Self* (SSCS; Karwowski, 2012, 2014, 2018). L'identità personale creativa e l'autoefficacia creativa rimangono generalmente stabili nel corso dello sviluppo del Sé, anche se l'incremento più evidente si riscontra dalla tarda adolescenza alla prima età adulta, seguito poi da una flessione nella tarda adultità. In aggiunta, il successo creativo precoce in giovani artisti influenza l'aumento della fiducia nelle proprie capacità, rinforzando ancor di più l'affermazione dell'identità personale in sviluppo. Le constatazioni deducibili dalle presenti evidenze indicano l'importante funzione adattiva svolta dal concetto del Sé creativo: essere creativi e percepirsi come tali diventa una consistente porzione dell'affermazione della propria persona nei differenti contesti di sviluppo attraverso il completamento di attività creative soddisfacenti (Chen, 2016). Coerentemente con quanto esposto finora, Tierney e Farmer (2002) hanno sperimentato il costrutto di autoefficacia creativa nelle credenze di lavoratori adulti, attingendo così dalla loro convinzione di poter essere in qualche misura creativi nel ruolo da essi rivestito. Appare subito evidente che il senso di fiducia nelle proprie capacità lavorative sia il più forte predittore di quello riscontrato nel campo della

creatività: l'autoefficacia creativa risulta essere l'unico fattore in grado di spiegare da solo il 5% della varianza nella creatività dei lavoratori (Tierney & Farmer, 2002). Questo dato giustifica altresì l'importanza attribuita al clima presente nel contesto lavorativo, il quale offrendo opportunità di continua formazione ed apprendimento può garantire lo sviluppo di un senso di padronanza delle abilità richieste. Non di meno, si evince la fondamentale ricaduta che il comportamento del supervisore e la complessità della mansione svolta hanno sulla costruzione della fiducia nell'individuo. Pertanto, risulta indiscutibile il valore che viene ascritto al comportamento creativo di un lavoratore, frutto di risposte adattive e flessibili in grado di promuovere credenze positive sul proprio agire. In conclusione, l'autoefficacia creativa conferma il suo ruolo di mediazione anche rispetto all'influenza che le differenti esperienze multiculturali esercitano sul possibile potenziale creativo di ogni individuo (Puente-Diaz et al., 2020). Una società che si dimostra favorevole alla valorizzazione degli sforzi creativi consente ai suoi stessi individui di arricchire il proprio bagaglio personale culturale e rendere tale aspetto una parte fondante dell'identità personale, facilitando così in ultima istanza la produttività creativa. Gli individui che hanno manifestato maggiore fiducia nelle proprie capacità creative, dunque, hanno agito attribuendo più rilevanza all'essere creativi ed artisti eclettici, avvalorando pertanto l'ipotesi della creatività autopercepita come elemento costituente del Sé creativo stesso. Il tema della creatività in qualità di relazione continua con la società e la cultura di appartenenza sarà affrontato debitamente nel paragrafo successivo, il quale mette in luce l'influenza dell'ambiente sulla produzione creativa individuale come condizione necessaria per l'espressione artistica.

3.3 LA CREATIVITÀ COME INTERAZIONE DINAMICA TRA SOCIETÀ, CULTURA E PERSONA

Il fatto che alcuni sistemi socioculturali garantiscono e incentivano maggiormente lo sviluppo del potenziale creativo rispetto ad altri ha condotto alcuni autori a porre l'attenzione verso quella forza generativa sociale che in qualche misura stimola la produzione di idee innovative all'interno di una comunità (Csikszentmihalyi, 2014; Glăveanu, 2013; Glăveanu, 2017; Rudowicz, 2003; Simonton, 2000). La causa per la quale alcuni individui producono più variazioni nel settore creativo di interesse e la medesima capacità di utilizzare strategie di elaborazione delle informazioni è dunque da ricercare nella forma di organizzazione sociale e culturale di appartenenza. Di

conseguenza, la comunità favorisce la selezione delle idee riconosciute come maggiormente originali per mezzo di ruoli sociali ben definiti, al fine di direzionare la produzione creativa verso il campo di maggior interesse e apprezzamento popolare (Csikszentmihalyi, 2014). Sulla base di questo presupposto teorico ha origine il modello dinamico del processo creativo (Csikszentmihalyi, 2014) che pone in interazione circolare e causale i tre sistemi di generazione dell'espressione creativa stessa: la persona, il campo e il dominio. Un evento di vita, la spinta motivazionale intrinseca e la flessibilità di pensiero rendono un individuo più o meno propenso ad apportare il proprio contributo creativo nella società, dovuto in larga parte alle variazioni prodotte nelle informazioni ereditate dalla cultura. Nel dominio vengono poi incorporate le varianti più promettenti selezionate dal campo: questo include coloro che sono in grado di influenzare la struttura sociale, ruoli interconnessi in una rete di comunicazione proficua al settore stesso. In questo senso, pertanto, più si concentrano la disponibilità di tempo e la ricchezza di idee maggiore sarà l'interesse rivolto alla selezione di prodotti creativi nuovi. È di fondamentale importanza, pertanto, affidarsi ad individui riconosciuti socialmente come persone di spicco nel proprio campo con il tentativo di investire energie e potenziale che preservino quanto selezionato dalla comunità competente. Secondo Csikszentmihalyi (2014), il sistema del campo può consentire il riconoscimento e il mantenimento delle idee generate, all'interno del quale è possibile distinguere anche alcune modalità di accettazione rigida e difensiva della creatività. Il sistema del dominio, invece, costituisce la cultura più in generale, in quanto comprendente la simbologia, le pratiche sociali ed educative e la lingua della società di riferimento, tutti elementi necessari per lo sviluppo positivo del potenziale individuale. Rudowicz (2003) osserva che la cultura è in grado di condizionare il modo in cui la creatività cambia nel tempo e la percezione della stessa all'interno della società. Alcuni individui ricevono un maggiore o minore incoraggiamento all'espressione del proprio potenziale e ciò dipende dal sistema del dominio. Gli ambiti della scienza, della politica e, soprattutto, del commercio sono stati ravvisati essere i domini che riescono a dare più libero sfogo alla creatività nel Nord America, a differenza dei settori riguardanti le relazioni umane. In America Latina, invece, uomini d'affari, stilisti e politici vanno incontro ad un maggiore successo nelle realizzazioni finanziarie e di amministrazione pubblica, mentre nella cultura arabo-islamica viene enfatizzata l'espressione verbale della creatività, nella sua forma figurale

mediante canzoni e poesie costituenti la tradizione orale. In questa ottica, l'accezione di creatività è relativizzata, dal momento che si fonda sull'accordo sociale e dipende dalla mediazione nell'uso di simboli e strumenti sociali. Il comportamento creativo che ne emerge è il prodotto della relazione di queste tre forze generative, laddove le istituzioni sociali interagiscono con l'assetto culturale e le risorse interne della persona (Csikszentmihalyi, 2014; Glăveanu, 2017). Riconsiderare il fenomeno della creatività in una prospettiva culturale ed ecologica, richiamo della visione di Vygotsky, significa dare vita ad una unità in continuo movimento costituita dall'individuo, dalla cultura e dalla società, attribuendo ruoli causali a processi mentali e a fattori contestuali. Per Glăveanu (2013) questo implica necessariamente un cambiamento di posizione epistemologica attraverso cui è doveroso riscrivere il linguaggio stesso con il quale ci si riferisce alla creatività. Dunque, a partire dal modello delle 6P (Simonton, 1990) e successivamente dal framework teorico delle 8P (Sternberg & Karami, 2022), l'autore punta l'accento sull'azione della creatività all'interno del sistema di relazioni sociali e di attività umane, in cui le conoscenze alle quali è possibile approdare vengono dinamicamente trasformate e integrate con la tradizione culturale. Essere un agente attivo significa dunque apportare le proprie risorse e capacità al servizio del materiale sociale, plasmando il contesto di appartenenza in cooperazione armoniosa con gli altri individui. Gli attributi personali di ciascuno non trovano così completa esplicazione se non entro le strutture sociali e sono in funzione di esse. Il processo creativo sul quale a lungo diverse teorie hanno canalizzato i propri sforzi, trova rivelazione nel concetto di azione, atto creativo e meccanismo di sviluppo. Questo può essere mosso da una duplice valenza: esterna, quindi comportamentale e materiale, oppure psicologica. Inoltre, l'intenzione di agire creativamente nella società può seguire un percorso strutturato, delineato a priori secondo uno scopo ben preciso, oppure un'ispirazione, la quale porta a creazioni animate dall'istinto e da un significato simbolico. Tale processo di ricerca di problem solving e di costruzione della creatività incontra nel contesto sociale continui feedback e percepisce le restrizioni e le influenze esterne. Allo stesso modo, in questo nuovo vocabolario, il prodotto creativo prende il nome di artefatto, in risposta alle caratteristiche di perseveranza della qualità e originalità nel tempo al fine di poter garantire uno sfondo culturale alternativo ai prossimi. Ogni creazione è in divenire nel suo essere in quanto parte integrante e dinamica di una rete di relazioni fra individui, oggetti e credenze sociali.

