

Il mito del genio folle. Uno sguardo semiotico su creatività e follia

Claudio Paolucci

Università di Bologna
c.paolucci@unibo.it

Flavio Valerio Alessi

Università di Bologna
flaviovalerio.aless2@unibo.it

Luigi Lobaccaro

Università di Bologna
luigi.lobaccaro2@unibo.it

Abstract This paper investigates the long-standing cultural stereotype linking madness and creativity, endorsing an interpretive and encyclopedic semiotic approach. Through the analysis of three famous movies, the article shows how cinema have assumed and rearticulated the stereotype of the mad genius, shaping the way common sense links together the universes of creativity and madness. After that, the paper focuses on the enunciative passages and assemblages between the domains of art, science, and psychology, thus tracing the cultural and historical roots of the figure of the mad genius. Eventually, the paper critiques the process of ontologization of this link in contemporary scientific narratives, revealing its ideological underpinnings and its dependence on cultural myths, such as the “split-brain” theory. Ultimately, this study argues for a reframing of the question, asking not whether madness causes creativity, but how creative potential might emerge within or despite psychopathological conditions.

Keywords: semiotics, stereotypes, mad genius, creativity, madness

Received 16 07 2025; accepted 28 01 2026.

0. Introduzione. Il mito della creatività e il rapporto tra creatività e follia

Quando uno degli autori di questo saggio aveva trovato un'intervista a Giuseppe Ungaretti in cui Ungaretti diceva che la creatività era quel “non-so-che che permetteva allo spirito di creare”, la nostra mente semiotica ne era uscita provata e stupefatta, considerata anche la stima che tutti e tre avevamo per Ungaretti. Nell'ultimo capitolo di *Semiotica e filosofia del linguaggio*, dove Umberto Eco (1984) cercava di fare un bilancio di cosa era per lui l'impresa semiotica, Eco diceva infatti con grande nettezza che per lui la semiotica era, da un lato, «la battaglia contro le filosofie del genio dello spirito creatore» e, dall'altro, la battaglia contro ogni tentativo di spiegazione fondata su un “non-so-che”: qualcosa che non sappiamo definire, che non abbiamo ben capito o che resiste alle nostre spiegazioni (Eco

1984: 300). Insomma, Ungaretti definiva la creatività esattamente nel modo in cui non si deve definire qualcosa in semiotica. Perché? Ma soprattutto, come muoverci?

Visto che avevamo molto lavorato sugli stereotipi, cercando di capire quali erano quelle unità culturali fortemente impersonali che pensano al posto nostro quando ci esprimiamo su temi quali la creatività, il genio e la follia, abbiamo cercato innanzitutto di indagare quali sono le rappresentazioni della creatività e della follia che potevano permettere a Ungaretti di esprimersi in quel modo. Questo lavoro presenta alcune di queste ricerche.¹

Proveremo infatti a mostrare come, per quanto riguarda l'idea di creatività, i) non abbiamo ancora davvero superato l'estetica romantica, avendo ancora un'idea della creatività legata all'individuo, al genio e al suo fare individuale e personale, quando è evidente come sia fortemente creativo anche quel dispositivo dadaista in cui si estraggono delle parole da un sacchetto, in cui il ruolo della persona è soltanto quello di estrarre le parole e rimetterle dentro; ii) abbiamo un'idea della creatività legata alla devianza dalla norma, alla novità e all'originalità e non pensiamo che la creatività in contesto potrebbe consistere alle volte anche nei valori opposti, e cioè nella dimensione più ordinaria del lavoro.

In questo saggio, proveremo allora a mostrare non solo come si sedimentino queste idee e quale storia le consegna fino ai giorni nostri, ma anche come si istituisca anche l'altra grande relazione che ci interessa e che è al centro del progetto *SACre-D. Schizophrenia, Autism and the Myth of Creativity. An interdisciplinary Perspective on Psychopathological Expression and its Digitalization*, e cioè quella della relazione di compresenza tra creatività e follia, che sostiene che “c'è della follia nel genio”, che c'è sempre almeno una parte di follia in ogni atto davvero creativo. Questo rapporto, declinato in vari modi nella nostra cultura fin dall'antichità, ha finito per condurci a tutta una serie di stereotipi molto praticati al giorno d'oggi, secondo cui si ritiene che: i) molti dei grandi geni creativi della nostra storia culturale presentassero differenti forme di disturbi mentali, più o meno conclamati, ii) che la malattia mentale possa addirittura aiutare il pensiero creativo.

L'equazione è molto semplice: “essere creativi è pensare altrimenti, pensare in modo deviante dalla norma”. Quindi, dal momento che la follia consiste esattamente nel “pensare in modo deviante dalla norma”, creatività e follia sono correlate, quando non addirittura interconnesse. Vedremo come sia solo perché abbiamo ancora un'idea di creatività come l'abbiamo descritta qui sopra che queste tesi sono possibili. Del resto, ci sono praticamente solo controesempi: John Nash vinse il premio Nobel in tarda età, ma per i suoi lavori giovanili, quando la schizofrenia non gli aveva ancora reso impossibile pensare e lavorare. La schizofrenia di Artaud gli riserva un destino comparabile (Pennisi 2001) e artisti come Ligabue di fatto smettevano praticamente di produrre durante i momenti di aggravio delle loro patologie. Tuttavia, la rappresentazione mediatica delle loro vite, che analizzeremo in questo saggio, pare connettere continuamente il loro pensiero creativo alla loro malattia mentale, che sembrerebbe addirittura aiutarli a “pensare altrimenti”, assumendo così per vero uno stereotipo falso, che i media iterano acriticamente.

Un esempio rivelatore in questo senso è una scena famosissima di *Rain Man*, in cui Dustin Hoffman, affetto da un disturbo dello spettro autistico severo, viene rappresentato come dotato di una specie di superpotere cognitivo/percettivo che lo rende in grado, proprio

¹ Le riflessioni proposte in questo articolo sono state elaborate nel corso delle ricerche per il progetto PRIN 2022 *SACre-D. Schizophrenia, Autism and the Myth of Creativity. An interdisciplinary Perspective on Psychopathological Expression and its Digitalization* (Project Code Prot. 2022PFSJNW CUP J53D23008230006). Il progetto si occupa di investigare il complesso rapporto tra psicopatologia, neurodiversità, creatività e genio mostrando come il binomio follia-creatività costituisca infatti una delle mitologie più attuali e pervasive della nostra cultura. Il progetto SACre-D si pone l'obiettivo di indagare le radici di questa mitologia, analizzando gli stereotipi ad essa correlati. Si rimanda anche al sito web del progetto SACre-D: <https://site.unibo.it/sacre-d-schizophrenia-autism-creativity/en>.

grazie al suo autismo, di sapere che in terra ci sono 246 shangai soltanto guardandoli. Ovviamente, nessuna persona affetta da disturbo dello spettro autistico ha questi poteri né possiede doti anche minimamente vicine a questa. E, per noi che abbiamo molto studiato i disturbi dello spettro autistico (Paolucci 2021b, Paolucci *et al.* 2023a), la consapevolezza di quanto sia terribile e invalidante questa patologia per la qualità della vita delle persone con un autismo severo come quello che affligge Dustin Hoffman nel film, non può che farci guardare con sospetto questa rappresentazione della malattia legata ad alcune *skill* inesistenti, che doterebbero il malato di alcune capacità strabilianti. Tuttavia, la scena di *Rain Man* è rivelatrice proprio per quello che riguarda la creatività. Nel film viene rappresentata come una capacità legata al pensare altrimenti rispetto allo standard, capacità di cui sono dotati gli individui dotati di genio in quello specifico compito e, quindi, aiutati dalla follia che li rende speciali nell'eseguirlo. Mentre, invece, la creatività è legata e rappresentata perfettamente proprio in ciò che succede nella scena immediatamente successiva a questa, in cui Tom Cruise prova a spiegare quello che ha appena visto fare: ii) *sai* che le scatole degli shangai hanno al loro interno 250 stuzzicadenti; ii) *percepisci* che dentro la scatola da cui sono caduti ne sono rimasti 4; iii) per semplice sottrazione, *inferisci* che quelli per terra sono 246.

