

A educação viva entre a abordagem livre e a experiência estética: a poética do espaço por Gaston Bachelard e a teoria do design de Enzo Mari em comparação

Aurosa Alison¹

Introdução

Em 19 de outubro de 2020, Enzo Mari, um dos pais do design italiano, nos deixou. Mari, durante os anos de sua teorização do autodesenho, nos deu uma grande lição: a da *função da pesquisa estética* (MARI, 1970). Ela se baseia no uso da verificação, para consolidar qualquer projeto. Uma verificação feita de testes físicos, materiais e funcionais do objeto de arte, bem como do acessório de decoração.

A este respeito, entre as inúmeras obras de Mari, há um setor extremamente interessante em nossa opinião, que é o do "jogo", ou seja, o setor de design dedicado às crianças. Estamos entre os anos sessenta e setenta, quando Mari introduziu um modo extremamente livre e expressivo de experiência lúdica, uma experiência que tende a estimular a criatividade da criança, ampliando seu campo de ação, ao invés de limitá-la a ações influenciadas. Nos mesmos anos, Erving Goffman (2003) introduz em *Expressão e Identidade. Jogos, papéis e identidade* o conceito de papel e distância na dinâmica do jogo.

É a centralidade da experiência² estética que impulsiona Mari a projetar modelos de montagem, comunicações visuais, artefatos, objetos de uso e formas intercaladas, conseguindo exemplificar a realidade da função através dos conceitos de verificação e sequência. Na verdade, a pesquisa do designer se baseia na análise contínua de uma série de visões ou objetos em evolução:

O termo 'pesquisa', no sentido de pesquisa estética, significa aquelas operações destinadas a verificar fenômenos perceptuais e a identificar e experimentar seus modos de linguagem, a fim de otimizar os meios de comunicação. Este tipo de pesquisa é realizado através de exemplificações ou modelos que envolvem

¹Doutora em Filosofia pela Univ. Jean Moulin Lyon 3 e Professora em Landscape Aesthetics no Politecnico di Milano, Napoles - Itália, e-mail aurorarosa.alison@polimi.it.

² Ver Dewey, J., *Art as Experience*, 1934.

um procedimento parcialmente intuitivo. As pesquisas prioritárias para a compreensão global dos fenômenos perceptuais, e portanto úteis para a objetivação da linguagem expressiva são: tanto as realizadas sobre a ambigüidade perceptiva do espaço tridimensional interno (ou seja, ambiental) como as que implicam nossa relação com o que nos cerca, quanto as realizadas sobre a analogia entre a estruturação em série dos fenômenos naturais e a programação dos fenômenos perceptuais, pois nestas relações estão implícitas, em nível estrutural, todas as possibilidades da linguagem, inclusive a linguagem formal (MARI, 1970, p.12).

A este respeito, a relação entre fenômenos naturais e perceptuais é a base deste estudo. Antes de tudo, veremos como o trabalho de Enzo Mari, a partir desta dialética, aborda a filosofia do espaço de Gaston Bachelard.

Em *A poética do espaço* (BACHELARD, 1957), o aspecto natural, bem como o aspecto primordial, são de fundamental importância para descrever as regras do bem viver, as regras da *bien être*. Em um segundo momento, veremos como o *jogo* pode ser um prenúncio de boa vida, baseado nos mesmos princípios poéticos.

O fenômeno natural como pesquisa estética: elementos naturais e dimensão corporal

A partir da análise da pesquisa utilizada por Enzo Mari, poderíamos dar alguns exemplos das várias fases de verificação utilizadas por ele para colocar em funcionamento os protótipos de sua pesquisa. Em uma passagem muito interessante do texto acima mencionado, Mari se detém na analogia entre a estruturação em série dos fenômenos naturais e a programação dos fenômenos perceptuais.