Questa racchiude un proprio valore che costituisce un preciso significato solo in funzione di una persona e situazione specifiche. Alla luce di tale riflessione, il contesto culturale diviene il principale elemento su cui focalizzarsi per la produzione e la valutazione di qualsiasi oggetto creativo (Glăveanu, 2013). Nel mondo occidentale, ad esempio, un artefatto è riconosciuto come creativo qualora sia portatore di originalità e novità rispetto al passato: la spinta verso il progresso diventa il motore primo della creatività, seguendo una conoscenza di tipo logico-razionale. Diversamente, il rinnovamento e il continuo riadattamento culturale in forme trasformate della creatività contraddistinguono i Paesi orientali come la Cina. Difatti, spesso si fa affidamento a valori morali ed etici per la definizione di un prodotto inusuale e creativo, appellandosi all'interiorità dell'esperienza ed all'intuizione personale (Rudowicz, 2003). Il sistema del campo nell'ottica di Csikszentmihalyi (2014) invece può rientrare in due differenti tipi di pressione esercitata dal contesto più allargato: la pressione sociale (*audience*) e la pressione materiale (*affordances*). La prima comprende tutti coloro che assumono il ruolo di valutatori, dai collaboratori e colleghi di un progetto ai membri della famiglia. Il pubblico può accogliere, adottare e in ultima analisi rifiutare l'artefatto prodotto, assumendosi la responsabilità di trasformare una nozione meramente astratta a una vivida immagine da restituire alla società. Qualsiasi forma di pressione sociale richiede un periodo di interiorizzazione e di apprendimento delle credenze più diffuse nella comunità, le quali poi si concretizzano nelle norme sociali da rispettare per la definizione di che cosa sia "creativo". Analogamente, lo sviluppo della creatività deriva dalle pratiche sociali ed educative aderite in una cultura che, a loro volta, influenzano le azioni creative e gli artefatti prodotti (Rudowicz, 2003). Da un lato è possibile abbracciare una filosofia di educazione basata sull'individualismo, nella quale le società occidentali perseguono ideali di libertà di espressione personale e autodeterminazione. In opposizione all'insegnamento dell'indipendenza e dell'autosufficienza, in cui ciascuno ricerca l'espressione emotiva del proprio essere e la piena autorealizzazione, le culture orientali ritengono che la creatività emerga in individui educati nel regime dell'obbedienza e dell'autocontrollo. Il sacrificarsi per il benessere del gruppo rappresenta un valore aggiunto alla persona, a cui è richiesto anche di cooperare con gli altri e di conformarsi agli standard sociali in perfetta sintonia con la disciplina del collettivismo (Rudowicz, 2003). In linea con l'idea di circolarità dei sistemi in interazione (Csikszentmihalyi,

2014), il background culturale così costruito diventa condizione necessaria e sufficiente per la trasmissione di conoscenze ed expertise acquisite tramite pratiche sociali ed educative alle generazioni future (Glăveanu, 2013). La seconda tipologia di pressione, invece, concerne le opportunità materiali offerte dalla società, sfruttando in modo innovativo disponibilità e risorse individuali presenti. Glăveanu (2013) afferma perciò che *“the potential for creative use of objects therefore is not a preset reality but a transforming one, changing as actors discover new potentialities in their environment and shape it in desired ways”*, nell'intento di sottolineare l'importanza dell'uso e del saper padroneggiare le proposte dell'ambiente per adattare quanto di ciò che già esiste alla creazione di nuovi artefatti. La realtà trasformante risponde quindi al bisogno umano di soddisfazione del proprio potenziale, integrandolo con il materiale oggettivo di cui, per mezzo dell'azione creativa, acquisisce un valore culturale e un significato contingente.

Attori sociali (*actors*), azioni creative (*action*), artefatti (*artifact*), pressione sociale (*audience*) e pressione materiale (*affordances*) si intersecano tra loro per dare vita ad un'interdipendenza tra persona, società e cultura che prende il nome di framework delle 5A (Glăveanu, 2013). In questa equilibrata unità, la creatività affiora dall'azione di un attore (o gruppo di attori) nella costante relazione con un pubblico e con le opportunità del mondo materiale, giungendo alla produzione di nuovi e utili artefatti. I vantaggi che il presente scenario concettuale offre riguardano primariamente la diretta applicazione in diversi domini di espressione creativa, da uno specifico a uno più generale così come dal settore artistico a quello scientifico. Oltre a ciò, differenti livelli di creatività possono catturare l'attenzione in un dialogo interdisciplinare fra le scienze cognitive e quelle sociali e dello sviluppo. Qualche anno più tardi, lo stesso autore parla di campo inclusivo della cultura anziché di visione meramente contenutistica del ruolo del contesto sociale nella proliferazione di creazioni inedite. L'esperienza della creatività è in sé olistica e dinamica in quanto il processo mentale creativo sottostante è intrinsecamente sociale e dialogico: l'azione creativa modella la società, la quale a sua volta partecipa attivamente alla generazione di nuove idee (Glăveanu, 2017). Tale aspetto pone alcune riflessioni non indifferenti. Senza dubbio il ruolo e la conseguente responsabilità derivanti dallo studio del fenomeno stesso, enfatizzando l'urgenza di un impegno sociale nel campo della ricerca della creatività. Inoltre, definire un artefatto come creativo nei termini di originalità e novità pone quest'ultimo in una posizione di rottura con il passato piuttosto

che di comunicazione. In ultima istanza, considerare la persona come parte essenziale del sistema di influenze mutuali significa abbandonare una prospettiva centrata sull'individuo e sulle sue potenzialità filogenetiche per aprire questioni che oltrepassano i confini geografici. L'Altro in quanto diverso da un punto di vista socioculturale diventa una possibilità per alimentare l'azione creativa verso società più inclusive, tolleranti ed egualitarie (Glăveanu, 2017; Rudowicz, 2003).

CAPITOLO 4. CREATIVITÀ E SALUTE MENTALE

4.1 IL RAPPORTO CREATIVITÀ E PSICOPATOLOGIA

Già nel mondo dell'antica Grecia essere creatori di artefatti e d'opere definiti geniali veniva inevitabilmente associato ad avere una qualche tipologia di anomalia funzionale. L'accentuazione di un parallelismo tra eminenti creativi e disturbo mentale non viene meno anche durante il periodo del Medioevo, nel quale prevalgono imputazioni di carattere psicologico verso coloro che dimostravano produzioni artistiche e scientifiche quasi innaturali per l'espressione dell'essere umano. Il culmine di tale connotazione si raggiunge nel Rinascimento, quando il temperamento artistico diventa vero e proprio sinonimo di pazzia e bizzarria. È così che si perviene alla concettualizzazione del termine di "*mad genius*", al quale vengono attribuiti appellativi che richiamano il deterioramento mentale e fisico al punto tale da divenire vittima di stigma ed emarginazione sociale (Carson, 2019; Simonton, 2014). A partire, invece, dalla metà del '900 fiorisce la curiosità per lo studio di creatori eccelsi nel loro campo d'azione e, per tale ragione, nascono le prime ricerche empiriche che si pongono come fine ultimo l'analisi dettagliata della relazione tra la creatività e la salute mentale (Carson, 2019). Tuttavia, codesto rapporto non è risultato di facile esame, dal momento che entrambe le variabili di interesse rappresentano componenti più articolate di quanto la loro stessa correlazione possa far trapelare. Inerentemente a tale aspetto, da un lato si riscontra il fatto che varie forme di creatività comportano livelli di benessere individuale differenti (Cohen, 2006; Fiori, Fischer & Barabasch, 2022; Tan, Chuah, Lee & Tan, 2021), mentre dall'altro le stesse possono costituire un fattore di rischio per lo sviluppo e l'esacerbazione di alcuni disturbi mentali (Acar, Chen & Cayirdag, 2017; Cruz, Camelo, Nardi & Cheniaux, 2022; Degmečić, 2018; Flaherty, 2011; Green & Williams, 1999; Holt, 2019; Jamison, 1989; Kaufman & Paul, 2014; Taylor, 2017; Thys, Sabbe & De Hert, 2014). Simonton (2014) definisce il rapporto della creatività con la malattia mentale paradossale giacché una piccola percentuale di creatori eminenti che si caratterizza per fattori sia vulnerabili che protettivi risulta essere maggiormente a rischio psicopatologico, nonostante sia la stessa che offre il principale contributo creativo alla società. Tale considerazione della relazione comporta una riflessione più acuta rispetto alle componenti funzionalmente preservate degli individui creativi, poiché incrementare le azioni originali ed innovative consente di mantenere vivo un pathway adattivo e costruttivo nella personalità creativa. Per

l'appunto, lo studio di Spaniol (2001) valorizza anche una sostituzione terminologica nella discussione dell'associazione creatività e psicopatologia: è altresì proficuo riflettere sul benessere dei soggetti creativi e non soffermarsi meramente al loro stato di salute psicofisica (*well-being vs illness*). Dalle narrazioni di 9 artisti che rientrano in condizioni afferite alla schizofrenia e a disturbi dell'umore emergono tematiche congenite al piacere esperito nelle attività creative dell'infanzia e al riconoscimento dell'essere artisti come parte integrante del Sé che li ha condotti ad una situazione sociale di isolamento, laddove le relazioni interpersonali vengono limitate al supporto familiare e formativo in età adulta. Il fare arte diventa per gli artisti motivo di espressione della propria identità e di presupposto per la costruzione di ponti comunicativi con il mondo esterno. Esso, difatti, assolve a tre funzioni importanti: sociale, in quanto sostegno relazionale e affermazione del ruolo di artista nella comunità; psicologica per l'esplorazione della vita interiore e la comprensione del Sé ai fini di esprimere la propria persona e intraprendere una via di guarigione; formale quando viene attribuito un significato personale alla ristrutturazione dell'opera nella realtà circostante. Nell'atto trasformativo che prende forma e sostanza, quindi, l'artista si colloca in uno spazio sicuro in cui potersi raccontare all'Altro, ed è in questa aurea immaginativa che si svela la similarità del lavoro artistico con il clima terapeutico (Spaniol, 2001). Dalle medesime parole di un artista intervistata dall'autore, traspare il senso che l'arte rappresenta per la sua stessa esistenza e la spinta vitale permeante ogni movimento verso un processo terapeutico di guarigione: *"It seems to be my only choice. Some people are able to choose what they want to do. I just was made that way. It's my occupation. I feel a lot of things in my life are because I'm an artist. Like color essences. Being sensitive. Being persecuted too... It's very hard, especially if you have a mental illness. Even if I feel very bad I make myself do it. It's like homework. I manage to get it out. Even when I'm feeling ill. I'm very serious about my art."* (Spaniol, 2001).

Nel tentativo di illustrare il funzionamento determinante la più alta probabilità degli individui creativi a manifestare sintomi psicopatologici e la controparte per cui non tutti coloro che presentano un quadro clinico esprimono un'insolita creatività, la studiosa Carson (2011, 2019) ha formulato un modello teorico che prende in considerazione tanto gli aspetti vulnerabili quanto quelli protettivi del dominio neurocognitivo. Nel *Shared Neurocognitive Vulnerability Model of Creativity* (Carson, 2011; 2019) si intersecano

meccanismi psicopatologici che incrementano i comportamenti creativi, quali la disinibizione cognitiva (inibizione latente diminuita), la propensione alla novità (*novelty seeking*) e l'iperconnettività neurale, intesa quest'ultima nei termini di associazioni cerebrali insolite, quanto accade nel fenomeno della sinestesia. Questi, considerati nella loro potenziale funzione di espressione creativa, ritraggono vulnerabilità cognitive che possono far emergere qualità creative inaspettate nel tempo in cui incontrano un livello efficiente di variabili protettive per l'individuo. Tra queste, l'autrice sottolinea l'importanza di un alto quoziente intellettivo, di una buona capacità della *working memory* e di una funzionale plasticità cerebrale. L'esistenza di fattori protettivi appare fondamentale necessaria in quanto essi stabiliscono la traiettoria nella quale le componenti genetiche possono sfociare: individui altamente creativi condividono le medesime vulnerabilità cognitive e caratteristiche specifiche di diverse forme psicopatologiche. Assai rilevante è pertanto convertire una prospettiva orientata alla malattia, di cui l'individuo è portatore, ad una visione ottimistica dei possibili benefici apportabili dalla relazione. Ad esempio, nella psicosi è piuttosto frequente riscontrare uno stato mentale alterato, al di fuori della soglia della coscienza, che accompagnato ad un considerevole livello di funzionamento intellettivo può provocare originali propositi. Al contrario, deficit nella *working memory*, un basso quoziente intellettivo, una rigida perseveranza, in aggiunta ad altre insufficienze, inducono effetti iatrogeni per l'individuo, specificamente nella direzione di accelerare la traiettoria psicopatologica (Carson, 2019).