La creatività è definita da un rapporto complesso tra sapere, percezione e inferenza ed è sempre legata innanzitutto alla competenza, alla cultura che si ha e alla capacità di attivarla in modo adeguato alla situazione, sapendola usare in modo non banale al fine di collegare sapere, percezione e inferenza. Questa cosa, ad esempio, è tipica dei musicisti: se si sanno fare soltanto poche scale (la pentatonica etc.), un chitarrista ritornerà sempre agli stessi pattern, quando improvvisa. Se invece si ha una competenza tecnica importante, si saprà spaziare, si sapranno fare cose che gli altri, tendenzialmente, di norma non fanno. Non succederà sempre, ma con lavoro e dedizione, qualche volta si produrrà quell'enunciato per nulla magico o misterioso che gli altri giudicheranno creativo.

In qualche modo, quando un artista dipinge o quando uno scrittore scrive, non ha mai di fronte una pagina bianca. Non deve quindi aggiungere qualcosa, creare, ma deve innanzitutto togliere, potare, perché dentro alla sua pagina bianca pulsano tutti quegli stereotipi – tutto il già detto – che rappresentano lo sfondo della sua percezione del mondo. La creatività non consiste innanzitutto nell'aggiungere un enunciato nuovo, ma nel potare tutti gli enunciati virtuali che pulsano nella pagina bianca proprio nel suo essere bianca (cfr. Paolucci 2017, 2020, 2021a). Si tratta di un aspetto estremamente interessante da un punto di vista semiotico, perché ci consegna un'immagine della creatività legata al lavoro: tutti i dati che abbiamo in questo senso sono infatti conformi e vanno nella stessa direzione. Tutte le opere di uno scrittore, di uno scultore, di un creativo, di un designer etc. che normalmente sono considerate più creative vengono prodotte nei momenti in cui questa persona lavora maggiormente. In qualche modo, c'è cioè una proporzionalità diretta tra la quantità di lavoro e la quantità di opere considerate creative che vengono prodotte (Simonton 1997). Quindi, la creatività è di fatto una dimensione ordinaria del lavoro ed è legata a esso e non alle condizioni devianti e psicopatologiche di un individuo. Tanto più che, come vedremo adesso, le psicopatologie nelle loro fasi acute impediscono proprio di lavorare.

1. L'origine del mito

“Nullum magnum ingenium sine mixtura dementiae fuit”, così recita il motto latino spesso presente su articoli di giornale, blog, trasmissioni televisive, libri e altri testi dai generi e tipi più disparati. La frase compare per supportare e assumere un'idea largamente assunta: quella che vede associati l'universo della follia e quello della creatività. La frase, che appartiene a Seneca (*De tranq.* XVII, 10), sostiene cose comparabili a quelle già

afferamate da Aristotele (*Problemata* XXX, 1), che attingeva a piene mani dal sapere medico ipocratico per affermare un legame che nella sua lingua era già presente nei termini *mania* ed *enthusiasmos*. Secondo Aristotele, è infatti frequente che figure riconosciute come straordinarie nei più disparati campi della cultura presentino tratti caratteriali e condotte bizzarre, inusuali, quasi patologiche. Tale convinzione, ampiamente diffusa nel mondo classico (Guidorizzi 2010), ha certamente contribuito a istituire un rapporto tra la dimensione della follia e quella della creatività, che è stato poi assunto, ereditato e preso in costanti traduzioni e rimodulazioni dal discorso della cultura occidentale, spesso in modo acritico e senza essere minimamente messo in discussione. Non a caso pare essere ormai entrato pienamente nella dimensione del senso comune (cfr. Becker 2014). Occorrerà quindi tentare di problematizzare e criticare questa grande mitologia della contemporaneità (Barthes 1957), facendo anche emergere la rete di passaggi traduttivi che l'hanno portata fino a noi nella forma di uno stereotipo tanto praticato quanto poco seriamente discusso. Ciò che si assume come parte di un sapere consolidato è in realtà, e mai come in questo caso, un costrutto frutto dell'esigenza di dar senso all'insensato, o meglio, a ciò che non riusciamo compiutamente a spiegare attraverso l'analisi.

A tal fine, nella prima sezione mostreremo come questa mitologia poggi le proprie basi su una serie di stereotipi relativi sia alla creatività che alla follia, il cui radicamento alimenta il mito della "creatività folle" (§1). Trarremo gli elementi costitutivi di questi cliché da una serie di analisi cinematografiche di film di estremo successo quali *A beautiful mind* (Ron Howard 2001), *Volevo nascondermi* (Giorgio Diritti 2020), e *Temple Grandin* (Mick Jackson 2020), che iterano a piene mani e in modo piuttosto acritico – quando non addirittura fuorviante – lo stereotipo del rapporto tra creatività e follia/psicopatologia (§2). Successivamente, illustreremo come questi stereotipi siano il prodotto del concatenamento tra differenti norme, usi ed enunciati che appartengono ai diversi domini enciclopedici che attraverso i secoli hanno tradotto e stabilizzato il discorso della "creatività folle" (cfr. Fontanille, Zilberberg 1998, Paolucci 2020). Offriremo quindi anche una breve ricostruzione genealogica di queste configurazioni discorsive (Foucault 1969), soffermandoci sugli scambi tra i domini artistico, scientifico e psicologico (§3). Nell'ultima sezione, mostreremo infine come, attraverso il discorso scientifico, si generi un processo di ontologizzazione di un legame che è invece storico, culturale e stereotipico e come questa operazione abbia come effetto di rafforzare il potere veridittivo del rapporto creatività/follia, attraverso una lettura retrospettiva di stampo psicologico-psichiatrico della relazione tra artisti del passato e le loro opere (§4).

2. Genio, follia e creatività: i tratti costitutivo di uno stereotipo

Prendiamo *A beautiful mind*. Uscito nel 2001, il film diretto da Ron Howard ha riscosso 4 premi Oscar e ottenuto un incasso al box-office di più di 300 milioni di dollari. A tutt'oggi, è un film conosciuto anche dalle generazioni più giovani e ha certamente plasmato in modo non trascurabile la rappresentazione del delirio e del "genio folle" che possiede chi non ha mai avuto direttamente a che fare con malati di schizofrenia e altri disturbi psichiatrici gravi, come quello che ha invece segnato la vita di John Nash. Un tale impatto mediatico profondo e persistente (il film è ancora disponibile su alcune piattaforme di streaming) rende questo film un oggetto di grande interesse, considerando le forme di rappresentazione attraverso cui è raccontata la vita del suo protagonista, il matematico John Nash, poi premio Nobel per l'economia per gli studi sulla teoria dei giochi prodotti in età giovanile, quando ancora la malattia non gli impediva completamente di lavorare. E proprio qui sta il primo punto: nel momento in cui Nash viene colpito dalla schizofrenia, questa ha un effetto invalidante che gli impedisce completamente di lavorare e non certo un effetto positivo, in grado di aiutare la sua creatività. Come noto, Nash fu

infatti a lungo costretto all'allontanamento dall'accademia a causa di un disturbo schizofrenico gravissimo, la cui diagnosi si accompagnò a vari ricoveri.