- Em todo o desenho do objeto de desenho, há um desejo de prever a percepção do objeto. Ou seja, a relação sensível com o objeto e, portanto, a percepção do objeto.
- A programação dos fenômenos se baseia, de fato, nas várias sequências de testes que o projetista, o artesão, assim como o artista, realizam em seu próprio projeto.
- A analogia entre fenômeno natural e fenômeno perceptual é o núcleo de nosso interesse, ela representa a equivalência de formas naturais como exemplo para o projeto.

Todos os fenômenos da natureza, de qualquer ordem, complexidade e dimensão, desde aqueles diretamente visíveis pelo homem (minerais, vegetais, animais) até os físicos invisíveis e

apenas postulados e intuídos, são sempre organizados de acordo com séries de numerosas partículas iguais que se materializam em estruturas modulares que variam gradualmente (segundo esquemas muito simples) para formar novas unidades modulares. Estes, por sua vez, reestruturam mais ou menos o esquema inicial (como, por exemplo, partículas subatômicas a átomos, moléculas, células, veias foliares, galhos, árvores, floresta). Em cada um destes níveis, a série de partículas tende a seguir, o mais fielmente possível, o padrão elementar que a distingue e nunca a muda... Mesmo os fenômenos relativos à nossa percepção fazem parte deste sistema, tanto porque sua organização é semelhante e porque não podem deixar de ser condicionados pelo mundo físico estruturado desta forma (MARI, 1970).

Desta forma, os fenômenos naturais tornam-se as formas sobre as quais se constrói a percepção estética do projeto. E é precisamente a partir de fenômenos naturais que devemos começar novamente a nos reeducar para o espaço habitado, para aqueles *oikos* originais que podem ser encontrados através de nossa percepção sensível. A este respeito, há dois exemplos que poderíamos citar da filosofia de Gaston Bachelard: 1) O primeiro é o que deriva da poética dos elementos, 2) O segundo é a relação sensível do artesão com o material.

Este tipo de simbiose de percepção natural nos faz lembrar a teoria dos elementos naturais em Gaston Bachelard, na qual se estabelece uma primeira estética de vida.

Retraindo o grande interesse de Bachelard pelo mundo material, ao qual o filósofo dedica cinco textos (BACHELARD, 1942, 1943, 1949), nossa leitura quer propor a consolidação de quatro imagens poéticas ligadas aos quatro elementos naturais. Na análise do filósofo sobre a relação *sujeito-elemento*, ele se concentra na imaginação e na ação imaginária. Fogo, água, ar e terra têm a faculdade de despertar *a imaginação material* através da qual podem reviver *a* experiência primária.

Desta forma, Bachelard consegue criar um verdadeiro sistema de imagens poéticas que são o resultado de diferentes *elementos*. Existe, portanto, uma relação entre matéria e imagens que ele define como uma afiliação regular, ou seja, uma referência cruzada contínua entre os dois. A faculdade da imaginação produz imagens dando vida ao mundo do imaginário, através de uma forte conexão entre a matéria e a poética. O acesso ao conhecimento dos elementos, para o poeta, é o devaneio, que é produzido graças à imaginação material. Neste contexto, podemos introduzir quatro imagens poéticas do espaço que surgem a partir da solicitação dos quatro elementos.

1) A imagem poética do *coração* se baseia nos estudos e análises realizadas através deste primeiro elemento que Bachelard introduziu em 1938 na *Psychanalyse du Feu*. A abordagem sensível ao fogo denota uma experiência vivida, um olhar romântico para um passado infantil no qual ele representa um ritual assumido na vida cotidiana. A imagem do coração representa a localização estética de um espaço familiar e íntimo no qual o fogo é o pivô tanto das estações de uma vida quanto das relações. O fogo também representa a solidão, como no caso de *La flamme d'une chandelle*, onde o elemento material se torna uma parte fundadora de um imaginário. A chama da vela, resume os temas de um devaneio baseado em memórias e no onírico íntimo que emana a pouca luz no papel branco. O espaço de trabalho é transformado em um microcosmo no qual a sala iluminada apenas pelo brilho da vela se torna um lugar de experiência vivida. O espaço da lareira representa nossa relação com o elemento fogo e sua capacidade material de evocar outros tipos de espaços vividos. A intimidade, a proteção, o calor, o recolhimento fazem parte da sala, do trabalho solitário na escrivaninha, de uma fogueira fechada na casa e no convívio familiar.

