

ARTE E PSICOLOGIA
Contributi e riflessioni

A cura di Stefano Ferrari e Cristina Principale



I quaderni di PsicoArt

Vol. 7, 2016

Arte e psicologia. Contributi e riflessioni

A cura di Stefano Ferrari e Cristina Principale

ISBN - 9788890522468

Editi da *PsicoArt - Rivista on line di arte e psicologia*

Università di Bologna

Dipartimento delle Arti

Piazzetta Giorgio Morandi, 2

40125 Bologna

Collana AMS Acta AlmaDL

diretta da Stefano Ferrari

ISSN 2421-079X

www.psicoart.unibo.it

psicoart@unibo.it

Indice

- 5 *Presentazione*
- 7 Roberto Caterina
Amare se stessi non vuol dire essere narcisisti: percorsi antichi e nuovi nelle arti terapie
- 17 Corinna Conci
“Le fattezze dell’appartenenza”.
Ispirato alla performance Loro mi hanno detto (2014)
- 33 Isabella Falbo
L’artista e il suo doppio. I paradossi della Critica Performativa
- 61 Stefano Ferrari
Cibo, arte e amore – nel segno del piacere
- 73 Giuseppe Galetta
Dissociazione creativa: il “trip” dell’artista
- 103 Vera Giommoni
La fruizione artistica: alcuni sviluppi tra psicofisiologia, psicoanalisi e neuroestetica
- 123 Andrea Gori e Alessandro Siciliano
Lo scalo artistico del disagio adolescenziale.
L’esperienza bolognese della STAV
- 129 Rosita Lappi
Forme del pensiero e disegni della mente. Esordi creativi in psicoterapia psicoanalitica
- 145 Marinella Maggiori, Rosaria Mignone e Mona Lisa Tina
Arti terapie presso il Centro Protesi di Vigorso di Budrio
- 173 Rosalba Maletta
Effetti di corpo e teologia della carne in Morte di Danton di Georg Büchner
- 211 Roberta Sorti e Laura Tieghi
Tornare ad abitare il corpo. La danza movimento terapia nell’incontro con i disturbi del comportamento alimentare

- 235 Chiara Tartarini
Didattica museale. Sulle tracce di un dilettevole spesamento
- 259 Fosca Ugoletti
Le parole (e gli oggetti) degli artisti. Un viaggio attraverso il corpo nelle sale della Collezione Maramotti
- 277 Susanna Venturi
Ritratto e autoritratto fotografico della donna in gravidanza nel XX secolo
- 299 Maria Chiara Zarabini
Leonora Carrington: raddomantiche incursioni nelle testimonianze letterarie sulla sua follia (e non solo)

VERA GIOMMONI

La fruizione artistica: alcuni sviluppi tra psicofisiologia, psicoanalisi e neuroestetica

La tesi proposta in questo testo è la seguente: sia nell'artista come nell'osservatore la mente e il corpo sono in sintonia tra di loro e collaborano alla realizzazione dell'opera. Dopo un breve accenno al funzionamento del cervello umano, l'autore fa prima riferimento alla psicofisiologia, nell'interpretazione di Vezio Ruggeri e poi al modello psicoanalitico di Graziella Magherini.

The artistic fruition: some developments in psychophysiology, psychoanalysis and neuroesthetics. *The thesis proposed in this text is as follows: both in the artist and in the observer the mind and the body are in harmony with each other and collaborate to the realization of the work. After briefly mentioning how the human brain works, the author refers first to as Vezio Ruggeri interprets Psychophysiology and then to the psychoanalytic model of Graziella Magherini.*

Questo testo costituisce la rielaborazione di alcune lezioni che hanno preceduto l'incontro, organizzato e coordinato dalla stessa Vera Giommoni all'interno delle iniziative IAAP (sezione di Bologna), con il prof. Vezio Ruggeri dell'Università di Roma "La Sapienza". Il titolo della conferenza, tenutasi all'Università di Bologna il 13 marzo 2015, era Analisi psicofisiologica dell'esperienza estetica (N.d.R.).