Pur fornendo una rappresentazione accurata della sintomatologia schizofrenica, con l'eccezione di insistere su allucinazioni visive che nella realtà di fatto sono rare e avvengono innanzitutto in forma uditiva, e di cui Nash non ha mai sofferto, il racconto di Howard sulla vita di Nash attinge a piene mani dal serbatoio di stereotipi che uniscono, in un rapporto di presupposizione reciproca, l'universo della follia e quello della creatività. Sin dai primi minuti del film, Nash emerge come figura solitaria, tutta presa in ricerche e interessi scientifici ritenuti bizzarri persino dai suoi compagni di corso. In una delle prime scene, ad esempio, viene mostrato con taccuino e penna in mano, preso a osservare un gruppo di piccioni, al fine di estrapolare un algoritmo che ne definisca i movimenti. Alla domanda dei colleghi sul motivo per cui spenda così il suo tempo anziché frequentare le lezioni universitarie, il protagonista risponde: «Le lezioni ottundono la mente. Distruggono il potenziale della creatività vera», che è l'esatto contrario di ciò che sappiamo succedere, visto che la creatività implica sempre cultura e conoscenza dei codici condivisi (non fosse altro che per allontanarsene). Al rispetto e alla condivisione di norme e usi socioculturali, Nash risponde con la ricerca solitaria, svincolata dai canoni istituzionali, che viene presentata come un'operazione funzionale a preservare e sprigionare un potenziale creativo altrimenti oppresso. È come se con la creatività ci si nasca ed essa risieda dentro l'individuo, tanto che l'intersoggettività e la socialità non possano che rovinarla e sporcarla. Siamo di fronte a una specie di "buon selvaggio" della creatività, che risiede dentro di noi e che gli altri non possono che rovinare.

A partire da questo stereotipo elementare e fondativo, nel film il rapporto tra schizofrenia e creatività viene così posto su un continuum di progressivo allontanamento dal senso comune. Ben presto, ci rendiamo conto che il motore dell'innato potenziale creativo che muove la ricerca di Nash sia proprio individuato in una schizofrenia latente, che si manifesta attraverso interlocutori immaginari con cui dialoga e allucinazioni di regole matematiche che hanno bisogno di essere fissate sui vetri delle finestre. Da qui un secondo stereotipo: la volatilità dell'idea creativa, che certamente risiede dentro di te, ma che non viene compitamente da te, bensì da quella mania folle che ti possiede e ti pilota e che, quando è generosa, ti dota di qualcosa che gli altri non hanno e che è tua solo se sei in grado di fissarla su un supporto per ricordartene dopo, quando la possessione di abbandonerà. Il film convoca cioè lo stereotipo della follia come forma di pensiero che concede l'accesso a una realtà altra, una percezione del mondo differente che alimenta il genio del matematico. L'isolamento e la non appartenenza al tessuto socioculturale di pratiche che regolano il vivere comune diventa così il correlato necessario di un afflato creativo supportato e plasmato dalla schizofrenia, che attraverso folgorazioni istantanee e visioni mistiche consente al matematico di accedere a quelle regole strutturali che regolano il funzionamento della realtà. Un dono dalla breve durata che gli sarà presto sottratto dal delirio (fig.1). In breve, gli schemi che abitualmente Nash rintracciava nel mondo divengono dei dispositivi di creazione di una realtà fittizia e non intersoggettivamente fondata, prodotto di un "altro" che non è però l'alterità vera degli alter-ego, ma un doppio di te stesso che risiede dentro di te, ti possiede e che la malattia mentale sa attivare affinché possa essere messo a frutto.

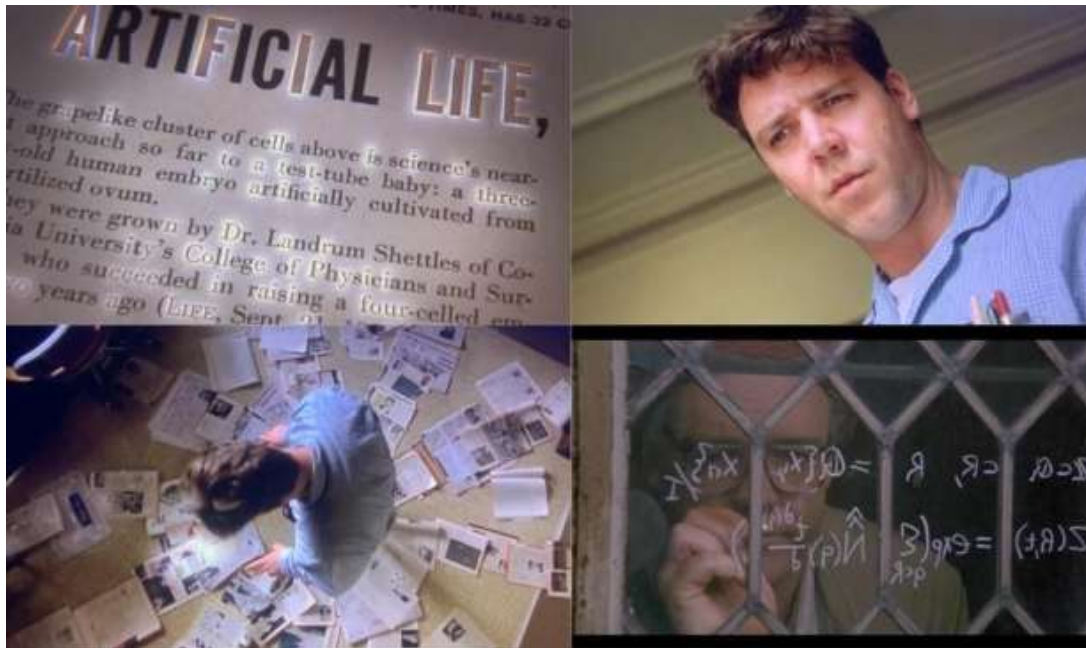


Fig. 1 – Episodio schizofrenico e momento di indagine creativa di Nash (*A beautiful mind*, Ron Howard 2001).

Nash aveva avuto una vita molto travagliata e complessa, di cui in *A Beautiful Mind* non c'è traccia: aveva avuto un figlio illegittimo che non aveva mai riconosciuto e che, diventato adulto, rifiutò ogni contatto col padre, aveva avuto problemi giudiziari per omofobia, era stato lasciato dalla moglie quando la sua schizofrenia si aggravò. Invece, se si prende il film, si trova soltanto questa moglie accudente dentro una vita specchiata che deve costruire l'idea che è “soltanto attraverso l'equazione dell'amore” che si può arrivare a risultati straordinari, come ad esempio vincere il premio Nobel. La procedura mediatica di costruzione dello stereotipo è di estremo interesse, perché passa dalla semplificazione della complessità del mondo e dalla semplificazione dei concetti attraverso i quali il mondo lo percepiamo e lo pensiamo: in *A Beautiful Mind* vengono costruiti i caratteri dell'eroe positivo standard, dotato dalla natura di mente eccezionale, espellendo omofobia, figli illegittimi e abbandoni che hanno reso complesso l'ambiente dentro il quale la “beautiful mind” di Nash ha dovuto abitare. Così è evidente come, dentro questo personaggio così depurato da ogni altra devianza che lo rendeva interessante, l'unica cosa che non puoi spiegare attraverso questo eroe puro, eterosessuale, fedele, sfortunato, monogamo, innamorato e intelligentissimo è proprio la sua creatività. Quindi cos'è che gli dona questo suo super potere? Glielo dona ovviamente proprio la follia, l'unica cosa che è “totalmente altra” e che, fondamentalmente, non si può spiegare, ma “accade” al soggetto attraverso il soggetto, esattamente come l'atto creativo, che va immediatamente fissato sul vetro.

L'idea di follia come figura di transito e mediazione con un “fuori cultura” e un “fuori società” è stata ulteriormente declinata in film recenti di grande successo. Tra questi, il più recente è forse *Volevo nascondermi* di Giorgio Diritti (2020), film vincitore di sette David di Donatello e dedicato alla vita di Antonio Ligabue. Pittore e scultore oggi riconosciuto come uno dei rappresentanti di spicco delle correnti dell'arte naïf, Ligabue era affetto da rachitismo, gozzo e, plausibilmente, da psicosi maniaco-depressiva. Quasi analfabeta, Ligabue vive un'esistenza errabonda, trovando conforto nella pittura nel suo errare tra diversi internamenti in strutture psichiatriche, molto frequenti e caratterizzanti tutta la sua vita. Fu Renato Marino Mazzacurati, figura di punta della scuola pittorica romana, a

riconoscere il potenziale e la qualità delle opere di Ligabue, decidendo così di insegnargli l'uso di colori a olio. Un percorso che condurrà il pittore al riconoscimento da parte della critica d'arte, e proprio grazie al lavoro di Mazzacurati e dello scultore Andrea Mozzi, che lo aiutarono a combattere la malattia psichiatrica, facendolo dimettere da vari internamenti ospitandolo nelle loro case, regalandogli quel minimo di socialità e intersoggettività da cui la creatività dipende costitutivamente, proprio mentre lo aiutavano a combattere la malattia mentale, che della creatività di Ligabue era se mai il nemico, non certo l'adiuvante magico.