4.1.1 LA CREATIVITÀ IN AMBITO CLINICO

Diversi studi (Acar, Chen & Cayirdag, 2017; Cruz, Camelo, Nardi & Cheniaux, 2022; Degmečić, 2018; Flaherty, 2011; Green & Williams, 1999; Holt, 2019; Jamison, 1989; Kaufman & Paul, 2014; Taylor, 2017; Thys. Sabbe & De Hert, 2014) hanno posto in luce la presenza di alcuni disturbi mentali in individui altamente creativi e conseguentemente sollevato la questione circa la causalità della relazione: è una personalità creativa che innesca lo sviluppo di una psicopatologia oppure è la manifestazione di sintomi clinici a determinare qualità e comportamenti prevalentemente creativi? Per alcuni ricercatori i risultati appaiono piuttosto eterogenei ed ancora oggi non esiste un accertamento della direzionalità assunta dall'associazione, piuttosto si intravede un certo grado di concausalità stabilito da diversi fattori sottostanti la medesima (Acar,

Chen & Cayirdag, 2017; Cruz, Camelo, Nardi & Cheniaux, 2022; Taylor, 2017; Thys, Sabbe & De Hert, 2014). Tuttavia, risulta indubbio l'elevato rischio per il quale individui creativi possono sperimentare alcuni disturbi mentali, fra cui il 29.7% è legato a disturbi dello spettro schizofrenico (schizofrenia, schizotipia, psicoticismo) e il 34.2% a quelli affettivi o dell'umore, in particolare il disturbo bipolare e depressivo (Carson, 2019; Thys, Sabbe & De Hert, 2014). Una piccola percentuale si associa anche al disturbo da deficit di attenzione ed iperattività (ADHD) e dal disturbo da abuso di sostanze e alcolismo (Carson, 2019; Degmečić, 2018). Nello specifico, è stata osservata una correlazione lineare tra i sintomi positivi della schizotipia e un alto funzionamento creativo, riscontrabile in un maggiore e significativo numero di risposte originali in soggetti affetti da tale condizione psicotica (Green & Williams, 1999). Avere esperienze percettive insolite e produrre aberrazioni cognitive identificative di segni patologici in individui schizotipici sembrano, al contrario, contraddistinguerli per tratti creativi particolarmente unici. La sovrapposizione tra la propensione psicotica e una eminente produttività creativa può essere spiegata alla luce di sistemi cognitivi comuni sottostanti: il pensiero creativo comporterebbe processi mentali che includono più stimoli percettivamente differenti tanto che il pattern di attivazione cerebrale risultante appare essere simile a quello riscontrabile nella schizotipia (Degmečić, 2018; Kaufman & Paul, 2014). Altri, riconducono tale implemento creativo in soggetti caratterizzati da tratti schizotipici positivi nei termini di una ridotta inibizione cognitiva (Green & Williams, 1999). Malgrado ciò, la relazione tra l'inclinazione psicotica e il pensiero divergente si dimostra più complessa di quanto possa essere testato dal punto di vista sperimentale. Eppure, forme di schizotipia gravi non rendono conto di un alto livello di creatività, come invece, si evince da sintomi psicotici subclinici (*psychosis proneness*) capaci di produrre idee ed associazioni del tutto originali. Difatti, in presenza di fattori protettivi cognitivi, la suscettibilità rispetto ad uno dei disturbi dello spettro schizofrenico potenzia la tendenza all'apertura verso nuove esperienze (*Openness to experience*) ed incrementa la fluenza ideativa di tipo verbale ed artistico (Acar, Chen & Cayirdag, 2017; Carson, 2019; Degmečić, 2018; Kaufman & Paul, 2014). Una revisione meta-analitica (Acar, Chen & Cayirdag, 2017), pertanto, conferma l'ipotetica relazione *inverted-U* della schizofrenia con la creatività: condizioni di severità clinica diventano iatrogene per l'espressione artistica, producendo un effetto inverso di soppressione della stessa. In linea con l'idea

che i sintomi percettivi e cognitivi della schizotipia possano alimentare la creatività, uno studio di Holt (2019) ha indagato l'esperienza di vita quotidiana in 41 artisti seguiti per un periodo di una settimana, ai quali è stato chiesto di registrare lo stato dell'umore, il flusso cognitivo, le variazioni comportamentali ed il livello di consapevolezza raggiunto durante la produttività artistica. A conferma di quanto esposto finora, i tratti di schizotipia positiva hanno predetto stati dissociativi osservati in alterazioni nella percezione del tempo, delle esperienze e dell'autocoscienza, nonché momenti di ispirazione artistica e di *daydreaming* (dialogo interiore, immaginazione vivida, distrazione). In aggiunta a ciò, l'autore avanza l'ipotesi affettiva che chiarifica l'effetto moderatore della schizotipia positiva sulla creazione artistica e sull'autostima, influenzando in ultima istanza anche sulle emozioni positive e sul benessere intraindividuale. Nonostante la convergenza delle evidenze pocanzi illustrate, la ricerca sulla natura della relazione della creatività con i disturbi dello spettro schizofrenico non si rivela uniforme, ma, piuttosto, sembra dipendere fortemente dal grado di severità della condizione psicotica, dallo status del paziente, dal contenuto e metodo di valutazione creativa adottato. Alla luce di tale debolezza metodologica, l'assessment nel campo del rapporto fra creatività e psicopatologia richiede l'integrazione di differenti approcci allo stesso (Acar, Chen & Cayirdag, 2017; Thys, Sabbe & De Hert, 2014).

Tra il 67.9% degli studi che supportano un'associazione positiva tra la creatività e la psicopatologia, i disturbi affettivi o dell'umore (disturbo bipolare, ciclotimia, distimia, depressione maggiore) costituiscono uno degli spettri maggiormente implicati (Carson, 2019; Cruz, Camelo, Nardi & Cheniaux, 2022; Jamison, 1989; Taylor, 2017; Thys, Sabbe & De Hert, 2014). Esaminando le componenti comportamentali ed umorali in artisti ricoverati per il trattamento di un disturbo affettivo, l'apice della produttività creativa precede picchi nelle fasi umorali (Jamison, 1989). Anche in questo contesto, si può riscontrare una somiglianza dei sintomi rimarcati negli episodi ipomaniacali con il periodo di effervescenza creativa (Flaherty, 2011; Jamison, 1989; Taylor, 2017; thys, Sabbe & De Hert, 2014). In tal senso, profondi cambiamenti nello stato affettivo, nella cognizione, nella personalità, nel ritmo circadiano e nel comportamento risultano essere responsabili di altrettante alterazioni nello stadio antecedente la pratica artistica. Differentemente, pazienti in fase depressiva o di stati umorali misti mostrano performance creative peggiori, come pure coloro che attraversano momenti di mania. Gli

individui che soffrono di distimia, quindi, si dimostrano indicativamente meno creativi rispetto agli altri disturbi dello spettro, indice della durata prolungata trascorsa negli episodi depressivi (Taylor, 2017). Una delucidazione dei presenti riscontri empirici può riservarsi ad una inibizione nell'attività mentale nel caso della depressione e, all'opposto, ad un incremento del flusso dei pensieri e delle associazioni in quello dell'ipomania, apportando benefici consequenziali nell'espressione della creatività (Cruz, Camelo, Nardi & Cheniaux, 2022). Da un punto di vista genetico, emerge un rischio piuttosto significativo per i disturbi dell'umore, con l'accento su quello bipolare, rispetto alla componente di ereditarietà familiare. Difatti, non è difficile riscontrare soggetti contraddistinti da spiccate personalità creative facenti strada in professioni artistiche possedere un certo grado di legame parentale con pazienti affetti da disturbo bipolare (Carson, 2019; Thys, Sabbe & De Hert, 2014). Presupponendo, dunque, l'esistenza di potenziali meccanismi moderatori la relazione tra i sintomi subclinici bipolari e l'emersione di una sensibilità altamente creativa, è comprensibile dedurre che un'azione esercitata su una di queste variabili determina inevitabilmente un effetto influente sull'altra. Alcuni trattamenti medici adottati, quali il litio, possono alterare specifiche caratteristiche della creatività riducendone la produttività in quanto agenti sulle componenti di *novelty seeking*, disinibizione cognitiva e motivazione intrinseca (Cruz, Camelo, Nardi & Cheniaux, 2022). Analogamente all'investigazione di individui creativi affetti da disturbi dello spettro schizofrenico, anche nel caso di pazienti distinti da disturbi dell'umore sono state sollevate controversie metodologiche che hanno richiesto di porre ulteriore attenzione sulla differenziazione delle forme psicopatologiche, sull'approccio di misurazione adottato, sul dominio creativo indagato e sulla ricerca empirica di evidenze maggiormente consolidate (Taylor, 2017).