2) A *Riviera* é uma imagem poética ligada ao elemento água, amplamente descrita em *Eau et les rêves - Essai d'une imagination de la matière*. Neste caso, Bachelard (1942) usa a evocação autobiográfica do Aube, a Riviera de seu país de origem no champanhe Ardennes, Barsur-Aube. O elemento água, neste caso, assume as características de uma paisagem íntima e vivida, como se fosse para lembrar uma imersão total na paisagem. A memória da Riviera é um refúgio onde Bachelard retorna em momentos de desespero e tempo.

3) A terceira imagem poética do espaço que podemos detectar é a da abóbada celeste, na qual a dissolução da matéria do ar implica uma fusão entre o elemento ar e o ser. No início de *Air et les songes*, Bachelard (1943) aponta que o psiquismo aéreo nada mais é do que uma dimensão onde o ser é projetado. O espaço vivido, neste caso, está ligado ao ser humano porque é influenciado por um elemento quase essencial. Através da descrição do céu azul, das constelações, do vento, das nuvens, Bachelard descreve um espaço que penetra nas profundezas da alma humana até alcançar uma sublimação nas descrições do sopro poético.

4) A última imagem poética em que gostaríamos de nos deter é talvez a mais importante para a constituição da fenomenologia do espaço estético, a do *refúgio*. Em *La terre et les rêveries du repos*, Bachelard (1945) ilustra três figuras fundamentais que estão ligadas ao elemento da terra

e ao conceito de refúgio: a imagem da caverna, a imagem do ventre da mãe, a imagem da casa. A caverna é a moradia natural, pode ser descrita como um lugar primitivo, onde o homem primordial encontra refúgio, mantendo uma sólida relação com o elemento terreno. Através de suas características originais, a caverna dá a possibilidade de entender como a profundidade da imagem da cavidade natural sugere uma reconciliação com a alma. A universalidade da caverna está ligada a uma cosmologia muito precisa, onde as características arquetípicas se tornam características quase inconscientes. Na imagem da barriga, Bachelard assume o valor íntimo da vida.

Uma outra imagem que usamos para ilustrar a importância do conceito de imagem poética em relação ao fenômeno natural é a do refúgio, ou seja, a da casa. Moradia pressupõe bem-estar e vice-versa, o que significa que os três estágios da alma: ego, es e super es correspondem aos três andares da casa. Preservando todas as características universais, a imagem da casa nos traz mais uma vez de volta à proteção materna. O retorno à casa de nascimento é o retorno ao refúgio de origem. No espaço da casa encontramos todos os valores de proteção e intimidade ancestrais. Através destes exemplos de condições originais, o indivíduo se acostuma a se encontrar no espaço ao seu redor. A imagem da casa estabelece uma relação real com o mundo a partir de um ponto de vista espacial. Isto pode nos ajudar a conceber uma ética de vida. A casa neste caso é o traço de união para analisar uma verdadeira Fenomenologia do espaço vivido, útil para conceber novos modelos de espaço, presente e futuro.

As imagens, assim como os fenômenos naturais, podem sugerir a realidade da experiência espacial e, ao mesmo tempo, a abordagem sensível a ela, entendida como percepção.

Uma segunda dinâmica que nos lembra a relação entre matéria e projeto é a descrita pela teorização do design de arte (ALISON, 2020). Bachelard usa imagens poéticas como a composição fundamental de um sistema de devaneio, a partir da matéria. Esta introdução à imaginação material pode mostrar como o valor dinâmico da matéria pode ser distinguido na produção artesanal. A própria imagem do artesão inspirado na matéria nos lembra outra figura bachelardiana, a do *pétrisseur*, ou seja, aquele que trabalha o material da massa ou a combinação dos dois elementos da terra e da água.