Il racconto della vita di Ligabue offerta da *Volevo nascondermi* fornisce invece una rappresentazione icastica e stereotipica della creatività, conforme a tutti i cliché del nostro tempo, che consente all'artista di testimoniare, attraverso le proprie tele, dell'appartenenza a una realtà "altra" plasmata dalla follia, perfettamente conforme a quella già riscontrata in *A beautiful mind*. L'ispirazione coincide qui completamente con la possessione folle e riattualizza un'immagine della creatività risalente alla cultura greca classica (§1), a cui già il film di Ron Howard attingeva a piene mani. Qui il cliché viene declinato in modo somatico, attraverso la dimensione viscerale, dissennata e irrazionale della creatività alimentata dalla follia, che, sola, permette a Ligabue di accedere e comunicare con il mondo animale. Va sottolineata anche la dimensione pura di cliché legata alle discipline che questi film mettono in scena: là dove il genio fa il matematico, la possessione della follia è quasi immateriale, soffio psichico che va fermato su un supporto prima che svanisca. Là dove invece il genio fa il pittore, la possessione della follia è totalmente carnale e corporea, e ci avvicina alla dimensione animale del nostro essere che la ragione spegne.

Gli stati di isolamento e vita vagabonda portarono in effetti Ligabue in stretto contatto con animali selvatici, che non a caso costituiscono una delle maggiori fonti di ispirazione del pittore. Da qui l'immagine, costruita proprio dal discorso della critica d'arte e rappresentata fedelmente nel film, di Ligabue come "animale che dipinge", o meglio, per parafrasare Aristotele, dell'"animale non razionale che dipinge". Se, da un lato, l'ispirazione "folgorante" consente a Ligabue di svelare i segreti del mondo degli animali non umani, a cui è considerato appartenere, dall'altro, è soltanto assumendo l'identità altamente stereotipica dell'artista maledetto che al pittore è consentito l'accesso all'universo antropico della cultura. Solo in quanto rappresentante non razionale della natura, Ligabue partecipa al mondo culturale della pittura. È la follia, ancora una volta, a fungere da istanza di mediazione, consentendo il passaggio dal mondo umano a quello animale attraverso l'ispirazione e la deprivazione della razionalità. Così, nel film, Ligabue è da una parte raffigurato come osservatore del mondo animale di fronte agli occhi incuriositi della sua comunità culturale, dall'altra, è invece rappresentato come incarnazione di quello stesso mondo (fig. 2): figura sciamanica a metà tra le due dimensioni.



Fig. 2 – Ligabue osserva gli animali e viene travolto dall'ispirazione creativa (*Volevo nascondermi*, Giorgio Diritti 2020).

Temple Grandin, docente di Scienze Animali presso la Colorado State University, è divenuta una figura celebre al grande pubblico attraverso *Thinking in pictures*, un'autobiografia che ha raccontato le esperienze e le specificità di un'esistenza vissuta con una condizione autistica (Grandin 2006). Va innanzitutto sottolineato come l'autismo sia uno spettro, che va da condizioni di totale disabilità nei casi più severi, fino a disturbi di comunicazione e socialità mai invalidanti come nei casi ad alto funzionamento che una volta prendevano il nome di *Asperger*, ormai in disuso. Temple Grandin è un caso di disturbo dello spettro autistico ad altissimo funzionamento e, in quanto tale, non ha nulla a che vedere con la schizofrenia a tratti completamente invalidante di Nash.

Prodotto da HBO, il film televisivo di Mick Jackson (2010) *Temple Grandin* ha avuto, come gli altri film che iteravano lo stesso stereotipo di cui ci siamo appena occupati, un enorme successo (7 *Emmy Awards*) e fornisce un'ulteriore testimonianza di questa rappresentazione della "genialità folle", declinandola all'interno del quadro del disturbo dello spettro autistico. In tal senso, questo film risulta molto rilevante per il nostro lavoro, in quanto mostra la variabilità dei processi di selezione e assemblaggio degli stereotipi che è necessario al fine di tematizzare il rapporto follia-creatività al variare delle condizioni indagate.

Temple Grandin rappresenta l'autismo come una dote cognitiva, una vera e propria condizione capace di dotare la protagonista di facoltà e possibilità fuori dalla norma. Si tratta di una specie di dono, una skill che, a patto di alcuni *minus*, dota la protagonista di una serie di superpoteri ritagliati sul modello degli eroi dei fumetti, da sempre campioni di incasso. Tra tutti, spicca quello di entrare in comunicazione con il regno animale, in continuità con quanto osservato in *Volevo nascondermi*. Con la sua ricerca, Grandin ha in effetti rivoluzionato il mondo della zootecnia, progettando impianti utili a ridurre lo stress del bestiame prima della macellazione. Tuttavia, questa competenza viene rappresentata nel film come un superpotere prodotto dell'autismo, che dota Grandin di facoltà cognitive, percettive ed estetiche che le fanno percepire il mondo in modo analogo al

bestiame. «Riesco a vedere il recinto come fanno le mucche, ed è l'autismo a permetterlo», afferma la protagonista al fine di convincere il gruppo di impresari ed esperti zootecnici della validità del suo modello di recinto.

A questo proposito, è importante osservare le strategie enunciative che il film mette in campo al fine di rappresentare l'esperienza della protagonista. Il colpo d'occhio del "genio", plasmato dall'autismo, assume i tratti dell'osservazione geometrica, che permette a un essere umano speciale di vedere come nessun altro essere umano vede: alla visione folgorante di Nash, data dalla schizofrenia, si sostituisce qui l'indagine schematizzante dello sguardo autistico, stereotipicamente tematizzato come caratterizzato da una tendenza sistematizzante, una focalizzazione sui dettagli e una preferenza per pattern ripetitivi (Baron-Cohen 2020). D'altro canto, è ancora una volta questa possibilità di entrare in contatto con il mondo non umano che consentirà a Temple Grandin, nel corso del film, di essere accolta e riconosciuta nel regno antropico culturale e nell'universo professionale (fig.3).



Fig. 3– Comunicazione con il mondo animale di Temple Grandin (*Temple Grandin*, Mick Jackson 2010).

Queste diverse rappresentazioni del cinema contemporaneo ci offrono un quadro chiaro di alcuni degli stereotipi impiegati per rappresentare il binomio follia-creatività e creduti rappresentativo dello stesso. L'isotopia unificante tra queste forme è individuabile nella rappresentazione della follia come istanza esterna sia al dominio della ragione che a quello della socialità culturale, capace di forgiare e alimentare le forme della creatività e del genio all'interno e attraverso l'individuo.

La figura del folle viene quindi collocata in uno spazio liminale, in cui opera come figura di transito e mediazione tra il nostro mondo e mondi altri, mediando le assiologie valoriali e i confini istituiti dal discorso della cultura (Lotman 1984). Attingendo da uno spazio esterno al perimetro della ragione, il discorso del folle viene riconosciuto come creativo, in quanto la creatività è stereotipicamente considerata come produzione garantita proprio dalla non appartenenza ai canoni che regolano le norme e tradizioni socioculturali (Bartezzaghi 2021). Il genio folle è allora un interpretante incarnato, una figura che consente la convivenza degli universi della follia e della creatività, stabilizzando, iterando e rilanciando di continuo tale mitologia. Si tratta di ciò che Umberto Eco (1964) aveva chiamato un "eroe reazionario", capace cioè di iterare soltanto la visione dominante, senza mai metterla in discussione.

3. Dal romanticismo al pensiero divergente: concatenamenti enunciativi tra domini culturali eterogenei

Ora, tale modalità di rappresentazione, così fortemente radicata nel senso comune da diventare materiale simbolico facilmente rigiocabile in tutte le narrazioni cinematografiche, costituisce in realtà il prodotto di specifiche interazioni occorse nei

secoli tra i domini della nostra cultura, che l'hanno elaborato e corroborato nel corso della nostra storia culturale.