Oltre ai disturbi psichiatrici appena citati, Flaherty (2011) riconosce similmente quadri medici che accompagnano doti creative particolari. Tra queste, egli riporta l'epilessia lobo-temporale, la demenza frontotemporale, la Sclerosi Laterale Amiotrofica (SLA) e il Parkinson. L'aspetto principale che sottende la manifestazione dell'output creativo in soggetti subordinati a tali condizioni patologiche è da ricondurre nella spinta motivazionale che muove il flusso ideativo, congruentemente con quanto Amabile (1999) ed Collins e Amabile (1999) dichiarano essere una parte essenziale del processo creativo. Entro una cornice neuroscientifica allo studio del fenomeno, è possibile rintracciare

differenti sistemi associati al comportamento creativo in soggetti psichiatrici. In prima istanza, come già anticipato, azioni dirette verso uno scopo preciso (e quindi motivate) aumentano l'espressione di emozioni positive relazionate alla performance creativa, come la soddisfazione e il piacere provati nell'attività artistica. Non di meno, però, anche la manifestazione della rabbia, quale stato affettivo negativo, sembra comportare un più alto livello di energia produttiva. Alla base di quest'ultima, è stata anche confermata una maggiore attivazione dell'emisfero destro, nel quale sono allocabili circuiti deputabili alla scoperta di novità e alla promozione di emozioni negative, diversamente dalla lateralità emisferica sinistra che, per la processazione di stimoli prevedibili e dell'affettività positiva, è stata definita anti-creativa. Tuttavia, il sistema cerebrale del creativo trarrebbe maggior profitto dall'attività bilaterale emisferica in grado di combinare la tendenza alla generazione di idee originali con l'approccio motivazionale e, di conseguenza, comportamentale (Flaherty, 2011). L'interazione inibitoria del sistema frontotemporale, più approfonditamente, offre la possibilità da un lato di promuovere la fluenza ideativa (frontale) e dall'altro di attribuire significati a quanto prodotto, riconoscendone l'originalità (temporale). In aggiunta, il neurotrasmettitore dopamina svolge una funzione primaria nell'incremento dell'immaginazione mentale, dato che agisce all'interno dei circuiti neurali di gratificazione e di propensione alla curiosità. Conforme alle osservazioni avanzate nel Capitolo 1 (Jauk, 2019; Jauk, Benedek & Neubauer, 2014; Oleynick et al., 2017), l'iperconnettività neurale che consente lo scambio reciproco di differenti input sensoriali e percettivi appare favorevole alla performance delle capacità creative (Flaherty, 2011). Considerati nel loro insieme, gli esiti empirici relativi al rapporto della creatività con la salute mentale rivelano differenti riscontri teorici e pratici nell'ambito psicoterapeutico. A tal proposito, Forgeard & Elstein (2014) enfatizzano il potenziale influsso benefico della creativa quotidiana sulla psicopatologia conclamata, ipotizzando come il coinvolgimento proattivo in attività artistiche possa rappresentare un mezzo di espiazione della sofferenza psichica. In ottica cognitivo-comportamentale, pertanto, gli ingredienti fondamentali per sfruttare il pensiero creativo nella relazione terapeutica coincidono con la regolazione adattiva delle emozioni, l'attribuzione di un significato personale, la stimolazione del flusso ideativo e delle capacità di coping a fronte di eventi avversivi quotidiani. Non di minore rilievo appare l'adozione di un pensiero proiettivo, a rinforzo della plasticità cerebrale, dell'attivazione comportamentale e del

senso di autoefficacia. Secondo gli autori, piccoli gesti creativi quotidiani possono svolgere un ruolo terapeutico che si configura come processo transdiagnostico: incoraggiare un pensiero di tipo creativo prevede implicitamente l'uso dell'abilità di proiettarsi nel futuro in una modalità adattiva, ripercuotendo l'azione sulla crescita della flessibilità cognitiva. Un'adeguata agenda clinica, perciò, non dovrebbe precludere la presenza di attività creative adattate in misura a i bisogni specifici del paziente (Forgeard & Elstein, 2014). L'assunzione di una prospettiva centrata sulle caratteristiche creative preservate, sulle quali far leva per alleviare tensioni e conflitti psichici, costituisce un punto di aggancio per l'apporto di differenti benefici sul benessere individuale.

4.2 GLI EFFETTI DELLA CREATIVITÀ SULLA PROMOZIONE DEL BENESSERE

La traslazione linguistica suggerita da Spaniol (2001) dal concetto di *illness* a quello di *well-being* trova migliore giustificazione nelle evidenze scientifiche dell'influenza esercitata dall'incoraggiamento ad assumere comportamenti creativi in vista di incrementare la qualità di vita soggettiva. La premessa concerne l'osservanza di un'associazione più forte dell'arte con il benessere mentale piuttosto che con la condizione di malattia (Cohen, 2006; Fiori, Fischer & Barabasch, 2022; Spaniol, 2001; Tan, Chuah, Lee & Tan, 2021). Focalizzandosi sulle componenti *mini-C* e *little-C*, uno studio recente di Tan et al. (2021) esplora la relazione della creatività autovalutata con la soddisfazione di vita in studenti universitari di arte ed adulti lavoratori in professioni creative. Anche controllando la variabile dello stress percepito, i soggetti sperimentali, ai quali è stato somministrato un compito di priming creativo, hanno esperito un maggiore livello di benessere individuale che ha indotto positivamente una performance creativa. L'affettività positiva annessa alla percezione di un carico produttivo eccessivo assolve al ruolo di mediazione nella relazione: la partecipazione ad un'attività creativa piacevole in grado di far riaffiorare stati emotivi positivi, come ad esempio provare soddisfazione per il prodotto finito, conviene alla promozione di un senso di *mastery* nell'affrontare eventi di vita anche stressanti (Fiori, Fischer & Barabasch, 2022; Tan, Chuah, Lee & Tan, 2021). A tal proposito, l'implementazione delle capacità creative sembra mitigare perfino l'esperienza pandemica vissuta negli ultimi anni (Fiori, Fischer & Barabasch, 2022). Infatti, attraverso l'azione indiretta della regolazione emotiva positiva e della percezione della situazione come meno stressante, l'esercizio di pratiche creative durante i tempi di

isolamento ha permesso di vivere con maggiore benessere tale condizione insolita. Ciò viene illustrato dagli autori alla luce dello sviluppo dell'abilità di *problem finding* dinanzi alle difficoltà quotidiane, per le quali l'assunzione di un comportamento creativo conduce a conseguenze positive sul piano intrapersonale.

Una lettura innovativa dell'effetto benefico della creatività sulla promozione del benessere è stata promulgata da Cohen (2006), analizzando la reciprocità della suddetta relazione bidirezionale. Egli parla di *successful aging* laddove i cambiamenti avanzati dall'età adulta ed anziana rappresentano punti di forza per l'espressività creativa: gli artisti nella seconda metà adulta sono mossi da sentimenti e pulsioni motivazionali interne atti a ricreare ogni fase del ciclo di vita. Durante l'anzianità, secondo Cohen (2006), gli individui hanno il privilegio di entrare maggiormente in contatto con sé stessi, tramutando la vicinanza emotiva in un senso creativo ed artistico più accentuato. Tale momento evolutivo comprende diverse fasi implicate nel potenziamento delle capacità creative. Da una parte si assiste ad una rivalutazione del concetto del tempo, in vista di ciò di cui poter ancora fare esperienza, dall'altra di uno stadio di liberazione in cui è ancora possibile sperimentare la novità tramite l'atto creativo. Inoltre, è prerogativa dell'adulto anziano significare quanto fino a quel momento è stato vissuto, soprattutto dal punto di vista emotivo. Ad ogni modo, la creatività nell'età anziana continua ad essere una via di riaffermazione della propria identità e di incessante esplorazione del Sé. In uno studio condotto in base alla partecipazione di programmi d'arte da parte di soggetti anziani, i risultati dimostrano la promozione della salute e la prevenzione della malattia nelle loro componenti fisiche e mentali. Il gruppo sperimentale sottoposto all'attività artistica, invero, si è distinto per un incremento nell'interazione sociale e nell'autonomia personale, riducendo, al contrario, la dipendenza da figure professionali di cura. Secondo l'aspetto neurocognitivo, un'anzianità di successo promossa dall'implementazione dell'azione creativa adempie a generalizzare il senso di controllo ed *empowerment* in altre aree di intervento, oltre a stimolare la formazione di nuove sinapsi neurali (plasticità cerebrale) ed attivare sistemi compensatori. In più, i tassi di mortalità e di stress si riducono notevolmente a seguito di un miglioramento nel sistema immunitario e nella comunicazione emotiva (Cohen, 2006).

Le implicazioni nell'ambito della clinica e in quello sociale risentono fortemente delle osservazioni emerse dalla ricerca scientifica. In primo luogo, si ravvisa la necessità

di ricorrere ad una prospettiva clinica della creatività che si concentri sulla persona in quanto tale, ossia dotata di abilità preservate (*skills*) e capace di trarre gratificazione (*satisfactions*) dai prodotti creativi da essa realizzati, e non solo limitarsi al recupero dal problema espresso in sintomi e segni clinici. L'intervento terapeutico, dunque, potrà godere dell'opportunità creativa insita nel potenziale soggettivo, alimentata dalla collaborazione con sessioni di pratica creativa che intenzionalmente consentono di mantenere l'uso consapevole di strategie di regolazione ed un livello efficace di comunicazione interpersonale (Cohen, 2006; Fiori, Fischer & Barabasch, 2022; Spaniol, 2001; Tan, Chuah, Lee & Tan, 2021).

4.3 ART THERAPY: TRA LIMITAZIONI E POTENZIALITÀ

Offrire un ambiente sicuro nel quale poter ri-presentare e ri-strutturare il mondo reale diventa una delle funzioni primarie dell'attività creativa terapeutica. Esplorare la vita interiore, aprirsi al Sé ed esprimere la propria personalità è ciò che l'arteterapia asseconda, nell'intento di costruire ponti di comunicazione espressiva tra l'artista e la comunità sociale. L'art making può quindi assumere le sembianze di un atto trasformativo anche da un punto di vista affettivo, laddove è possibile dar voce a reinterpretazioni di esperienze insolite e a rappresentazioni del Sé in grado di rafforzare sentimenti di controllo, stima e resilienza (Fiori, Fischer & Barabasch, 2022; Holt, 2019; Spaniol, 2001). Per tali ragioni, e non solo, l'arte in sé svolge un ruolo propriamente adattivo e regolativo della qualità di vita di un individuo e, nella sua declinazione terapeutica, getta ponti tra le emozioni e i pensieri, arricchisce personalità, conduce alla scoperta di inaspettati significati personali (Fotima, 2020). In questa cornice, il gesto creativo rintraccia la manifestazione di un'azione umana sulla realtà esterna, promotrice di cambiamenti sugli eventi di vita e garante di un migliore adattamento nel mondo. In quanto metodo di comunicazione intra ed interpersonale, nonché di autoespressione non verbale, l'arteterapia trova spesso adempimento nell'ambito della clinica, in particolare nei programmi di riabilitazione, nelle forme moderate e severe di malattia mentale e nelle condizioni di disabilità o difficoltà percettive in età evolutiva (Chiang, Reid-Varley & Fan, 2019; Fotima, 2020; Razali, 2021). Una revisione delle principali evidenze empiriche sull'efficacia dell'arteterapia (Razali, 2021) illustra i vantaggi dei quali è possibile beneficiare prendendo parte ad un percorso terapeutico di tipo creativo: dall'esplorazione delle proprie emozioni e dallo sviluppo dell'autoconsapevolezza, al