La tesi che vi propongo in questo mio scritto è la seguente: la mente e il corpo, nell'artista come nell'osservatore, sono in sintonia tra di loro e collaborano alla realizzazione dell'opera. Per sostenerla, dopo un breve cenno al funzionamento del cervello umano, farò prima riferimento alla Psicofisiologia nell'interpretazione di Vezio Ruggeri¹ e, per concludere, approfondirò il modello psicoanalitico di Graziella Magherini.² Dal reciproco confronto, trovo che ognuno degli ambiti di pensiero si avvantaggi e si arricchisca.

Il cervello dell'uomo in realtà è un tri-cervello:

- Il cervello rettiliano (Complesso R per la scienza) è costituito dalla parte superiore del midollo spinale. Vi prevalgono comportamenti automatici e meccanici, cioè ritualistici (che seguono una sequenza predeterminata) e la comunicazione non verbale ad essi associata. Da segnalare anche la presenza di concezioni gerarchizzate e di risposte che velano una potenza distruttiva. Esso è il settore più antico ed è comune alle forme più basse degli invertebrati.
- Il cervello limbico (o mammaliano antico) è quell'area del cervello direttamente coinvolta nella genesi delle emozioni, nei processi di memoria, di orientamento e di regolazione dell'omeostasi. Comprende, tra l'altro, i bulbi olfattivi, l'ipotalamo e la parte di amigdala che non è rettiliana. Esso rappresenta un progresso dell'evoluzione del sistema nervoso perché è un dispositivo che procura, agli esseri che ne dispongono, mezzi migliori per affrontare l'ambiente.
- Il cervello della neocorteccia (o mammaliano recente) in cui prevalgono le attività mentali e le capacità quali l'intuizione, l'astrazione, la meditazione, la libera scelta, le concezioni dello spazio e del tempo, le connessioni di causalità e di costanza. Esso assume il compito di supervisione e controllo di tutte le attività degli altri due cervelli.

Naturalmente, i tre tipi di cervello non sono separati o entità autonome, anche se sono capaci di funzionare separatamente. L'attività cerebrale è determinata sia dal patrimonio genetico, con la relativa memoria ereditaria (che predetermina le strutture cerebrali, le loro possibili relazioni e la capacità di apprendere), sia dalle influenze ambientali e culturali che, recepite dalle strutture cerebrali, ne possono influenzare le attività e in qualche misura lo sviluppo. Le strutture cerebrali, da cui dipendono le capacità fisiologiche e i comportamenti, sono il prodotto di un lungo processo evolutivo, durante il quale esse sono state selezionate per fornire i migliori adattamenti all'ambiente esterno, infatti, l'organizzazione neuro-sensoriale si è sviluppata al servizio della conservazione della specie. Analizziamo brevemente anche i nostri organi di senso.

Occorre dire, per prima cosa, che ogni organo lavora separatamente per raccogliere l'informazione che, attraverso i nervi, arriva al cervello dove avviene l'elaborazione. Tutte le informazioni sensoriali procedono dai recettori periferici e, attraverso il sistema limbico (che funge da sistema di smistamento dati), raggiungono la corteccia cerebrale. Le sensazioni sono possibili perché il nostro organismo è predisposto a ricevere informazioni sotto forma di energia proveniente dal mondo esterno. Esse si trasformano in percezioni grazie ai "rilevatori di energia" che esistono nel nostro corpo e che sono i sistemi sensoriali. Ogni sistema sensoriale è sensibile a una determinata forma di energia fisica.