Una considerazione utile a comprendere le implicazioni di questa osservazione è notare come tali rappresentazioni della creatività si fondino su un modello di stampo romantico. Di fatto, non abbiamo mai superato l'estetica romantica e la sua idea dello spirito creatore legato al genio e all'individuo. È infatti la cultura romantica a riattualizzare il rapporto di implicazione tra follia e creatività tematizzato nella cultura classica (§1). Là dove il modello illuminista eleggeva la creatività a *problem solving* orientato dalla razionalità scientifica e il giudizio estetico come governato dall'azione ordinatrice dell'intelletto o dal libero gioco di molte facoltà, il movimento romantico negava non solo che la creatività fosse regolata dall'intelletto e rimandasse a molte facoltà, ma la ascriveva al contrario all'universo della libera immaginazione e dell'intuizione individuale (Kyaga 2015). Secondo tale prospettiva, la creatività rimanderebbe alla liberazione dall'insieme di norme logiche, razionali e condivise dalla comunità, attingendo a piene mani al potere della sensibilità, dell'emozione pura vissuta in modalità privata dall'individuo, che troverebbe la sua fonte di ispirazione nel sogno, negli stati alterati, e, appunto, nella follia (Whitehead 2017). Ligabue, Nash e Temple Grandin (solo casi esemplari di una massiccia produzione cinematografica sul tema), incarnano per molti versi il ruolo tematico del genio folle di eredità romantica, iterandone lo stereotipo.

Tuttavia, sarebbe sbagliato pensare che la conflagrazione tra l'universo della follia e quello della creatività permanga come residuo storico di un mondo prescientifico, stereotipo permeato nel senso comune in un'altra epoca e oggi circolante nella cultura di massa in funzione della sua capacità evocativa. In realtà non è affatto così e, come mostreremo ora, tale stereotipo è ancora oggi profondamente influente anche all'interno di domini specializzati a cui la nostra cultura affida il compito di sviluppare e produrre conoscenze, tanto su temi legati alla follia, quanto su quelli legati alla creatività.

Tra Ottocento e inizio del Novecento, mentre il pensiero romantico andava rafforzandosi nel dominio delle arti, della filosofia e della cultura, trasformandosi ad esempio in un idealismo che poneva il gesto creativo e l'arte come *intuizione pura del sentimento* (Croce 1908), parallelamente si assistette alla nascita della moderna neurologia e dagli albori di quelle discipline che oggi chiamiamo psichiatria, genetica e neuroscienze. Questi domini, guidati da uno spirito scientifico di stampo razionalista, avevano tra i loro obiettivi quello di spiegare attraverso una prospettiva biologica e naturalista i fenomeni che caratterizzavano la mente e la cognizione umana: tra questi si possono annoverare certamente tanto la genialità quanto la follia. La prima trattazione del genio come problema puramente medico può infatti essere fatta risalire a Lélut (1836: 97-98), uno psichiatra francese che, nel 1836, scandalizzò il mondo delle lettere con la prima storia clinica del genio. In essa sosteneva che l'inclinazione di Socrate a trarre ispirazione per la propria coscienza dal suo demone fosse la prova di una forma di follia indiscutibilmente patologica. Altri psichiatri e studiosi di rilievo, come ad esempio Galton e Lombroso, seguirono ben presto il lavoro di Lélut con le proprie interpretazioni e analisi di altri individui considerati geniali (Galton 1869, Lombroso 1894), con il risultato che, nel giro di un secolo, *il giudizio del genio come condizione patologica rappresentava la posizione dominante sulla questione*, una posizione che traeva il suo vasto consenso principalmente dagli ambienti medici e psichiatrici (cfr. Becker 1978)².

² Neanche quelle branche della psichiatria più filosofiche o la neonata psicoanalisi sembravano voler rinunciare a questo legame. Al punto che esso veniva usato come spiegazione tanto per dare ragione della creatività attraverso processi di *abreazione* (la creatività non sarebbe altro che la sublimazione delle pulsioni inconse che fanno irruzione nel dominio conscio. Freud 1969), quanto per spiegare dar conto di una spiritualità demoniaca della psiche, origine tanto dei processi creativi quanto di quelli psicopatologici (Jaspers 1922: 116-118, Jung 1976).

Nella direzione di una semiotica della complessità (Paolucci 2016), dunque, occorre sottolineare come le opposizioni istituite dal discorso romantico – quelle tra ragione e sentimento e tra ingegno e ispirazione – si sviluppino e vengano diffuse non nonostante, ma proprio attraverso i concatenamenti con il dominio della scienza. Il genio non è quello del mondo dell'arte, è una condizione umana legata alla follia che nel dominio dell'arte e della creatività si manifesta esemplarmente. Uno sguardo semiotico di stampo enciclopedico permette di notare come, nella diade creatività/follia, i motti romantici pulsino accanto alle ricerche frenologiche e psichiatriche. Attraverso un complesso gioco di traduzioni tra domini e di concatenamenti tra istanze enuncianti (Paolucci 2020: 212-217), la figura del folle genio inizialmente proposta dalla ricerca scientifica diviene un modello di riferimento utilizzabile e rilanciabile all'interno di altri domini culturali e nel discorso del senso comune, che può così ritrovare l'evidenza empirica per cui la follia supporti e si manifesti attraverso una naturale predisposizione all'intuizione e all'immaginazione creativa.

Tuttavia, è con l'avvento del XX secolo che si sono andati sviluppando nuovi orizzonti nell'indagine medica, scientifica e psicologica che hanno tradotto ulteriormente il mito della creatività folle. Un punto di svolta fondamentale nella storia recente è senz'altro individuabile nella ricerca di Guilford (1950), che per primo riconobbe la necessità di istituire una ricerca psicologico-cognitiva sulla creatività. È proprio attraverso questa ricerca che si instaura il processo di istituzionalizzazione – ad oggi ancora vigente e fortissimo – della creatività come *pensiero divergente* (Bartezzaghi 2021). La mediazione di Guilford è fondamentale per comprendere la situazione presente, dal momento che da un lato ha convocato l'interpretante, di eredità romantica, della creatività come proprietà tutta interna al soggetto, ma dall'altro ha virtualizzato l'enfasi romantica sul sentimento, per riattualizzare invece l'idea della *creatività come facoltà cognitiva*. Operazione che si è dimostrata del tutto funzionale alla risemantizzazione della creatività come proprietà empiricamente calcolabile e valutabile, com'è considerata oggi in molti test di psicologia e in molte strategie di marketing, in cui la creatività è una capacità che si può vendere assieme ad altre.

Il pensiero divergente consiste infatti nella capacità di produrre risposte inaspettate per far fronte a un compito. Tale facoltà è categorizzata e misurata attraverso quattro fattori: i) quantità, relativa al numero di risposte fornite; ii) variazione, propria della diversificazione tematica delle risposte, iii) unicità, volta a misurare l'originalità delle risposte stesse, e iv) specificazione, che valuta la profondità di dettagli forniti. Come si può intuire, tale modello – poi sfociato nel *Torrance Test for Creative Thinking* (Torrance 1966) – rende la creatività una forma di pensiero procedurale che permette di generare quante più risposte originali a fronte del *task* occorrente. Vale la pena sottolineare che “originale” non corrisponde a “creativo”: se rispondo “bene” alla domanda “che ore sono?”, ho certamente dato una risposta originale, ma, altrettanto certamente, non sono stato creativo, anche perché ho forse semplicemente capito male la domanda. Questa concezione contemporanea della creatività come pensiero divergente diventa allora una specie di termine ombrello capace di raccogliere al suo interno cose molto diverse come il *problem solving*, il pensiero logico, l'originalità e la devianza. Allo stesso modo, i parametri di valutazione che pretendono di misurarlo non tematizzano in alcun modo gli interpretanti attraverso cui è riconosciuta e giudicata la soglia di creatività di una produzione, confondendo di fatto cose profondamente differenti.