superamento dello stress e all'incremento dell'autostima e delle abilità sociali. Se effettivamente il fatto che l'arteterapia muove conflitti e tensioni interne e agisce nel far fiorire potenziali inespressi tramite le tecniche della sublimazione e della trasformazione, è in altresì verosimile considerare la sua posizione di supplemento rispetto ad altri trattamenti terapeutici per raggiungere piena coscienza del proprio vissuto (Fotima, 2020). A tale riguardo, Razali (2021) ritiene insufficiente il solo apporto garantito dal lavoro artistico nella cura della psicopatologia, esortando, invece, a combinarlo a psicoterapie o psicofarmacologie convenzionali, soprattutto nei casi di disturbi d'ansia. In merito allo spettro psicotico già in precedenza discusso, l'arteterapia è meglio inclusa in sessioni di trattamento dei sintomi negativi dello stesso avvalendosi dell'uso di immagini vivide al fine di riflettere emozioni e comprendere il Sé in rapporto alla malattia. Nella circostanza di bambini che sono stati esposti a traumi precoci (abusi sessuali e/o fisici, perdita o abbandono genitoriale...), che presentano un quadro di disabilità fisica o sensoriale oppure che necessitano di bisogni educativi speciali (BES), il coinvolgimento in attività creative rafforza il contatto con l'ambiente naturale e sociale, permettendo loro di sentirsi parte armoniosa di esso. In più, la manipolazione di materiali del territorio sembra favorire la gestione degli stati d'ansia, paura, rabbia e dolore in linea con la stimolazione delle abilità di problem solving (Fotima, 2020; Razali, 2021).

Negli anni l'arteterapia ha assunto diverse configurazioni corrispondentemente ai diversi percorsi terapeutici attuati. Le tipologie di arteterapia più comunemente conosciute ed impiegate rientrano nelle categorie di *visual art therapy*, *drawing therapy*, *painting therapy*, *color therapy*, *clay-work therapy*, *crafting therapy*, *sculpture therapy*, *musical art therapy*, *movement and dance therapy*, *drama/theater therapy* ed *expressive/creative writing* (Chiang, Reid-Varley & Fan, 2019; Fotima, 2020; Razali, 2021). A fronte di disturbi psichiatrici conclamati, la partecipazione ad una delle forme di arteterapia sopperisce all'esacerbazione dei sintomi clinici specifici, riducendone frequenza ed intensità e, al contrario, ottimizzando lo stato di salute mentale, la soddisfazione di vita e il benessere soggettivo (Chiang, Reid-Varley & Fan, 2019). Ad esempio, la *visual art therapy*, grazie alla rievocazione emotiva di libere associazioni legate all'osservazione partecipata di opere e sculture famose, acquisisce abilità sociali in pazienti psicotici, mentre limita i sintomi depressivi nei disturbi affettivi o dell'umore. In analogia, la *drawing therapy*, una delle arteterapie più popolari, permette di vivere

simultaneamente esperienze estetiche e sinestetiche, con cui riuscire a raggiungere un livello di controllo interiore tale per cui fantasie, tensioni e problemi possono ritrovare un'equilibrata espressione. Talvolta, il corpo può divenire la sede di intervento sulla quale esporsi per la propria attività creativa, al punto tale da suscitare forti connessioni con la mente. È il caso, dunque, della *movement and dance therapy*, in cui è possibile dapprima fare esperienza con piccoli esercizi corporei, come una semplice camminata, e successivamente articolare vere e proprie sequenze aerobiche. Facendo corrispondere ad ogni zona corporea un preciso colore, anche la *color therapy* allude alla rimozione dell'energia pulsionale lì racchiusa, causa ostacolante la libera manifestazione delle risorse dell'individuo. Oltre alla sollecitazione di una risposta di tipo percettivo, altri modelli di arteterapia convergono gli sforzi curativi sul funzionamento sociale. Il *drama/theater therapy*, ad esempio, richiede all'individuo di immedesimarsi in un Sé Altro, assumendone il punto di vista mentale ed emotivo. Ciò trova riscontro nel potenziamento della componente empatica, assai carente in situazioni psichiatriche di schizotipia positiva e bipolarismo. In ultima analisi, attraverso la stesura di articoli giornalistici, prose, autobiografie e copioni nella pratica della *expressive/creative writing*, il paziente può acquisire maggiore fiducia nelle proprie capacità espressive, avendo di conseguenza più coscienza delle sue stesse potenziali qualità (Chiang, Reid-Varley & Fan, 2019; Fotima, 2020).

Ugualmente efficace risulta essere la progettazione di un prodotto creativo in piccoli gruppi di lavoro, il luogo in cui poter sperimentare strategie di collaborazione tra dinamiche interpersonali. Il *Creative Art Therapy Group Program* esemplifica, pertanto, una proposta clinica di indirizzamento delle traiettorie terapeutiche con pazienti affetti da diversi disturbi psichiatrici. In un'indagine di Drapeau e Kronish (2007), 26 soggetti caratterizzati da schizofrenia, depressione, disturbo dissociativo, disturbo schizoaffettivo, disturbo bipolare e borderline sono stati coinvolti in gruppi ospedalieri di sessioni di lavoro creativo della durata di 2 ore ciascuna per 12 settimane. Dalle vignette artistiche a cui hanno dato origine, spiccano tematiche annesse ad un profondo sentimento di speranza verso una futura guarigione ("*Light in the Tunnel*" è il titolo di uno delle medesime), alla ricerca di un'integrità personale e alla discrepanza tra la presentazione del Sé sociale rispetto ai vissuti interiori. Tale tendenza di rivelazione del vero Sé al mondo esterno (*disclosure*) incontra momenti di alta tensione intrapsichica, rintracciabili

in flussi di pensiero “di rottura” che aprono a nuove scoperte personali. In aggiunta, l’azione creativa smuove difficoltà relazionali legate all’infanzia piuttosto turbolenta dei pazienti in esame, conciliata con lo sviluppo di un senso dell’umorismo e del piacere nel gioco. Ad ogni modo, l’esercizio di art making in programmi di gruppo continua a rappresentare un valido sostegno al riporre stima nel Sé e negli altri, all’esplorazione e conseguimento delle proprie doti artistiche. L’influenza ricade, viceversa, sulla riduzione dell’isolamento sociale e della diffidenza altrui, accostandosi alla realtà con sentimenti e percezioni autentiche (Drapeau & Kronish, 2007).

Un ulteriore spunto di riflessione clinica in materia dell’arteterapia attiene alla ricerca portata a termine da Potash e al. (2013) inerente alla descrizione delle risposte artistiche fornite dai soggetti assistenti alla presentazione di opere creative prodotte da pazienti psichiatrici. La corrente modalità di intervento, nominata *Art Therapy Exhibit*, nasce con l’intento di elicitare stati empatici ed affettivi, canalizzabili verso un cambiamento di orientamento educativo e sociale. Infatti, secondo gli autori, l’arte è capace di incitare la trasformazione personale e l’assunzione di comportamenti prosociali: ancora una volta, la creatività in quanto tale, spiana la strada che collega il mondo interno dell’artista a quello dello spettatore. Delineano così, “*response art*”, l’opportunità di accedere ad una via di espressione e comunicazione empatica promulgata dall’arte, rivolta ad abbattere qualsiasi conformazione di stigma e marginalizzazione sociale nei confronti della malattia mentale. A seconda del diverso grado di relazione intrecciata con i pazienti (operatori sanitari, membri famigliari, cittadini della comunità), i partecipanti allo studio hanno fornito una descrizione personale al prodotto artistico che più ritenevano essere per loro significativo, creando successivamente un riscontro artistico concreto. Le opere così generate dagli spettatori sono state classificate in: risposte empatiche, nelle quali è intuibile un collegamento grafico che ricalchi l’emozione sollecitata (uso di colori, immagini o configurazioni geometriche); risposte orientate al Sé, qualora sia stata riportata sulla tela l’esperienza personale ed emotiva, calata in una prospettiva dell’Altro come veicolo espressivo; risposte orientate all’Altro, in cui si trapela il desiderio di assistenza ed aiuto ai soggetti più deboli psicologicamente tramite supporto e compassione; risposte orientate al mondo, in grado di cogliere l’artista nelle vesti di persona che condivide la medesima condizione di umanità. L’*Art Therapy Exhibit* stimola, quindi, la consapevolezza al coinvolgimento emotivo del *hic et nunc* (qui ed ora), dalla

quale poi è ammissibile riconoscere reazioni ed esperienze personali che poggiano su un profondo senso di autoriflessione. Investendo la posizione affettiva e sociale dell'Altro, lo spettatore è portato a trasformare il creato altrui emettendo incoraggiamento ed offrendo consiglio, mosso dal sentimento di appartenenza ad una comunità umana che convive la stessa esperienza generalizzata. Tale filosofia di vita, così gli autori designano il tipo di orientamento che guida il prodotto artistico rivolto alla realtà esterna, diventa il motore primo per un nuovo incontro emotivo con un'altra sfaccettatura della personalità altrui, innescando nuovamente il ciclo di risposte artistiche riconducibile al fattore comune dell'empatia. Approfondire il proprio punto di vista in base all'esperienza percettiva dell'artista ed essere capaci di trasformarla in un motivo di altruismo collettivo assume dei risvolti pratici formativi di non poco conto. Infatti, esortare gli individui a sviluppare altre risposte artistiche che convogliano in una visione più equilibrata della condizione umana anche nella sofferenza psicologica, consente a più ampio spettro di ridurre vecchi miti e stereotipi e, di converso, promuovere attitudini al cambiamento ed azioni empatiche (Potash, Ho, Chick & Au Yeung, 2013).