A *pétrissage* inclui o trabalho manual do material através de um discernimento real da realidade até chegar a um cogito *pétrisseur* (VINTI, 1997) definitivo. A consciência do *pétrisseur* é

típica do artesanato, onde a relação com o material se torna não só fundamental, mas uma parte constituinte de toda uma dinâmica estética inconsciente.

A abordagem material introduz uma nova forma de linguagem estética também denotada por nossa experiência sensível através do uso da forma, ou seja, dos objetos: nosso olhar flui sobre os objetos de nossa experiência diária. Estas são formas dotadas de qualidade; as qualidades são produzidas por materiais. O que torna a abordagem sensível do material mais significativa é o domínio da mão e das habilidades manuais. A mão assumindo o papel produtivo do artefato denota uma aura criativa irrepetível. Desta forma, a singularidade e a singularidade de um objeto criado à mão correspondem a seu valor e qualidade.

A este respeito, Bachelard (1970) se detém longamente na relação entre material e mão, definindo a relação entre artesanato e material, descrevendo o trabalho do gravador. Bachelard, graças à amizade que o ligava profundamente a Albert Flocon, aproximou-se do mundo da gravura através dos olhos do surrealismo. A mão do artesão é empurrada para agir contra o material e a do ferreiro é o exemplo emblemático disso, integrando seus gestos ao objeto produzido (BOCCALI, 2012). Isto significa que o impulso criativo, aquele *a priori* estético que pertence ao trabalho, se torna parte integrante do processo através da combinação emblemática de mão e material.

O jogo como uma forma de vida livre

Na evolução de suas pesquisas, Enzo Mari insiste no conceito de disposição natural do espaço. De acordo com Mari, a arte é investida com a *disposição natural dos* objetos que a constituem. Vimos que existe uma forte aderência entre os elementos naturais e a experiência do espaço (Bachelard) e uma forte relação entre a disposição espacial dos elementos na natureza, assim como na reprodução da realidade artística e do design (Mari).

Este fenômeno é tão difundido que acaba por condicionar em grande parte a imagem que temos da paisagem natural (a ponto de determinar o senso comum que atribuímos à expressão "com naturalidade") e conseqüentemente condicionar nossa maneira de perceber os módulos artificiais de uma "obra de arte". De fato, a disposição destes (por exemplo, série de pinceladas) é organizada de acordo com um programa que leva em conta a relação de sua matriz modular (por exemplo, o pincel) com a necessidade de definir uma determinada forma, apesar

do tempo e dos limites ergonômicos (por exemplo, a gestão do pintor). Assim, os módulos naturais (por exemplo, rochas deslizantes) precipitam-se e reorganizam-se condicionados por sua modularidade (por exemplo, tendência a se dividir ao longo de linhas de estratificação), gravidade e necessidade de adaptação a outras estruturas ambientais (por exemplo, área arborizada). A fim de verificar e demonstrar estes fenômenos, foram criados modelos nos quais os elementos modulares, autocompostos cada vez pela gravidade, determinam sempre uma imagem ótima e, portanto, significativa para esta hipótese estética (MARI, 1970).

Na verdade, é a partir do conceito de *hipótese estética* que a liberdade se desenvolve. Assim como a rocha, a pessoa se organiza em seu próprio espaço através da gravidade, assim, desde o início, as pessoas organizaram o espaço de forma livre e aleatória. É claro que a disposição espacial, especialmente na arquitetura, é projetada através das noções proxêmicas e rítmicas do indivíduo, mas, ao mesmo tempo, se dispõe do espaço, de um ponto de vista original, de uma forma totalmente desordenada por qualquer forma de coerção motora. Ou seja, que muitas vezes o uso do espaço influencia sua dimensão e vice-versa.

Ao mesmo tempo, a liberdade de agir em um espaço é inerente à criança, que, livre de qualquer tipo de estrutura prejudicial, explora o mundo ao seu redor a partir do rastejamento. Isto significa que a dimensão hipotética está ligada a um princípio de *aleatoriedade* fundamental para compreender a abordagem pré-existente do espaço.