L'ipostatizzazione della creatività come pensiero divergente, misurabile attraverso specifici parametri, ha costituito dagli anni Sessanta del Novecento in avanti un nuovo strumento per avanzare nella ricerca sui nessi tra creatività e follia: in assenza di chiare evidenze di tipo neurobiologico, la diade creatività/follia è stata rilanciata nel campo della psicologia cognitiva.

Un esempio chiaro di questa direzione di ricerca è costituito dall'indagine psicométrica nella sua declinazione storica che, al fine di valutare il peso statistico che correla creatività e follia, analizza di fatto l'incidenza di condizioni psicopatologiche in gruppi di popolazione storicamente riconosciuti come creativi o geniali. L'equazione è la seguente: se la creatività è una forma di pensiero divergente misurabile e se la follia costituisce la forma esemplificativa di una modalità di "pensare altrimenti", allora occorre indagare empiricamente l'incidenza statistica di condizioni psicopatologiche su soggetti creativi. E quale campione potrebbe risultare più appropriato di un gruppo di figure elette nel corso dei secoli dalla cultura come geniali? L'approccio storiometrico esemplifica al meglio questa direzione di ricerca:

Mentre i campioni nella maggior parte degli studi sono costituiti da studenti universitari anonimi, i campioni negli studi istoriometrici tendono a includere soggetti con nomi riconoscibili – nomi che sono "passati alla storia". Queste figure costituiscono campioni inequivocabilmente "significativi" (Simonton 2014: 26; trad. degli autori).

Benché spesso impiegate per portare supporto empirico al nesso che associa follia e creatività, queste ricerche sono esposte a una serie di obiezioni molto serie (cfr. Schlesinger 2014). Va infatti notato come la costruzione di campioni di analisi attraverso la selezione di opere biografiche di personaggi storicamente riconosciuti come geniali e creativi si basi sull'assunzione non problematizzata di un modello di creatività come originalità, eccezione, produzione fuori norma, ossia della creatività come pensiero divergente. Inoltre, si presuppone che i testi con cui è descritta la personalità delle figure analizzate non facciano anch'essi affidamento sugli stereotipi che da secoli associano talune predisposizioni caratteriali e umorali all'estro creativo.

Inoltre, al fine di ricercare l'incidenza di condizioni psicopatologiche su questi gruppi di popolazione, molti di questi studi (Post 1994, Ludwig 1998) si affidano a diagnosi retrospettive tramite l'applicazione di manuali diagnostici – è il caso dell'allora vigente DSM-III-R per lo studio di Post. Alla luce delle considerazioni sin qui effettuate, non possiamo che notare come questo processo di decontestualizzazione storica e naturalizzazione delle categorie nosologiche confermi ulteriormente, e proprio mentre lo prova a dimostrare, la presupposizione di un rapporto di implicazione tra follia e creatività e, a monte, lo statuto mitologico del discorso della creatività folle, nel proprio statuto di «parola depoliticizzata» (Barthes 1957: 222). A queste criticità di metodo se ne affiancano altre di merito. Va infatti notato come le conclusioni di questi studi mal si sposano con le evidenze che invece certificano un rapporto di inversa proporzionalità tra severità della condizione psicopatologica e capacità produttiva, da cui dipende statisticamente l'impatto culturale di tale produzione, e l'ascrizione di pregio e validità della stessa al soggetto (Simonton 1997). Lo dicevamo: il premio Nobel Nash lo vince per i suoi lavori giovanili, quando non era affetto da schizofrenia.

Insomma, se nel paragrafo §2 si è potuto notare come lo stereotipo che lega insieme creatività e follia funga da filtro per la produzione di testi destinati a un pubblico generalista con finalità di intrattenimento, *lo stesso identico stereotipo funge da dispositivo capace di orientare lo sviluppo della ricerca psicologica e psichiatrica*: un non detto che pulsa all'interno di una produzione discorsiva che si vuole oggettiva e neutra e che, invece, si fonda su cliché non dimostrati e ne viene irrimediabilmente contaminata. Ogni discorso che ruota attorno a questo nesso appare quindi come già incrostato di già-detto, già caricato da assiologie culturali e già strutturato e filtrato da una cultura millenaria che non siamo ancora in grado di mettere in discussione, nonostante l'evidente debolezza (cfr. Paolucci 2017, Paolucci, Martinelli e Bacaro 2023).

Al posto che prendersene carico, la ricerca psicologica è invece in molti casi andata in direzione di una progressiva epurazione di queste dimensioni per favorire, per quanto possibile, una ontologizzazione naturalistica del legame tra creatività e follia trovando. Il ritorno di paradigmi fortemente riduzionisti legati alla genetica e alle neuroscienze, già a partire dagli anni 80 e 90 del Novecento, ha costruito le basi per l'indagine sia della mente creativa "normale" che di quella "patologica". Si tratta di un ultimo mito: quello del cervello scisso.

4. Naturalmente folli, naturalmente creativi

I modelli internalisti legati all'idea di creatività come pensiero divergente hanno presto preso spazio nella ricerca neuroscientifica: se la creatività non è altro che un processo cognitivo che si oppone alle modalità schematiche e logicizzanti di altri processi cognitivi "convergenti", ecco che sarà allora possibile studiare questo processo attraverso la sua base organica e neurofunzionale. Iniziano così gli studi relativi alle neuroscienze della creatività (cfr. Abraham 2018a).

Parallelamente, la ricerca psichiatrica si è progressivamente concentrata sulla ricerca di basi neurobiologiche dei disturbi psicopatologici. Inevitabilmente si è così tentato di correlare e unire i dati statistici ottenuti dalle neuroscienze della creatività con quelli ottenuti in ambito neuropsichiatrico, in cerca di conferme e di sovrapposizioni tra zone iper e ipofunzionanti, che dovrebbero sorreggere processi cognitivi come il pensiero astratto, la capacità di associazione, il pensiero divergente etc. In fondo, questa impostazione non si allontana così tanto dalle idee di Galton e Lombroso, che ipotizzavano che il nesso tra creatività e follia potesse essere individuato in un comune scempenso neurocerebrale, in un caso produttivo e nell'altro distruttivo, i cui effetti potevano, spesso, sovrapporsi (Dell'Osso, Lorenzi 2019). Ecco allora fiorire una serie di studi volti a mostrare come i disturbi neurologici siano stati alla base della produzione creativa degli artisti del passato (Bogousslavsky, Boller 2005) o intenti a esaminare le opere degli artisti e le loro biografie per risalire ai loro disturbi neurologici, così "chiaramente impressi su tela" (Dell'Osso, Toschi, Amatori 2023).

Con la riduzione della creatività a una serie di processi determinati e a una loro meccanizzazione misurabile, l'identificazione oggettiva del nesso tra creatività e follia può dirsi compiuta e la si può considerare ormai come un *fatto*. Questo dà vita all'esclusione del ruolo del contesto e della cultura nella promozione delle opere creative, all'ancoraggio neurobiologico dei processi di pensiero a specifiche aree cerebrali, alla misurazione della compromissione delle aree cerebrali nei pazienti psichiatrici: attraverso queste operazioni discorsive, il nesso tra creatività e follia si può ormai considerare come un *fatto*. Un fatto, obiettiamo noi, nel senso di "prodotto": una sorta di manufatto fondato su una storia di cliché.

Ma la strada è tracciata: con questi studi vengono ignorati diversi problemi, come ad esempio le numerose controversie neuroscientifiche sullo studio della creatività e delle aree a essa correlate (Abraham 2018b), il fatto che non possiamo studiare i cervelli dei numerosi artisti e geni su cui vogliamo operare delle diagnosi retrospettive, il fatto che i criteri di creatività adottati negli studi sui pazienti psicopatologici siano vaghi e costruiti ad hoc: le autodichiarazioni di creatività e i compiti come le associazioni di parole nei test di Torrance non sono fenomeni facilmente commisurabili all'azione di scolpire la Pietà, dipingere la Gioconda, ideare la Nona Sinfonia o scrivere il *Tractatus Logicus-Philosophicus*. Quante diagnosi a posteriori sono state fatte in questi anni a persone che vivevano in epoche dove certe patologie non erano nemmeno state "inventate", nel doppio senso etimologico di "scoperte" e "costruite". È come se questa carrellata di geni folli ci rincuorasse, permettendoci di credere che non siamo in grado di scrivere la nona sinfonia

o il *Tractatus* perché ci mancano certe *skill*, e non perché non ci proviamo nemmeno e passiamo il nostro tempo a chattare sui social network. A consolarci arriva poi la convinzione (magari altrettanto errata) che almeno noi non siamo toccati dalla follia.