Ogni volta che avviene un contatto fra i nostri organi di senso e gli oggetti esterni – come le forme visibili, gli odori, i suoni, i sapori e le sensazioni tattili – all'interno del corpo nasce una sensazione, da cui si originano reazioni che sono causa di nuove azioni. Le informazioni o stimoli presenti in natura sono molteplici, l'uomo non è in grado di riceverli tutti, rischierebbe di rimanerne schiacciato. La percezione della realtà è quindi un processo mentale selettivo e la rappresentazione della realtà così percepita è un modo di concretizzare queste operazioni mentali.

Un'ultima osservazione, oltre alla percezione del mondo esterno c'è la propriocezione, cioè un sesto senso legato all'identità personale. Chiudiamo gli occhi e, pensando a noi stessi, sappiamo dove sono tutte le parti del nostro corpo, anche senza vederle. Le possiamo pensare e visualizzare all'interno della nostra mente perché, con i sensi, abbiamo raccolto informazioni e ce ne siamo serviti per costruire la nostra identità.

Cerchiamo adesso di approfondire il modello psicofisiologico della relazione estetico-artistica proposto da Vezio Ruggeri. La natura dell'opera d'arte è complessa perché confluiscono tre differenti punti di vista: quello dell'artista, del fruitore e il corso che seguirà l'opera stessa una volta prodotta. Comincerò dicendo che l'arte è sempre astratta e simbolica. È simbolica perché ha come riferimento l'emotività, sia nell'artista che nell'osservatore. Grazie ad essa comunica significati profondi secondo diversi aspetti, a livello della struttura biologico-cerebrale, dei legami genetico-culturali e quelli

relativi alla personale esperienza estetica primaria. È astratta perché è sempre un artificio trasferire la realtà tridimensionale in un piano e presuppone, da parte dell'artista, la scelta di sistemi convenzionali. Così, attraverso le relazioni che si instaurano fra le sue strutture, l'arte figurativa esprime simbolicamente le forme dell'universo emotivo e il loro divenire spazio-temporale. L'opera d'arte è, pertanto, un simbolo non discorsivo che riesce ad articolare ciò che risulta ineffabile in termini verbali. E l'atto comunicativo del pensiero simbolico, l'unico a coinvolgere l'emotività per produrre senso, non può configurarsi come automatico, univoco e universale, ma è una realtà polisemica che può significare contemporaneamente cose diverse, persino opposte. Vezio Ruggeri esamina dettagliatamente e in modo molto originale il processo conoscitivo, fatto di tutta una serie di informazioni elementari con cui acquisiamo e approfondiamo conoscenze e competenze.

- Il contatto su stimolo emotigeno muove la nostra attenzione verso l'oggetto. Si tratta di un meccanismo innato avvertito al livello del sistema limbico e dell'ipotalamo, dove le informazioni sono decodificate e selezionate e, se ritenute interessanti, vengono richieste ulteriori informazioni.
- Il cervello, quindi, accende la periferia del corpo, cioè i sensi e ne derivano sensazioni con modificazioni corporee (tensioni muscolari). Possiamo osservare che le sensazioni non nascono spontaneamente, ma sono risposte alle domande che la mente ha posto.
- Le tensioni corporee sono gli "auto-segnali di ritorno", o percezioni. Esse vengono raccolte dalla corteccia somatosensoriale e, attraverso un processo astrattivo operato dalla neurocorteccia, decodificate e sintetizzate.
- Con gli elementi comuni, prelevati da esperienze sensoriali diverse, il cervello produce i concetti. È questo il livello di apprezzamento affettivo/cognitivo/intellettuale.
- Ogni conoscenza richiede molti approfondimenti, quindi nuova attenzione che muove nuove sensazioni e poi percezioni e concetti/apprezzamenti. Il processo si ripete in

modo circolare e non lineare, perché l'attenzione, se pur legata al contatto iniziale, ne crea sempre di nuovi.

Riassumendo brevemente, come detto, noi percepiamo in maniera selettiva il mondo circostante, perché la mente impazzirebbe se raccogliessimo l'infinita quantità di stimoli che ci propone. Ciò che viene selezionato grazie all'attenzione su stimolo emotigeno è assimilato dai sensi e trasformato in percezioni, sulla base delle quali formuliamo il nostro apprezzamento e accomodiamo le nostre conoscenze. È un processo che deve essere sempre in equilibrio e autogenerativo.