Neste ponto, gostaríamos de nos perguntar: como você pode projetar uma dimensão pré-existente de espaço lúdico? Certamente a partir de nossa relação sensível com os elementos naturais e nossa abordagem sensorial pré-cognitiva. A este respeito, os exemplos de jogos projetados por Enzo Mari para crianças são muito úteis para melhor descrever esta dinâmica.

Nos projetos 346 e 769 de 1957 e 1965, "*The Fairy Tale Game*" representa uma primeira abordagem que a criança pode ter com o que temos definido até agora: sequência. Através de uma modulação livre de cartões que podem ser montados, a criança pode decidir livremente a forma a ser dada à história a ser contada. Os cartões são focalizados na representação de animais retirados das fábulas de Esopo e podem ser montados graças aos cortes laterais. A montagem das cartas faz parte e se torna o fulcro da história, um conto de fadas que não é contado, mas é contado pela própria criança, sempre de uma maneira diferente.

Figura 1 - Enzo Mari, O jogo do conto de fadas

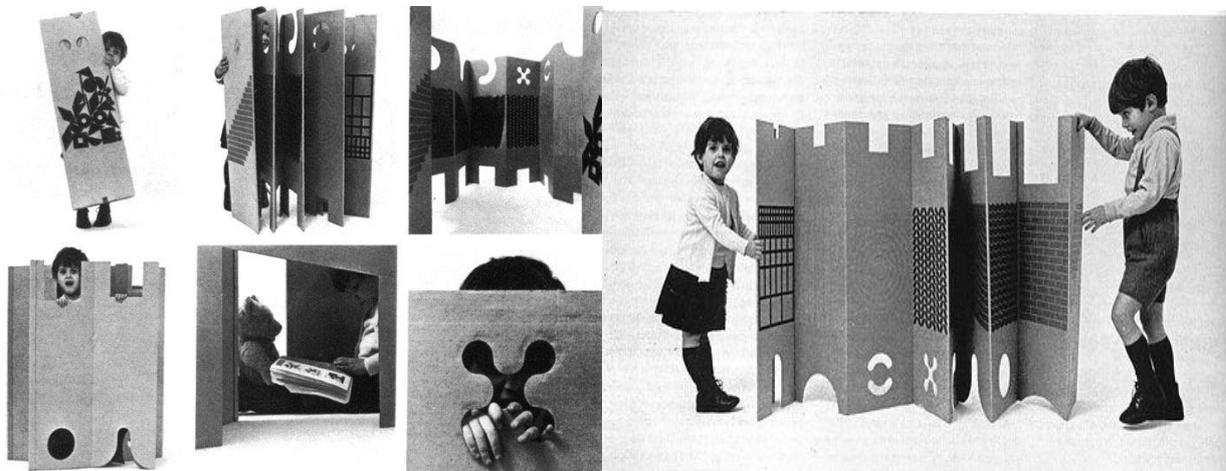


Fonte: MARI, 1965, p. 92.

Tudo o que é feito para as brincadeiras infantis deve ser projetado tendo em mente que, para descobrir o mundo e derivar dele o próprio comportamento é o estado da infância. Livros para crianças, ainda não capazes de ler, sobre os ciclos da natureza, nascidos para poder responder ao primeiro porque com uma linguagem não trivialmente infantil. Intervir neste setor implica em qualquer caso e sempre um trabalho de condicionamento que, por esta razão, só pode ser realizado com o máximo compromisso ético e didático. As relações entre qualidade e utilidade e entre renovabilidade e liberdade, determinam assim o design do brinquedo. Hoje, para o projetista, este tipo de intervenção continua sendo uma das poucas possibilidades de contribuir realmente para a renovação da sociedade (MARI, 1970).