A ben vedere, anche queste ricerche si posizionano all'interno di una logica culturale imperniata sull'idea di un dualismo fondamentale tra razionalità/normalità e creatività/follia, che trova uno dei suoi fondamentali dispositivi di costruzione medica in una serie di idee sull'organizzazione del nostro cervello come funzionalmente diviso in due emisferi. Si tratta di un'idea che deve molto proprio agli studi neurobiologici che hanno portato Galton e Lombroso all'elaborazione dell'idea del genio folle. Tale rappresentazione duale del cervello umano costituisce una delle narrazioni più persistenti e ideologicamente cariche nella storia delle neuroscienze occidentali e trova le sue radici nella frenologia ottocentesca di Franz Joseph Gall, per il quale aree specifiche del cervello corrisponderebbero a facoltà mentali distinte. È con Arthur Wigan, però, che si configura una delle prime ipotesi esplicite dell'esistenza di due menti in uno stesso cervello: due insiemi funzionali indipendenti, ciascuno correlato a uno degli emisferi cerebrali, potenzialmente in grado di operare in autonomia. Contemporaneamente, gli studi neurologici di Paul Broca e Carl Wernicke consolidano l'idea di una asimmetria funzionale tra i due emisferi, attribuendo al sinistro le competenze linguistiche, logico-razionali e simboliche, e relegando il destro a un ruolo ancillare o alternativo: "altro", appunto. Milioni di persone sono a tutt'oggi ancora convinte di questa cosa.

Nel corso del Novecento, questa bipartizione subisce infatti una crescente simbolizzazione culturale. L'emisfero sinistro, proprio in quanto presunta sede delle facoltà linguistiche, viene associato alla razionalità e all'autocontrollo, mentre il destro diventa invece la sede dell'emozione, dell'immaginazione, dell'inconscio e della creatività. Tale passaggio è definitivamente sancito grazie al neurochirurgo Joseph Bogen, che nei suoi studi sui pazienti con split-brain contribuisce alla codificazione dell'emisfero destro come sede privilegiata della creatività e dell'immaginazione. Da qui in avanti, la retorica del "cervello diviso" esce dall'ambito scientifico per colonizzare l'immaginario collettivo: testi divulgativi, programmi didattici, manuali di auto-aiuto e presunti esercizi di *brain-training* che promettono di "potenziare l'emisfero creativo" proliferano, spesso in totale assenza di riscontri neuroscientifici. In un impianto dicotomico carico di stereotipi simbolici e ideologici, l'emisfero sinistro diventa così istanza che incarna e produce i valori dell'Occidente, il pensiero maschile, la razionalità e la normalità, mentre il destro diventa invece l'emisfero dell'oriente, del pensiero femminile e viene ovviamente inestricabilmente connesso alla follia (McGilchrist 2009). L'emisfericità diventa così un dispositivo discorsivo funzionale a categorizzare differenze culturali, di genere e persino morali. Senza alcuna base concreta.

In questo contesto, l'idea del "cervello destro creativo" si configura come l'ultima evoluzione (e insieme la semplificazione estrema) di una lunga genealogia di dualismi. Come mostra il recente dibattito neuroscientifico, questa rappresentazione continua a esercitare una forza retorica notevole proprio in quanto metafora culturalmente potente, più che in quanto concetto scientificamente fondato (Abraham 2024). Le ricerche più aggiornate sulle funzioni emisferiche, pur confermando alcune specializzazioni relative, rifiutano infatti completamente la rigida dicotomia che oppone un emisfero sinistro logico e verbale a un emisfero destro intuitivo e creativo. Al contrario, si osserva una dinamica cooperazione tra i due emisferi in pressoché tutte le operazioni cognitive complesse, inclusa la creatività. La creatività non può quindi certo essere studiata come il prodotto di un singolo emisfero, ma come il risultato di un'interazione integrata, variabile e contestuale tra network cerebrali eterogenei. Esattamente come è il prodotto di molte cose eterogenee: dall'intelligenza al lavoro, dalla capacità di immaginare mondi possibili

alternativi a quello reale fino alla disciplina e alla capacità di lavorare con rigore e spirito di sacrificio.

Nonostante le smentite contemporanee, il mito del cervello scisso sopravvive perché risponde a un bisogno culturale profondo: quello di tradurre la complessità della cognizione in opposizioni nette, leggibili e rassicuranti. È il nostro gusto per risposte semplici, non importa se false, a problemi complessi il vero motivo del successo della diade creatività/follia. “Emisfero sinistro VS emisfero destro” è solo l’ultima variante apparentemente scientifica di una serie di dicotomie molto più antiche: *logos* e *pathos*, normalità e devianza, ragione e passione, logica e follia.

Non è forse un caso, allora, che la lateralizzazione delle funzioni cognitive e l’idea di un cervello scisso venga ancora utilizzata per confermare ipotesi che si vendono come scientifiche e oggettive sul legame tra creatività e follia, con ovvi risultati molto spesso contraddittori. È il caso, ad esempio, di alcune posizioni sull’autismo e sul suo legame con la creatività. Se da una parte autori come Simon Baron-Cohen (2020) ipotizzavano che la creatività autistica sia profondamente legata a un deficit connesso all’emozione e alla socialità, e si configuri quindi come una forma di creatività estremamente razionale e logica, altri autori come Dell’Osso e Lorenzi (2019) propongono una spiegazione esattamente contraria della creatività autistica, che sarebbe invece il risultato di un accresciuto potenziale dell’emisfero destro a causa dei deficit di controllo razionale. In entrambi i casi, dunque, poco importa cosa davvero si intenda per creatività, e poco importa se questa facoltà dai confini sfumati e dai significati oscuri possa essere effettivamente localizzata in qualche specifica area, ciò che importa è che si confermi quanto il personaggio di Temple Grandin asserisce nel film analizzato (§2), e cioè che, qualsiasi cosa sia la creatività, è *l’autismo a permettergliela*.

5. Conclusioni: quale spazio per la creatività psicopatologica?

Crediamo di aver ampiamente mostrato come la diade che collega genio e follia sia ad oggi il risultato di una propensione del nostro pensiero a cercare risposte semplici e veloci a domande complesse che implicherebbero bei altri sforzi di indagine, finendo per spiegare così un mistero attraverso un altro mistero: è tale propensione che ha permesso la diffusione e la cristallizzazione di un mito che ormai parla al posto nostro, costituendo uno stereotipo che plasma la nostra percezione del mondo e orienta tanto i nostri gusti narrativi quanto la nostra pretesa di conoscenza.

Resta allora qualche spazio per la connessione tra creatività e follia? È certamente infruttuoso porre la questione nei termini di correlazione (quando non di casualità) diretta tra le due dimensioni ed è impossibile ignorare le determinanti socioculturali che pulsano dietro questo legame, visto che sono proprio queste a selezionare, orientare e allestire il campo per ogni operazione creativa. Per questo era importante criticare questa ideologia. Forse avrà senso in futuro invertire la domanda di partenza, interrogandosi non tanto su quanta follia ci sia nella creatività, ma quanto la creatività come capacità cognitiva connaturata all’essere umano possa manifestarsi nella follia, che è tutt’altro problema. Anche perché, da semiologici e da linguisti, ci piacerebbe prima costruire un *lessico della creatività*, perché l’impressione che abbiamo è che in tutti questi studi si tenda a lavorare su definizioni stereotipiche, tratte da un senso comune di cui si ignora la storia e da cui si importano cliché.