Facciamo un esempio con i colori. I sensi predisposti alla ricezione di questa fonte di energia sono gli occhi, che vengono colpiti dalla luce e ne colgono l'aspetto vibratorio: le diverse lunghezze d'onda e frequenze. La fisica ci dice che la luce è formata da quanti d'energia direttamente proporzionali alla frequenza, da lunghezze d'onda inversamente proporzionali alla frequenza e da frequenze differenti. Ad esempio, il rosso possiede la più bassa frequenza, quindi un minor numero di quanti e una lunghezza d'onda maggiore, l'inverso avviene per il violetto. Dagli occhi l'informazione passa, sotto forma di segnale elettrico, e arriva grazie ai nervi alla corteccia occipitale, dove avviene l'elaborazione dei dati e la trasformazione in colore. Come già ricordato, noi vediamo ciò che impariamo a vedere e la visione diventa una convenzione e una scelta di ciò che c'è da vedere, affatto determinata dalle leggi dell'ottica. Vedremo più avanti nel dettaglio l'intero processo.

Fin dall'antichità, gli artisti hanno avuto una conoscenza profonda e intuitiva (inconscia) del legame tra il moto del corpo e l'emozione che lo genera, perché sono sempre stati consapevoli che le emozioni si sentono nel corpo e che determinati atteggiamenti corporei ci sollecitano emozioni base, uguali in tutte le culture. Non si tratta di stimoli visivi seguiti da deduzioni cognitive, ma rimangono sul piano emozionale. Anche molti scienziati si sono soffermati sulla relazione emozione/espressione corporea, sottolineando l'esistenza di costanti transculturali. Come non citare alcune parole di Wassily Kandinsky, che ci insegnano ad ascoltare la forma e ad avere un rapporto nuovo con l'opera. Egli nel famoso saggio *Punto, linea e*

superficie sosteneva “la possibilità di entrare nell’Opera, diventare attivi in essa e vivere il suo pulsare con tutti i sensi”.

E ancora: “di fatto il contenuto di un’opera pittorica non è nelle forme esterne, ma nelle forme-tensioni viventi in quelle forme”.³

Il punto deve essere mosso da una qualche forza dinamica per generare una linea, così dicasi delle linee che compongono le superfici. Inoltre, la percezione di una linea e di una superficie richiedono un movimento oculare e un’acquisizione cognitiva, accesi sempre da uno specifico emozionale. Eccoci ritornati ai meccanismi motori dell’esperienza estetica sopra dettagliatamente esposti.

Prendiamo ora in considerazione il modello psicoanalitico del processo di fruizione artistica. Alla ricerca di risposte sulla natura dell’arte, Graziella Magherini ha sviluppato e proposto un modello della fruizione estetica volto a spiegare, con una sorta di “equazione emotiva”, le variabili che condizionerebbero la partecipazione del fruitore all’opera. Il modello è così sinteticamente espresso:

Fruizione artistica = C1. Esperienza estetica primaria madre-bambino + C2. Perturbante + C3. Fatto scelto + F

Tutto ha inizio con il primo contatto che ognuno di noi ha con il mondo. Il bambino, soddisfatto l’impulso primario della nutrizione, comincia la sua esplorazione del mondo esterno.

Questo primo punto mi dà modo di fare un breve approfondimento, che ci allontana un po’ dal testo della Magherini. La fase viene chiamata “estetica” dagli psicologi e fa parte del processo di individuazione. Si compie un’esperienza estetica secondo entrambe le accezioni:

- assimilazione della realtà acquisita attraverso i sensi;
- accomodamento dell’esperienza, sua astrazione e sinterizzazione nel concetto di “bellezza”.