A seguito di dettagliata enunciazione, è lecito porre l'accento su i vantaggi preminenti garantiti dall'esposizione a pratiche di arteterapia, tra cui emerge l'attivazione di risposte sensorimotorie e percettive tendenti alla promozione di cambiamenti nella plasticità cerebrale e nel sistema immunitario (Chiang, Reid-Varley & Fan, 2019; Cohen, 2006; Razali, 2021). Parallelamente, l'arteterapia diviene il terreno fertile per l'espressione della propria identità creativa e dei vissuti negativi (emozioni negative e/o traumi), sul quale poter elaborare interpretazioni diagnostiche più approfondite (Fotima, 2020). Appare di uguale rilevanza anche il miglioramento osservato nelle abilità di coping, problem solving e controllo interno (senso di *mastery*), componenti influenti nella costruzione di relazioni interpersonali adattive (Flaherty, 2011; Fotima, 2020; Razali, 2021). Tuttavia, tali progressi necessitano di un inderogabile presupposto, ossia proporre all'individuo un ambiente sufficientemente ricco di risorse e di supporto nel quale sussista la possibilità di ricreare delle connessioni emotive tra il terapeuta, il paziente e la sua singolare espressione artistica (Chiang, Reid-Varley & Fan, 2019; Flaherty, 2011; Fotima, 2020). Ciò nonostante, tutt'oggi permangono importanti lacune nell'ambito della ricerca e della clinica sull'arteterapia, a partire dai metodi di misurazione e dai protocolli d'intervento per giungere poi alla qualificazione del personale che somministra la pratica

terapeutica. Nello specifico, le evidenze insorte spesso non riconducono ad una nitida comprensione dell'effetto dell'arteterapia sulla psicopatologia, in quanto quest'ultima viene assiduamente condotta insieme ad altri trattamenti, senza tenere in considerazione che popolazioni psichiatriche differenti elicitano altrettante risposte terapeutiche non chiaramente ascrivibili all'intervento terapeutico dell'arte (Chiang, Reid-Varley & Fan, 2019; Razali, 2021). Sebbene rimanga ancora molta strada nell'individuazione del preciso esito di cura promosso dall'attività creativa, essa si dimostra senza dubbio proficua nell'implementazione di una mutua relazione tra la fragilità psicologica e la comunità sociale.

CONCLUSIONI

L'eterogeneità delle sfumature assunte dal fenomeno della creatività ha sollevato importanti riflessioni teoriche sulla ricerca di una definizione universale dello stesso concetto. Per alcuni autori è sufficiente individualizzare caratteristiche di originalità, efficacia, innovatività ed adattamento quali criteri standardizzanti (Bart, Hokanson & Can, 2017; Runco & Jaeger, 2012), per altri, al contrario, è la dinamicità che specifica la produzione artistica, in quanto prerogativa intrinseca e necessaria (Walia, 2019). In maniera affine, già dai primi anni 90 del secolo scorso, ha preso il sopravvento la discussione circa la natura delle diverse forme di espressione artistica, accompagnando i ricercatori del campo alla suddivisione in teorie e modelli piuttosto categorici e radicali (Busse & Mansfield, 1980). Si distinguono, difatti, da un lato posizioni teoriche relative al concetto di creatività come parte fondante la struttura intellettuale (Guilford, 1967), il pensiero stesso (Sternberg, 2006; Sternberg & Grigorenko, 2001; Sternberg & Lubart, 1991) e dell'abilità di problem solving e *finding* (Getzels & Csikszentmihalyi, 1976; Mednick, 1962; Wertheimer, 1959), per successivamente abbandonare una visione razionale e cognitiva del fenomeno ed addentrarsi in una di tipo evolutivo, stadiale e sequenziale (Campbell, 1960; Koestler, 1964, Simonton, 1990, 1998; Sternberg & Karami, 2022; Wallas, 1926). È degno di nota, tuttavia, rinunciare ad una prospettiva classificatoria allo studio del fenomeno in questione e, viceversa, tendere verso un equilibrio metaforico-scientifico di orientamento (Koezbelt, Beghetto & Runco, 2010). Ciò comporta primariamente a ristabilire il prodotto e l'esperienza artistica nonché il processo di apprendimento creativo alla base, riposto negli autentici potenziali degli individui (Karwowski & Beghetto; 2019; Kaufman & Beghetto, 2009).

Da profili di creatività ascrivibili alla manifestazione artistica quotidiana, personale, acquisita ed eminente, la presente stesura lascia spazio all'esposizione di un'alternativa cornice in ottica neuroscientifica. Soppesare il ruolo della percezione, quale sede prima dell'esibizione artistica, significa ammettere l'esistenza di una relazione tra il corpo e il mondo esterno, nella quale i prodotti creativi diventano ponti rivelatori di estetica sperimentale (Gallese, 2010, 2014). Nell'ampliare così l'approccio all'esame della creatività, essa si configura entro un quadro concettuale di più ampio spettro, dove sistemi neurobiologici, di personalità e comportamentali entrano in una sinergia in

continuo divenire (Jauk, Benedek & Neubauer, 2014; Jauk, 2019; Lebuda, Zielińska & Karwowski, 2021; Oleynick et al., 2017).

Le conseguenti evidenze empiriche poggiano su tali presupposti teorici, in particolare è possibile osservare divergenze di genere rispetto a domini neurali e di performance nella comunicazione interemisferica e nel processamento di selezione e di inibizione delle informazioni sensoriali (Abdula Alabbasi et al., 2022; Abraham et al., 2014; He & Wong, 2011; Hora et al., 2022; Lin et al., 2012; Matud, Rodriguez & Grande, 2007; Razumnikova & Volf, 2012; Ryman et al., 2014; Takeuchi et al., 2017; Taylor & Barbot, 2021). Nonostante siano state prese in debita attenzione riscontri nel campo di ricerca, persistono bias e pregiudizi di genere, i quali compromettono notevolmente la percezione delle proprie attitudini creative rispetto all'accessibilità ed inclusività nel mondo occupazionale. Coerentemente, anche la mutabilità e la discontinuità distinguibili nella traiettoria dell'espressione creativa durante l'arco di vita mettono in luce i bisogni evolutivi propri di ciascuna fascia d'età. Ad esempio, si evince uno stile di pensiero creativo dialettico specifico della tarda aduldtà, dal momento che risponde alle sue specifiche sfide individuali e sociali (Abdula Alabbasi et al., 2022; Barbot & Heuser, 2017; He & Wong, 2011; Hui, He & Wong, 2019; Lubart & Sternberg, 1998; Sasser-Coen, 1993). Al di là delle variabili di genere, età, cultura e status socioeconomico, l'attività creativa concede il profondo contatto con la propria interiorità, favorendo la ricerca del Sé e la sua più genuina espressione. L'Artista si contraddistingue, difatti, per note di sensibilità emotiva ed apertura alle esperienze percettive, le quali vengono filtrate da strategie di autoregolazione inerenti all'adattamento del proprio approccio artistico e della capacità di previsione di eventuali aspettative ostacolanti il processo di lavoro (Chen, 2016; Karwowski, 2012; Pretz & McCollum, 2014; Zielińska et al., 2022; Zielińska et al., 2023).

La percezione di un Sé creativo nell'*art making* contribuisce nella misura in cui adempia al compito di costruzione della propria identità personale, mediando e moderando la relazione con la performance finale. In tale direzione vengono, inoltre, richiamati fattori di fiducia e di valore rispetto alla creazione generata, articolabili nell'influenza esercitata dalle componenti di autoefficacia e soddisfazione, nonché dal senso di padronanza dell'attività stessa (Chen, 2016; Karwowski, 2012, 2016; Karwowski

& Beghetto, 2019; Pretz & McCollum, 2014; Tierney & Farmer, 2002; Zielińska et al., 2022; Zielińska et al., 2023).

Suddetti aspetti esortano inevitabilmente una considerazione della pratica creativa in un'ottica di benessere all'individuo, nel rinforzo di risorse e potenzialità tangibile in percorsi di promozione della salute e prevenzione del disagio mentale. Implementare programmi terapeutici di attività artistiche denota un'azione sui fattori cognitivi ed emotivi di protezione riguardo alle condizioni psicopatologiche frequentemente riscontrate in soggetti ad alto funzionamento creativo. La focalizzazione sul ruolo di regolazione ed adattamento del gesto creativo è ciò che accomuna le diverse tipologie di arteterapia, dal momento che l'impronta lasciata sulla realtà della propria persona consente di poter sentirsene parte integrante (Cohen, 2006; Fiori, Fischer & Barabach, 2022; Forgeard & Elstein, 2014; Spaniol, 2001; Tan, Chuah, Lee & Tan, 2021). La trasformazione che il Sé subisce, grazie alla stimolazione del pensiero proiettivo e della regolazione emotiva, ammette significative ricadute anche su un piano sociale. Poiché olistica e dialogica nella sostanza, la creatività infatti si colloca entro una rete relazionale operante sia per la scoperta di potenzialità nell'ambiente che per il riconoscimento della produzione artistica. È ad ogni modo imprescindibile l'analisi dell'espressione creativa da una dinamica circolare e concausale che risponda alle esigenze della persona in interazione con la cultura e la società di appartenenza (Csikszentmihalyi, 2014; Glăveanu, 2013, 2017; Rudowicz, 2003).

I benefici fisici, affettivi e sociali derivanti da un percorso creativo di cura devono, tuttavia, pattuire con le lacune formative e metodologiche attuali. Ancor oggi, rimane imprecisato l'effettivo apporto dell'arteterapia alla diagnosi e terapia dei disturbi mentali al punto tale da essere costantemente affiancato a complementari strumenti clinici (Chiang, Reid-Varley & Fan, 2019; Razali, 2021). A tal proposito, la direzione futura in codesto campo di intervento clinico dovrebbe essere in linea con le proposte teoriche ed empiriche più aggiornate, mantenendo costante la comunicazione interdisciplinare al fine ultimo di guidare atteggiamenti che supportino il potere terapeutico dell'arte.