Outro exemplo de um jogo projetado para a liberdade no espaço é o projeto 603, "O lugar dos jogos", projetado entre 1961 e 1967. "*Il posto dei giochi*" representa, em modo macro, a montagem de desenhos animados infantis através dos quais pequenos conhecedores podem administrar seu próprio espaço para brincar ou relaxar. O jogo, neste caso, serve para estimular e organizar seu próprio habitat e para desenhar sugestões de atividades lúdicas; pode ser usado tanto de cabeça para baixo como de cabeça para baixo, tanto no lado impresso como no lado neutro; pode ser usado por uma ou mais crianças, como um elemento de comunicação ou como uma oportunidade de isolamento e assim por diante.

Figura 1 - Enzo Mari, O lugar dos jogos



Fonte: MARI, 1967, p. 93

A liberdade de movimento e a dimensão espacial prejudicial são características fundamentais que pertencem ao nosso modo de entender e de viver, bem como a dialética bachelardiana do interior e da imensidão íntima que pode ser considerada arquétipos de vida.

A dialética livre: o interior, a imensidão íntima, o espaço do lençol branco

Querendo continuar a comparação entre Bachelard e Mari, com respeito à condição de *liberdade devida*, podemos citar três exemplos fundamentais, também arquétipos de vida de Bachelard: 1) A dialética do lado de dentro para fora; 2) A dialética da imensidão íntima; 3) A dialética do devaneio cósmico.

1) A imagem da casa define, segundo Bachelard, as formas pelas quais se vive o espaço. As intimidades do escondido, o segredo, o profundo, estão misturados com as funções dialéticas do interior/exterior e a imensidão íntima. Em *A Poética do Espaço* (BACHELARD, 1957), a dinâmica da imagem da casa é baseada em duas dialéticas: a do interior/exterior e a da imensidão íntima. Consequentemente, a imagem da casa, segundo Bachelard, constitui um universo dialético que se desenvolve ao longo de um eixo vertical entre as polarizações do alto e do baixo, desde a cave até a intimidade do sótão é liberada através de um envolvimento subjetivo da alma que o filósofo define: a topo-análise. O arquiteto, assim como o urbanista, deve adquirir equipamentos para compor o espaço habitacional. O equipamento, deve tomar a

forma de unidade, tudo inspirado por um rigor biológico, o único capaz de realizar as diversas tarefas. Esta teoria nos remete ao fato de que a condição e a concepção do espaço dependem do homem.

Fechados na existência, sempre teremos que sair, assim que sairmos da existência, teremos que voltar a entrar. Esta é a atividade do assunto que Bachelard detecta no capítulo A dialética do exterior e do interior. O ser do homem torna-se uma espiral que não tem começo nem fim, nem dentro nem fora, ele constitui e contém espaço. O homem, o indivíduo, o ser em si mesmo, onde ele está localizado se não dentro e fora? Ambas íntimas estão sempre prontas para se virar. O ser se dispersa em direção ao centro, onde o interior e o exterior são sua constituição.

2) No capítulo dedicado à Imensidade Íntima, nosso filósofo insiste na vontade de desafiar o homem que medita diante de um Universo infinito. Através da análise do termo vasto nos poemas de Baudelaire, Bachelard aproveita a oportunidade para enfatizar um espetáculo externo que ajuda a desdobrar uma grandeza interior. A imensidão íntima não tem o valor do finito nem do infinito; é intemporal, no entanto, permanece uma categoria da imaginação poética e não apenas uma ideia geral formada na contemplação de espetáculos grandiosos.

É precisamente através da imensidão que os dois espaços, o da intimidade e o do mundo, se tornam consoantes. A forma íntima do espaço torna-se concreta através da possibilidade de uma reprodução contínua como uma concepção de uma globalidade externa. Desta forma, a afirmação "A imensidão está em nós" serve como um exemplo de abertura à realidade que nos envolve e, ao mesmo tempo, que serve para tomar consciência de um aspecto espacial que é fundamental para todas aquelas condições que envolvem viver.