Dedichiamoci alla fase sensibile. Per comprendere bene il processo della visione dobbiamo tenere conto delle modalità del comportamento percettivo umano. Gran parte della percezione del mondo esterna è legata alla visione e all'udito. Il 90% dei neuroni cerebrali è dedicato a questi due sensi (rispettivamente il 50% alla vista e il 40% all'udito). Il vedere è un processo attivo che richiede al cervello di non tenere conto dei continui cambiamenti della realtà esterna ma di estrarre da essi solo ciò che è necessario per la classificazione degli oggetti. Ciò comporta, per il cervello, l'esecuzione di tre processi separati, ma interdipendenti: esso deve selezionare tra le informazioni sempre mutevoli quelle che gli sono davvero utili per identificare le proprietà costanti ed essenziali di ciò che sta osservando, poi eliminare ed escludere tutte le informazioni non rilevanti ai fini della conoscenza che vuole acquisire e, infine, confrontare quanto selezionato con le informazioni attinte dall'esperienza passata per identificare e classificare ciò che sta guardando. Gli occhi svolgerebbero funzioni differenti, uno per l'analisi della figura e l'altro per la sintesi dello sfondo. L'immagine viene portata dai nervi ottici nel lobo occipitale e poi proiettata in avanti, fra gli occhi, nella corteccia orbito-frontale, dove viene scomposta e analizzata da ben venti aree cerebrali (alcune finalizzate alla vista dei colori, altre a quella delle forme, oppure della profondità spaziale, della direzione, dell'orientamento, del movimento, ecc.); correlate tra di loro, esse uniscono le varie informazioni fino ad ottenere un'immagine sintetica.

L'informazione visiva viene quindi integrata con altri dati provenienti da diverse fonti, permettendo di riconoscere oggetti specifici, volti e scene, in una vera elaborazione sinestesica. Così la nostra esperienza visiva si muove tra due mondi: uno esterno che entra attraverso la fovea ed è elaborato secondo un approccio *bottom-up*, e uno interno fatto di modelli percettivi, cognitivi ed emotivi elaborati dal cervello che influenzano l'informazione della fovea in modo *top-down*. Sulla base dei modelli del mondo esterno elaborati dal cervello, la nostra attenzione visiva, ovvero il tempo in cui i nostri occhi si concentrano su ogni caratteristica dell'oggetto osservato, viene gestita e organizzata da diversi fattori cognitivi, come gli intenti, l'interesse, la conoscenza precedente, il contesto, le

pulsioni e le motivazioni inconse, coinvolgendo quindi l'intervento della memoria. Sottolineo la dimensione emotiva della memoria, tutti noi abbiamo fatto esperienza del legame tra il valore della nitidezza del ricordo e il valore della forza emozionale dell'evento.

Recenti studi evidenziano appunto la relazione tra amigdala e memoria emotiva.⁴ Le connessioni dell'amigdala con le aree cerebrali della visione e degli altri sensi sono state ritenute responsabili della capacità del cervello di trasformare uno stimolo visivo in un sentimento e in una risposta emotiva cosciente.

Come abbiamo visto sopra, le percezioni sono risposte a domande che la mente pone, infatti, dove guardare è deciso in anticipo, la nostra attenzione è mossa da precise aspettative, previsioni e risoluzioni che ci fanno decidere ciò che dobbiamo guardare come figura, da ciò che è sfondo. Tali programmi selettivi, basati sull'attenzione, sono diretti verso una meta specifica, hanno cioè "intenzioni" particolari. Il modo con cui una persona gira lo sguardo sul mondo dipende dalla conoscenza che ha di esso e dagli scopi che si prefigge. In modo a volte solo intuitivo, i pittori hanno sempre tenuto conto che guardare un'immagine statica è un processo temporale e sanno come guidare l'occhio dello spettatore: possono programmare le attese di quello che verrà visto e richiedere un grande numero di fissazioni, oppure facilitare le previsioni e rendere riconoscibili gli oggetti anche attraverso la visione periferica.