Bibliografia

Abraham, Anna (2018a), *The neuroscience of creativity*, Cambridge University Press, Cambridge, <https://doi.org/10.1017/9781316816981>.

Abraham, Anna (2018b), *The forest versus the trees: Creativity, cognition and imagination*, in Jung R. E., Vartanian O., eds., *The Cambridge handbook of the neuroscience of creativity*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 195–210, <https://doi.org/10.1017/9781316556238.012>.

Abraham, Anna (2024), *The Creative Brain. Myths and Truths*, The MIT Press, Cambridge, <https://doi.org/10.7551/mitpress/14313.001.0001>.

Aristotele, *Problema XXX, 1. Perché tutti gli uomini straordinari sono melancolici*, a cura di B. Centrone, ETS, Pisa, 2018.

Baron-Cohen, Simon (2020) *The pattern seekers: how autism drives human invention*, Penguin Books, London.

Bartezzaghi, Stefano (2021) *Mettere al mondo il mondo. Tutto quanto facciamo per essere detti creativi e chi ce lo fa fare*, Bompiani, Milano.

Barthes, Roland (1957), *Mythologies*, Editions du Seuil, Paris.

Becker, George (1978), *The mad genius controversy: A study in the sociology of deviance*, Sage, Beverly Hills.

Becker, George (2014), *A socio-historical overview of the creativity-pathology connection: From antiquity to contemporary times*, in Kaufman James C., eds., *Creativity and mental illness*, Cambridge University press, Cambridge, pp. 3–24.

Bogousslavsky, J., Boller, F. (2005), *Neurological disorders in famous artists, Part I*, S.Karger AG, Berlin.

Croce, Benedetto (1908), *L'intuizione pura e il carattere lirico dell'arte*, Universitäts-Buchdruckerei von J. Hörning, Heidelberg, 2024.

Dell'Osso, L., Lorenzi, P. (2019), *Genio e follia 2.0. Il complesso rapporto fra spettro autistico e competenze eccezionali*, Franco Angeli, Milano.

Dell'Osso, L., Toschi, D., Amatori, G. (2023), *Figli prematuri del futuro. Darwin-van Gogh-Kandinskij-Wright-Picasso-Kafka-Wittgenstein-Lamarr-Salinger*, Alpes Italia, Roma.

Eco, Umberto (1964), *Apocalittici e integrati. Comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa*, Bompiani, Milano.

Eco, Umberto (1984), *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Einaudi, Torino.

Fontanille, J., Zilberberg, C. (1998), *Tension et signification*, Mardaga, Liège.

Foucault, Michel (1969), *L'Archéologie du savoir*, Gallimard, Paris.

Freud, Sigmund (1969), *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, Bollati Boringhieri, Torino.

Galton, Francis (1869), *Hereditary genius: An inquiry into its laws and consequences*, Macmillan, London.

Grandin, Temple (2006), *Thinking in Pictures*. Dublin, Bloomsbury Publishing.

Guilford, Joy P. (1950), «Creativity», in *American Psychologist*, 5, 9, pp.444-454, <http://dx.doi.org/10.1037/h0063487>.

Guidorizzi, Giulio (2010), *Ai confini dell'anima. I greci e la follia*, Raffaello Cortina Editore, Milano.

Kyaga, Simon (2015), *Creativity and Mental Illness. The mad genius in question*, Malgrave Macmillan, New York.

Jaspers, Karl (1922), *Strindberg und Van Gogh: Versuch Einer Pathographischen Analyse Unter Vergleichender Heranziehung von Swedenborg und Hölderlin*, E. Bircher, Leipzig.

Jung, Carl Gustav (1976), *Letters of C. G. Jung: Volume 2, 1951-1961*, Adler Gerhard, Jaffé Aniela, eds., Routledge & Kegan Paul, London.

McGilchrist, Iain (2009), *The Master and His Emissary: The Divided Brain and the Making of the Western World*, Yale University Press, New Haven.

Lélut, Francisque (1836), *Du Démon de Socrate specimen d'une application de la science psychologique à celle de l'Histoire*, Trinquart, Paris.

Ludwig, Arnold M. (1998), «Method and madness in the arts and sciences», in *Creativity Research Journal*, 11 (2), pp. 93-101, https://doi.org/10.1207/s15326934crj1102_1.

Lombroso, Cesare (1894), *L'uomo di genio in rapporto alla psichiatria, alla storia ed all'estetica*, Fratelli Bocca, Torino.

Lotman, Jurij (1984), «O semiosfere (On the Semiosphere)», in *Sign Systems Studies/Trudy po znakovym sistemam (La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, trad. di S. Salvestroni, Marsilio, Venezia, 1985).

Paolucci, Claudio (2010), *Strutturalismo e interpretazione*, Bompiani, Milano.

Paolucci, Claudio (2016), «Sistema e struttura. Per una semiotica enciclopedica della complessità», in *E/C. Rivista dell'Associazione Italiana Studi Semiotici*, (Novembre 2016), pp. 1-13.

Paolucci, Claudio (2017), «“Sfuggire ai cliché”. Gli stereotipi tra enciclopedia e soggettività nel linguaggio», in *Reti Saperi Linguaggi*, 2(2017), pp. 355-374, doi: 10.12832/88789.

Paolucci, Claudio (2020), *Persona: enunciazione e soggettività nel linguaggio*, Bompiani, Milano.

Paolucci, Claudio (2021a), *Cognitive Semiotics. Integrating Signs, Minds, Meaning and Cognition*, Springer, Berlin and New York, <https://dx.doi.org/10.1007/978-3-030-42986-7>.

Paolucci, Claudio (2021b), «NeMo project's observation methodology for embodied interactions and Autism Spectrum Disorders», in *Reti Saperi Linguaggi*, 8, pp. 295-312, doi: <http://doi.org/10.12832/102767>.

Paolucci, C., *et al.* (2023), «Early prediction of Autism Spectrum Disorders through interaction analysis in home videos and explainable artificial intelligence», in *Computers in human behavior*, 148, 107877, pp. 1-12, <https://doi.org/10.1016/j.chb.2023.107877>.

Paolucci, C., Martinelli, P., Bacaro, M. (2023), «Can we really free ourselves from stereotypes? A semiotic point of view on clichés and disability studies», in *Semiotica*, 253, pp. 1-34, <https://dx.doi.org/10.1515/sem-2022-0034>.

Pennisi, Antonino (2001), *Misure senza misura. I processi cognitivi nella psicopatologia del linguaggio*, in Pennisi A., Cavalieri R., eds., *Patologie del linguaggio e scienze cognitive*, Il Mulino, Bologna, pp. 395-420.

Post, Frederick (1994), «Creativity and psychopathology: A study of 291 world-famous men», in *British Journal of Psychiatry*, 165(2), pp. 22-34, <https://doi.org/10.1192/bjp.165.1.22>.

Schlesinger, Judith (2014), *Building connections on sand: the cautionary chapter*, in Kaufman, James, eds., *Creativity and mental illness*, Cambridge, Cambridge University press, pp. 60-75, <https://doi.org/10.1017/CBO9781139128902.006>.

Simonton, Dean Keith (1997), «Creative productivity: A predictive and explanatory model of career trajectories and landmarks», in *Psychological Review*, 104(1), pp. 66-89, <https://doi.org/10.1037/0033-295X.104.1.66>.

Simonton, Dean Keith (2014), *The mad (creative) genius: what do we know after a century of historiometric research?*, in Kaufman, James, eds., *Creativity and mental illness*, Cambridge, Cambridge University press, pp. 25-41, <https://doi.org/10.1017/CBO9781139128902.004>.

Torrance, Elis Paul (1966), *Torrance Tests of Creative Thinking*, Scholastic Testing Service, Inc.

Seneca, Lucio Anneo, *La tranquillità dell'animo*, trad. di C. Lazzarini, Bur Rizzoli, Milano, 2014.

Whitehead, James (2017), *Madness and the romantic poet: a critical history*, Oxford University Press, Oxford.

Wittgenstein, Ludwig (1922), *Tractatus Logico-Philosophicus*, Kegan Paul, London.