BIBLIOGRAFIA

- Abdulla Alabbasi, A. M., Thompson, T. L., Runco, M. A., Alansari, L. A., & Ayoub, A. E. A. (2022). Gender differences in creative potential: A meta-analysis of mean differences and variability. *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*.
- Abraham, A., Thybusch, K., Pieritz, K., & Hermann, C. (2014). Gender differences in creative thinking: behavioral and fMRI findings. *Brain imaging and behavior*, 8, 39-51.
- Acar, S., Chen, X., & Cayirdag, N. (2018). Schizophrenia and creativity: A meta-analytic review. *Schizophrenia research*, 195, 23-31.
- Albert, R. S., & Runco, M. A. (1989). Independence and the creative potential of gifted and exceptionally gifted boys. *Journal of Youth & Adolescence*, 18, 221-230.
- Amabile, T. M. (1988). A model of creativity and innovation in organizations. In B. S. Cummings (Ed.), *Research in organizational behavior* (pp. 123-167). Greenwich: JAI Press.
- Barbot, B., & Heuser, B. (2017). Creativity and identity formation in adolescence: A developmental perspective. In *The creative self* (pp. 87-98). Academic Press.
- Barron, F., & Harrington, D. M. (1981). Creativity, intelligence, and personality. *Annual Review of Psychology*, 32, 439-476.
- Bart, W. M., Hokanson, B., & Can, I. (2017). An Investigation of the Factor Structure of the Torrance Tests of Creative Thinking. *Educational Sciences: Theory & Practice*, 17(2), 515-528.
- Botella, M., Glaveanu, V., Zenasni, F., Storme, M., Myszkowski, N., Wolff, M., & Lubart, T. (2013). How artists create: Creative process and multivariate factors. *Learning and Individual Differences*, 26, 161-170.
- Bridges, D., & Schendan, H. E. (2019). Sensitive individuals are more creative. *Personality and Individual Differences*, 142, 186-195.
- Busse, T. V., & Mansfield, R. S. (1980). Theories of the creative process: A review and a perspective. *The Journal of Creative Behavior*, 14(2), 91-103.

- Campbell, D. T. (1960). Blind variation and selective retentions in creative thought as in other knowledge processes. *Psychological Review*, 67(6), 380-400.
- Carson, S. H. (2011). Creativity and psychopathology: A shared vulnerability model. *The Canadian Journal of Psychiatry*, 56(3), 144-153.
- Carson, S. H. (2019). Creativity and mental illness. In J. C. Kaufman & R. J. Sternberg (Eds.), *The Cambridge handbook of creativity* (pp. 296-318).
- Carson, S. H., Peterson, J. B., & Higgins, D. M. (2005). Reliability, validity, and factor structure of the creative achievement questionnaire. *Creativity research journal*, 17(1), 37-50.
- Chen, B. B. (2016). The creative self-concept as a mediator between openness to experience and creative behaviour. *Creativity. Theories–Research–Applications*, 3(2), 408-417.
- Chiang, M., Reid-Varley, W. B., & Fan, X. (2019). Creative art therapy for mental illness. *Psychiatry Research*, 275, 129-136.
- Cohen, G. (2006). Research on creativity and aging: The positive impact of the arts on health and illness. *Generations*, 30(1), 7-15.
- Collins, M. A., & Amabile, T. M. (1999). Motivation and creativity. In R. J. Sternberg (Ed.), *Handbook of creativity* (pp. 297-312). Cambridge University Press.
- Cruz, T. N. D., Camelo, E. V., Nardi, A. E., & Cheniaux, E. (2022). Creativity in bipolar disorder: a systematic review. *Trends in Psychiatry and Psychotherapy*, 44.
- Csikszentmihalyi, M., & Csikszentmihalyi, M. (2014). *Society, culture, and person: A systems view of creativity* (pp. 47-61). Springer Netherlands.
- Davis, G. A., & Subkoviak, M. J. (1975). Multidimensional analysis of a personality-based test of creative potential. *Journal of Educational Measurement*, 37-43.
- Degmečić, D. (2018). Schizophrenia and creativity. *Psychiatria Danubina*, 30(suppl. 4), 224-227.
- Diedrich, J., Jauk, E., Silvia, P. J., Gredlein, J. M., Neubauer, A. C., & Benedek, M. (2018). Assessment of real-life creativity: The Inventory of Creative Activities and

- Achievements (ICAA). *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*, 12(3), 304-316.
- Drapeau, M.-C., & Kronish, N. (2007). Creative art therapy groups: A treatment modality for psychiatric outpatients. *Art Therapy*, 24(2), 76-81.
- Drevdahl, J. E., & Cattell, R. B. (1958). Personality and creativity in artists and writers. *Journal of Clinical Psychology*, 14, 107-111.
- Feist, G. J. (2019). Creativity and the Big Two model of personality: Plasticity and stability. *Current Opinion in Behavioral Sciences*, 27, 31-35.
- Feldman, D. H. (1974). Universal to unique: A developmental view of creativity and education. In S. Rosner & L. Abt (Eds.), *Essays in creativity* (pp. 45-85). Croton-on-Hudson, NY: North River Press.
- Fiori, M., Fischer, S., & Barabasch, A. (2022). Creativity is associated with higher well-being and more positive COVID-19 experience. *Personality and Individual Differences*, 194.
- Flaherty, A. W. (2011). Brain illness and creativity: mechanisms and treatment risks. *The Canadian Journal of Psychiatry*, 56(3), 132-143.
- Forgeard, M. J., & Elstein, J. G. (2014). Advancing the clinical science of creativity. *Frontiers in psychology*, 5, 613.
- Fotima, A. (2020) The Influence of Art and Art Therapy on People. *International Journal on Integrated Education*, 3(6), 56-60.
- Gallese, V. (2010). Corpo e azione nell'esperienza estetica. Una prospettiva neuroscientifica. Morelli, Ugo, *Mente e bellezza. Arte, creatività e innovazione*. Torino: Allemandi, 245-62.
- Gallese, V. (2014). Arte, corpo, cervello: per un'estetica sperimentale. *Micromega*, 2(2014), 49-67.
- Getzels, J. W., & Csikszentmihalyi, M. (1976). Creative vision: longitudinal study of problem finding in art. *Gifted Child Quarterly*, 20, 389-391.

- Glăveanu, V. P. (2013). Rewriting the language of creativity: The Five A's framework. *Review of general psychology, 17*(1), 69-81.
- Glăveanu, V. P. (2017). A culture-inclusive, socially engaged agenda for creativity research. *The Journal of Creative Behavior, 51*(4), 338-340.
- Gough, H. G. (1979). A creative personality scale for the Adjective Check List. *Journal of Personality and Social Psychology, 37*(8), 1398-1405.
- Green, M. J., & Williams, L. M. (1999). Schizotypy and creativity as effects of reduced cognitive inhibition. *Personality and individual differences, 27*(2), 263-276.
- Gruber, H. E., & Barrett, P. H. (1974). *Darwin on man: A psychological study of scientific creativity*. E. P. Dutton.
- Guilford, J. P. (1967). Creativity and learning. *Brain function, 4*, 307-326.
- Haslerud, G. M. (1972). *Transfer, memory & creativity: After-learning as perceptual process*. U. Minnesota Press.
- He, W. J., & Wong, W. C. (2011). Gender differences in creative thinking revisited: Findings from analysis of variability. *Personality and Individual Differences, 51*(7), 807-811.
- Hilgard, E. R. (1965). Creativity: The Juxtaposition and Integration of Disparate Categories. *Science, 147*(3653), 37-38.
- Hocevar, D. (1979). The Development of the Creative Behavior Inventory (CBI).
- Hocevar, D. (1981). Measurement of creativity: Review and critique. *Journal of Personality assessment, 45*(5), 450-464.
- Holt, N. J. (2019). The expression of schizotypy in the daily lives of artists. *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts, 13*(3), 359-371.
- Hora, S., Badura, K. L., Lemoine, G. J., & Grijalva, E. (2022). A meta-analytic examination of the gender difference in creative performance. *Journal of Applied Psychology, 107*(11), 1926-1950.

- Hui, A. N. N., He, M. W. J., & Wong, W.-C. (2019). Understanding the development of creativity across the life span. In J. C. Kaufman & R. J. Sternberg (Eds.), *The Cambridge handbook of creativity*, 2nd ed. (pp. 69-87).
- Ivcevic, Z., Grossman, E., & Ranjan, A. (2022). Patterns of psychological vulnerabilities and resources in artists and nonartists. *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*, 16(1), 3-15.
- Jamison, K. R. (1989). Mood disorders and patterns of creativity in British writers and artists. *Psychiatry*, 52(2), 125-134.
- Jauk, E. (2019). A bio-psycho-behavioral model of creativity. *Current Opinion in Behavioral Sciences*, 27, 1-6.
- Jellen, H. G., & Urban, K. K. (1986). The TCT-DP (Test for Creative Thinking-Drawing Production): An instrument that can be applied to most age and ability groups. *Creative Child & Adult Quarterly*, 11(3), 138-155.
- Johnson, D. M. (1945). Review of *The psychology of invention in the mathematical field* [Review of the book *The psychology of invention in the mathematical field*, by J. Hadamard]. *Psychological Bulletin*, 42(8), 573-574.
- Karwowski, M. (2011). Short Scale of Creative Self. *Open Science Framework*. Retrieved March, 16, 2022.
- Karwowski, M. (2012). Did curiosity kill the cat? Relationship between trait curiosity, creative self-efficacy and creative personal identity. *Europe's Journal of Psychology*, 8(4), 547-558.
- Karwowski, M. (2014). Creative mindsets: Measurement, correlates, consequences. *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*, 8(1), 62-70.
- Karwowski, M. (2016). The dynamics of creative self-concept: Changes and reciprocal relations between creative self-efficacy and creative personal identity. *Creativity Research Journal*, 28(1), 99-104.
- Karwowski, M., & Beghetto, R. A. (2019). Creative behavior as agentic action. *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*, 13(4), 402-415.

- Karwowski, M., Lebuda, I., & Wiśniewska, E. (2018). Measuring creative self-efficacy and creative personal identity. *The International Journal of Creativity & Problem Solving*, 28(1), 45-57.
- Kaufman, S. B. (2007). Review of *Explaining Creativity: The Science of Human Innovation*. *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*, 1(1), 47-48.
- Kaufman, J. C. (2012). Counting the muses: Development of the Kaufman Domains of Creativity Scale (K-DOCS). *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*, 6(4), 298-308.
- Kaufman, J. C., & Baer, J. (2004). Sure, I'm creative-but not in mathematics!: Self-reported creativity in diverse domains. *Empirical studies of the Arts*, 22(2), 143-155.
- Kaufman, J. C., & Beghetto, R. A. (2009). Beyond big and little: The four c model of creativity. *Review of General Psychology*, 13(1), 1-12.
- Kaufman, J. C., Cole, J. C., & Baer, J. (2009). The construct of creativity: Structural model for self-reported creativity ratings. *The Journal of Creative Behavior*, 43(2), 119-134.
- Kaufman, S. B., & Paul, E. S. (2014). Creativity and schizophrenia spectrum disorders across the arts and sciences. *Frontiers in Psychology*, 5.
- Kim, K. H. (2006). Can we trust creativity tests? A review of the Torrance Tests of Creative Thinking (TTCT). *Creativity research journal*, 18(1), 3-14.
- Kim, K. H. (2017). The torrance tests of creative thinking-figural or verbal: Which one should we use?. *Creativity. Theories-Research-Applications*, 4(2), 302-321.
- Koestler, A. (1964). *The Act of Creation*. Macmillan Reference USA.
- Kogan, N. (1974). Creativity and sex differences. *The Journal of Creative Behavior*, 8(1), 1-14.
- Kozbelt, A., Beghetto, R. A., & Runco, M. A. (2010). Theories of creativity. In J. C. Kaufman & R. J. Sternberg (Eds.), *The Cambridge handbook of creativity* (pp. 20-47). Cambridge University Press.
- Kris, E. (1952). *Psychoanalytic Explorations in Art*.