Qualche osservazione anche sul concetto di "bellezza".

Recentemente, l'estetologo Fabrizio Desideri ha affermato che giudicare qualcosa "bello" implica una serie di stati emotivi e percettivi contrastanti, perché tale oggetto viene riconosciuto altro da noi, eppure anche affine; prossimo e distante, strano e familiare.⁵ L'esperienza del "bello" verrebbe vissuta ogni volta in uno stato altalenante tra la sensazione del mai-visto-prima e quella del familiare, tra un senso di puro inizio e un riconoscimento. Il "bello", quando noi lo giudichiamo tale, ha un'affinità con il soggetto, con l'io che guarda, e l'esprimere questo giudizio significa riconoscere la nostra affinità con l'oggetto estetico. Del resto, abbiamo visto che nell'esperienza estetica non c'è divario tra corpo e mente e che si può definire "bello" tutto ciò che produce piacere in modo

oggettivo e allargato a tutti gli individui. Infatti, l'opera attiva aree cerebrali associate al rilascio di dopamina, l'ormone del piacere, prodotto sia a livello gastroenterico che cerebrale, in quelle aree coinvolte nei meccanismi di ricompensa.

Come comincia questo percorso estetico che potremmo definire unitario? Il bambino ha un'unica possibilità per capirsi e intraprendere il processo di individuazione, sondare il mondo che lo circonda. L'esperienza estetica primaria viene considerata di rilievo anche perché è nel rapporto con la madre che il bambino sviluppa un senso estetico. In particolare, gli studi di Donald W. Winnicott⁶ hanno consentito di collocare nei primi stadi della vita il momento di costituzione di quei fattori rilevanti per lo sviluppo della capacità di fruire l'arte. Il lavoro di Winnicott ha dimostrato l'esistenza di due momenti nello sviluppo individuale del bambino, uno primario in cui esso non distingue se stesso dalla madre, ma vive in una sorta di diade madre-bambino, o più precisamente, bambino-cure materne; poi, con lo sviluppo e la crescita, nel bambino emerge gradualmente il Sé come struttura individuale che percepisce un mondo via via staccato da lui ed esterno. A metà tra questi due stadi si colloca un'area intermedia in cui nello sviluppo del Sé il bambino avverte l'esistenza di un mondo esterno che è in qualche modo una sua creazione; il fatto che la madre sia stata in grado di riconoscere i suoi bisogni arrivando a offrirgli qualcosa, crea nel bambino la capacità di usare questa illusione. È in questo momento preciso, nei primi mesi di vita, che verrebbe collocata la nascita dell'area estetica. Poi, da adulto, ritroverebbe l'area transizionale dell'esperienza, intessuta di illusione, quando entra in rapporto con oggetti carichi di valore simbolico, come quelli religiosi e artistici.

Come prima cosa dobbiamo intendere le infinite sfaccettature dell'universo emozionale e per farlo le cerchiamo nei volti che ci sono vicini, a cominciare da quello della madre. È questa la nostra prima esperienza estetica. La visione innesca un processo di rispecchiamento, che è alla base della formazione della nostra psiche individuale. Le varie emozioni sono individuate, poi separate e acquisite, infine espresse in forma autonoma e sapute riconoscere negli altri. Così si raggiunge la propria individualità.

Il meccanismo del rispecchiamento ha varie fasi intermedie, le principali sono:

- il livello di identificazione proiettiva o passiva, "empatia";
- il livello di identificazione attiva, "simpatia".