3) Outra passagem deste tipo pode ser encontrada em *La Poétique de la rêverie* (1960), no capítulo dedicado à relação entre o cosmos e ao devaneio. Mais uma vez a ênfase é colocada no bem-estar que causa o devaneio como um vetor de criação. Cada imagem pode provocar um universo circundante, como o do fogo, que está ligado às memórias do lar, onde o fogo representa o fulcro do espaço utilizado para o convívio e a proteção. Cada elemento da vida cotidiana pode trazer o sujeito de volta a um devaneio lúcido.

O último trabalho *La flamme d'une chandelle* (BACHELARD, 1961) resume muito bem o uso da vida cotidiana na criação do universal. A solidão do sonhador é polarizada pelo uso da

chama de uma vela sozinha para iluminar o ambiente de trabalho, assim como a da lâmpada de óleo que ecoa nas memórias familiares. O que prevalece na interpretação destas duas imagens é a humanidade de um lar, ou seja, a experiência concreta de cada um. Conseqüentemente, o processo de devaneio criativo destaca um existencialismo sem preconceitos categóricos, mas absolutamente aberto a qualquer tipo de experiência humana. A isto se soma a *livre* imaginação de um espaço ao redor que não fica delimitado pela mesa, mas pelo papel branco, um objeto através do qual o vazio e o espaço cheio se encontram, construindo novas realidades.

Conclusões

Aparentemente, esta nossa combinação pode ser paradoxal. O trabalho de um designer contemporâneo e a fenomenologia estética descrita pelas palavras de Gaston Bachelard. Em vez disso, acreditamos firmemente que a aprendizagem espacial, ou nossa liberdade de movimento, pode coincidir com nossa relação com a natureza, com os elementos naturais, com a poesia e o lirismo que formam a imaginação material, através da qual podemos receber a grande lição que a Mãe Natureza nos ensina. Da mesma forma, a pesquisa estética de Mari toma forma concreta na verificação de visões e objetos em sequência, repropondo o modelo modular da realidade natural. Através da forma da vegetação, dos minerais e do mundo animal, os objetos ganham forma. Através da disposição natural do espaço, a criança aprende o que significa ter seu próprio habitat, suas origens, seu bem-estar psico-social.

Referências

ALISON, A. Artidesign: il dialogo fruttuoso. *Aisthesis*, v.13, n. 1, p.47-55, 2020. DOI: <https://doi.org/10.13128/Aisthesis-11582>. Acesso em: 03 jan. 2021.

BACHELARD, G. *L'eau et les rêves: essai sur l'imagination de la matière*. Puf: Paris, 1942.

BACHELARD, G. *L'air et les songes: essai sur l'imagination du mouvement*. Paris: Librairie José Corti, 1943.

BACHELARD, G. *La terre et les rêveries du repos*. Paris: José Corti, 1945.

BACHELARD, G. Matière et main. In: BACHELARD, G., ELUARD, P., LESCURE, J., MONDOR, H., PONGE, F., SOLIER, R., TZARA, T., VALERY, P.(eds.). *A la gloire de la main, aux dépens d'un amateur*. Paris: Lausanne, 1949. pp. 9-14.

BACHELARD, G. *La poétique de l'espace*. Paris: Puf, 1957.

BACHELARD, G. *La poétique de la rêverie*. Paris: Puf, 1960.

BACHELARD, G. *La flamme d'une chandelle*. Paris: Les Presses universitaires de France, 1re édition, 1961.

BACHELARD, G. *Le droit de rêver*. Paris: Puf, 1970.

GOFFMAN, E., Encounters: two studies in the sociology of interaction. MARANINI, P.(ed.) (trad.). *Espressione e identità: giochi, ruoli e identità*. Bologna: Il Mulino: 2003, p.184-196.

MARI, Enzo. *Gioco di Favole*. Milano: DANESE, 1965.

MARI, Enzo. *Il posto dei giochi*. Milano: DANESE, 1967.

MARI, E. *Funzione della ricerca estetica*. Milano: Edizioni di Comunità, 1970.

VINTI, C. *Il soggetto qualunque*. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 1997.