- Kubie, L. S. (1958). *Neurotic distortion of the creative process*. University of Kansas Press.
- Lebuda, I., Zielińska, A., & Karwowski, M. (2021). On surface and core predictors of real-life creativity. *Thinking Skills and Creativity*, 42.
- Lin, W.-L., Hsu, K.-Y., Chen, H.-C., & Wang, J.-W. (2012). The relations of gender and personality traits on different creativities: A dual-process theory account. *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*, 6(2), 112-123.
- Livingstone, L. P., & Nelson, D. L. (1994). Toward a Person-Environment Fit Perspective of Creativity: The Model of Creativity Fit. *Academy of Management Best Papers Proceedings*, 244-248.
- Lombardo, S. (2000). Requisiti scientifici della Psicologia dell'Arte. La creatività dell'artista. *Rivista di Psicologia dell'Arte*, 22(12).
- Lubart, T. (2017). The 7 C's of creativity. *The Journal of Creative Behavior*, 51(4), 293-296.
- Lubart, T. I., & Sternberg, R. J. (1998). Creativity across Time and Place: life span and cross-cultural perspectives. *High Ability Studies*, 9(1), 59-74.
- Martindale, C. (1989). Personality, situation, and creativity. In J. A. Glover, R. R. Ronning, & C. R. Reynolds (Eds.), *Handbook of creativity*. (pp. 211-232).
- Martindale, C. (2007). Creativity, primordial cognition, and personality. *Personality and Individual Differences*, 43(7), 1777-1785.
- Matud, M. P., Rodríguez, C., & Grande, J. (2007). Gender differences in creative thinking. *Personality and individual differences*, 43(5), 1137-1147.
- McKay, A. S., Karwowski, M., & Kaufman, J. C. (2017). Measuring the muses: Validating the Kaufman Domains of Creativity Scale (K-DOCS). *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*, 11(2), 216-230.
- Mednick, S. (1962). The associative basis of the creative process. *Psychological Review*, 69(3), 220-232.

- Nicholls, J. G. (1972). Creativity in the person who will never produce anything original and useful: the concept of creativity as a normally distributed trait. *American Psychologist*, 27(8), 717-727.
- Oleynick, V. C., DeYoung, C. G., Hyde, E., Kaufman, S. B., Beaty, R. E., & Silvia, P. J. (2017). Openness/intellect: The core of the creative personality. In G. J. Feist, R. Reiter-Palmon, & J. C. Kaufman (Eds.), *The Cambridge Handbook of Creativity and Personality Research* (pp. 9-27). Cambridge University Press.
- Potash, J. S., Ho, R. T. H., Chick, J. K. Y., & Yeung, F. S. W. A. (2013). Viewing and engaging in an art therapy exhibit by people living with mental illness: Implications for empathy and social change. *Public Health*, 127(8), 735-744.
- Pretz, J. E., & McCollum, V. A. (2014). Self-perceptions of creativity do not always reflect actual creative performance. *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*, 8(2), 227-236.
- Puente-Diaz, R., Toptas, S. D., Cavazos-Arroyo, J., Wimschneider, C., & Brem, A. (2020). Creative potential and multicultural experiences: The mediating role of creative self-efficacy. *The Journal of Creative Behavior*, 54(4), 815-823.
- Razali, S. (2021). Art therapy for people with mental illness: overview of the evidence from empirical research on the effectiveness of the treatment. *International Journal of Art and Design (IJAD)*, 5(5).
- Razumnikova, O. M., & Volf, N. V. (2012). Sex differences in the relationship between creativity and hemispheric information selection at the global and local levels. *Human Physiology*, 38, 478-486.
- Romaniuk, J. G., & Romaniuk, M. (1981). Creativity across the life span: A measurement perspective. *Human development*, 24(6), 366-381.
- Rubenson, D. L., & Runco, M. A. (1992). The psychoeconomic approach to creativity. *New ideas in Psychology*, 10(2), 131-147.
- Rudowicz, E. (2003). Creativity and culture: A two way interaction. *Scandinavian journal of educational research*, 47(3), 273-290.

- Runco, M. A. (2007). A hierarchical framework for the study of creativity. *New Horizons in Education*, 55(3), 1-9.
- Runco, M. A., & Chand, I. (1995). Cognition and creativity. *Educational psychology review*, 7, 243-267.
- Runco, M. A., & Jaeger, G. J. (2012). The standard definition of creativity. *Creativity research journal*, 24(1), 92-96.
- Ryman, S. G., van den Heuvel, M. P., Yeo, R. A., Caprihan, A., Carrasco, J., Vakhtin, A. A., Flores, R. A., Wertz, C., & Jung, R. E. (2014). Sex differences in the relationship between white matter connectivity and creativity. *NeuroImage*, 101, 380-389.
- Sasser-Coen, J. R. (1993). Qualitative changes in creativity in the second half of life: a life-span developmental perspective. *The Journal of Creative Behavior*, 27(1), 18-27.
- Schachtel, E. G. (1959). Perception as creative experience. In E. G. Schachtel, *Metamorphosis: On the development of affect, perception, attention, and memory* (pp. 237-248). Basic Books.
- Zeki, S. (1999). Art and brain. *Journal of Consciousness Studies*, 6(6-7), 76-96.
- Sen, S., Acar, S., & Cetinkaya, C. (2014). Development of the Person-Environment Fit Scale (PEFSC): A new measure of creativity. *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*, 8(4), 433-445.
- Sheldon, K. M. (1994). Emotionality differences between artists and scientists. *Journal of Research in Personality*, 28(4), 481-491.
- Shelton, J., & Harris, T. L. (1979). Personality characteristics of art students. *Psychological Reports*, 44(3, Pt 1), 949-950.
- Silvia, P. J., Nusbaum, E. C., Berg, C., Martin, C., & O'Connor, A. (2009). Openness to experience, plasticity, and creativity: Exploring lower-order, high-order, and interactive effects. *Journal of Research in Personality*, 43(6), 1087-1090.
- Silvia, P. J., Wigert, B., Reiter-Palmon, R., & Kaufman, J. C. (2012). Assessing creativity with self-report scales: A review and empirical evaluation. *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*, 6(1), 19-34.

- Simonton, D. K. (1990). History, chemistry, psychology, and genius: An intellectual autobiography of historiometry. In M. A. Runco & R. S. Albert (Eds.), *Theories of creativity*. (pp. 92-115). Sage Publications, Inc.
- Simonton, D. K. (1998). Donald Campbell's model of the creative process: Creativity as blind variation and selective retention. *The journal of creative behavior*, 32(3), 153-158.
- Simonton, D. K. (2000). Creativity: Cognitive, personal, developmental, and social aspects. *American Psychologist*, 55(1), 151-158.
- Simonton, D. K. (2001). The psychology of creativity: A historical perspective. *Davis, CA: Green College Lecture Series on The Nature of Creativity: History Biology, and Socio-Cultural Dimensions. University of British Columbia.*
- Simonton, D. K. (2012). Quantifying creativity: can measures span the spectrum?. *Dialogues in Clinical Neuroscience*, 14(1), 100-104.
- Spaniol, S. (2001). Art and mental illness: Where is the link? *The Arts in Psychotherapy*, 28(4), 221-231.
- Stein, M. I. (1953). Creativity and culture. *The journal of psychology*, 36(2), 311-322.
- Sternberg, R. J. (2006). "The Nature of Creativity". *Creativity Research Journal*, 32(2), 200.
- Sternberg, R. J. (2018). A triangular theory of creativity. *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*, 12(1), 50-67.
- Sternberg, R. J., & Grigorenko, E. L. (2001). Guilford's structure of intellect model and model of creativity: Contributions and limitations. *Creativity Research Journal*, 13(3-4), 309-316.
- Sternberg, R. J., & Karami, S. (2022). An 8P theoretical framework for understanding creativity and theories of creativity. *The Journal of Creative Behavior*, 56(1), 55-78.
- Sternberg, R. J., & Lubart, T. I. (1991). An investment theory of creativity and its development. *Human development*, 34(1), 1-31.

- Takeuchi, H., Taki, Y., Nouchi, R., Yokoyama, R., Kotozaki, Y., Nakagawa, S., ... & Kawashima, R. (2017). Creative females have larger white matter structures: evidence from a large sample study. *Human Brain Mapping, 38*(1), 414-430.
- Tan CherYi, Chuah ChunQian, Lee ShwuTing, & Tan CheeSeng. (2021). Being creative makes you happier: the positive effect of creativity on subjective well-being. *International Journal of Environmental Research and Public Health, 18*(14).
- Taylor, C. L. (2017). Creativity and mood disorder: A systematic review and meta-analysis. *Perspectives on Psychological Science, 12*(6), 1040-1076.
- Taylor, C. L., & Barbot, B. (2021). Gender differences in creativity: Examining the greater male variability hypothesis in different domains and tasks. *Personality and Individual Differences, 174*.
- Thys, E., Sabbe, B., & De Hert, M. (2014). Creativity and psychopathology: A systematic review. *Psychopathology, 47*(3), 141-147.
- Tierney, P., & Farmer, S. M. (2002). Creative self-efficacy: Its potential antecedents and relationship to creative performance. *Academy of Management Journal, 45*(6), 1137-1148.
- Torrance, E. P. (1966). Torrance tests of creative thinking. *Educational and Psychological Measurement*.
- Walia, C. (2019). A dynamic definition of creativity. *Creativity Research Journal, 31*(3), 237-247.
- Wallas, G. (1926). *The art of thought*. NYC: Harcourt, Brace.
- Wertheimer, M. (1959). *Productive thinking*. Harper.
- Zielińska, A., Forthmann, B., Lebuda, I., & Karwowski, M. (2023). Self-regulation for creative activity: The same or different across domains?. *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*.
- Zielińska, A., Lebuda, I., Ivcevic, Z., & Karwowski, M. (2022). How adolescents develop and implement their ideas? On self-regulation of creative action. *Thinking Skills and Creativity, 43*.