L'empatia (*Einfühlung*) è il primo livello di reazione ad un certo stimolo emotivo, cognitivamente non mediato e di natura quasi biologica e automatica. Ci riferiamo alle osservazioni raccolte da Darwin in *L'espressione delle emozioni nell'uomo e negli animali* (1873).⁷ L'idea di fondo è che, nell'uomo, abbia luogo una risposta più o meno automatica all'espressione di determinate emozioni. Si tratta di una forma di comunicazione molto elementare che accomuna l'uomo agli animali, basata su alcuni tratti oggettivi e immediatamente riconoscibili che esprimono emozioni quali la paura, la fame, l'eccitazione sessuale, ecc. L'empatia agisce secondo una prospettiva funzionalista di *mimica affettiva*: di fronte al sorriso o al pianto abbiamo immediatamente una reazione corrispondente. E questo perché certe emozioni base sono collegate universalmente a determinate espressioni fisiche. La naturale grammatica dell'espressione delle emozioni viene utilizzata dal bambino come dall'artista. Quest'ultimo, se ne applica correttamente le regole, riesce a rappresentare l'emozione e la passione corrispondente, innescando nel fruitore un processo di empatia, vale a dire quella sorta di traccia mnestica che a noi arriva, ci deriva, non solo dalla visione, ma dall'immedesimazione emotiva nei confronti di un oggetto.

Discorsivamente, l'empatia potremmo determinarla così: io sento, ma questo sentimento è legato a qualcosa diversa dall'io, ad un oggetto distinto da me. Ci sono, pertanto, due veicoli: la percezione-vista e la sensazione-psiche, e due funzioni simultanee: soggettivare l'oggetto, perché si ricerca l'equilibrio fra mentale ed emotivo, oggettivare il soggetto, proiettare il sé nell'oggetto. Nella sua definizione dell'empatia, Theodor Lipps⁸ ci fa ben comprendere la differenza fra percepire l'oggetto in sé - il cui valore è relativo - e appercepire l'oggetto per me - dal valore assoluto. L'oggetto non possiede più un'esistenza incondizionata, ma vive in relazione al

soggetto, il quale gli attribuisce i modi della sua esistenza per se stesso. Grande importanza hanno, quindi, i cosiddetti giochi di risposta fisiognomica tra madre e bambino nei primi mesi di vita. Le risposte della mimica affettiva della madre e di altre figure parentali alle emozioni primarie del bimbo hanno costituito la sua educazione al riconoscimento patognomico.

Il primo livello esaminato non prevede ancora quell'autentica condivisione dell'emozione, che avviene successivamente, nota come "simpatia" (*Mitfühlung*). Questa presuppone un livello di consapevolezza e di partecipazione all'emozione dell'altro basata a sua volta su basi cognitive complesse, che implicano, oltre alla maturità e alla strutturazione dell'Io, anche la conoscenza del contesto emozionale. La simpatia attiva una *simulazione affettiva* da parte del soggetto, il quale si proietta con l'immaginazione nella situazione del personaggio e ne "indossa", per così dire, le emozioni, mediante appunto un'identificazione imitativa. In questa prospettiva, l'immedesimazione e la proiezione avviene a livelli più profondi e, soprattutto, si basa sulla conoscenza della storia dell'altro.

Le due nozioni sono diverse anche dal punto di vista psicoanalitico. L'empatia in quanto semplice risonanza emotiva, non prevede necessariamente una distinzione tra Sé e l'altro. Invece, perché ci possa essere simpatia o condivisione d'affetto, occorre che l'Io del soggetto sia abbastanza strutturato e organizzato per sopportare i rischi di un'identificazione proiettiva.

Quindi, l'empatia precede ed è un presupposto della simpatia, sia sul piano cognitivo che su quello psicologico. Il loro ruolo è tuttavia diverso. Mentre con la prima le emozioni sono avvertite nell'astratta purezza della loro qualità universale, con la seconda approfondiamo la caratterizzazione dell'altro. Però non possiamo dimenticare che ogni tipo di risposta e recettività a determinati stimoli emozionali si basa su presupposti filo e ontogenetici. In breve, l'oggetto primario ci attrae in quanto assolve alle necessità di

- nutrizione;
- identificazione del personale universo emozionale.

Attivate le dinamiche pulsionali legate all'individuazione, con l'indispensabile processo di rispecchiamento, entriamo in una relazione estetica con l'oggetto primario, prima in modo empatico e poi simpatico. A questo punto le pulsioni vengono sublimare e l'oggetto primario diventa:

- bello (reazione emozionale specifica);
- buono/cattivo (reazione emozionale aspecifica).

Le stesse fasi le ritroviamo nella fruizione artistica. Il primo contatto avviene su stimolo emozionale, subentra dopo quello intellettuale. Come il bambino, siamo mossi da dinamiche pulsionali. Tutta l'arte reca con sé contenuti latenti, costituiti da fantasticherie che l'artista ha addolcito e presentato in forma piacevole, per rendere tollerabili contenuti che altrimenti la coscienza del fruitore rifiuterebbe. Quest'ultimo, grazie al suo intuito e alla sua empatia, coglie determinati significati, permettendosi di vivere le sue fantasie senza vergogna.⁹ Un meccanismo simile Sigmund Freud lo aveva individuato anche nel *Motto di spirito* (1905).¹⁰ L'opera, ci dice Freud, ci affascina, è il nostro premio di seduzione, velato poi dal filtro della sublimazione. Quindi, spostiamo la componente erotica sul piano intellettuale e la legittimiamo in "bellezza". Eccoci ritornati ai meccanismi motori dell'esperienza estetica, generati dalle forme-tensioni delle opere d'arte, che risvegliano le nostre tensioni corporee dopo essere state attivate dal primo contatto su stimolo emotigeno. Seguono poi le sensazioni e le percezioni, con cui costruiamo i nostri pensieri estetici. Il contatto deve essere quanto più possibile spontaneo e noi dobbiamo cercare di inibire i meccanismi interferenti che ci vorrebbero portare su un piano cognitivo e di tensioni. La normale ricezione dell'opera porterà, con l'aiuto di un'adeguata modulazione del contatto, a una sua vera e propria fruizione quando i nostri pensieri estetici si incontreranno con le nostre emozioni personali e verranno elaborati in base al nostro vissuto, con una libera riproiezione narcisistica.

Torniamo al modello della Magherini e vediamo il punto che riguarda il perturbante. In ogni realizzazione artistica vi sono presenti gli elementi inquietanti e ambigui che sono legati alla sua stessa creazione. Essa è espressione sia della parte dell'essere umano che non ha rinunciato all'onnipotenza sia delle verità profonde che emergono dall'inconscio.

Freud, nel suo scritto fondamentale *Il perturbante* (1919),¹¹ sviluppa l'idea di un perturbante strettamente associato alla sfera del magico, cioè dell'onnipotenza dei pensieri. È il gesto della rappresentazione a costituire l'aspetto perturbante dell'arte, sia quando l'artista imita così bene la natura da produrre una perfetta illusione di vita, sia quando crea dal nulla. In entrambi i casi l'artista opera come un mago o come un dio. Oltre a ciò, esiste un altro tipo di perturbante legato al prodotto di questa duplicazione della realtà, l'immagine sostituisce la realtà ed è questo il suo aspetto magico. Infine, il tasso di perturbanza aumenta se al centro della rappresentazione sta la figura umana. Il ritratto è inquietante sia in quanto prodotto di un'operazione di creazione legata alle capacità magiche dell'artista, sia in sé e per sé come doppio mimetico, come rappresentazione speculare dell'oggetto che partecipa magicamente alla sua realtà sostanziale. In relazione al "potere delle immagini", e in particolare a proposito delle procedure magiche volte a danneggiare il nemico, Freud in *Totem e tabù* (1913) afferma che "[...] non ha molta importanza che l'effigie sia somigliante",¹² è sufficiente che l'oggetto rappresentato sia designato con il nome di quello reale perché scatti un processo d'identificazione. In questo senso, il perturbante dell'arte sta ancora prima della mimesi, è nell'atto creativo in quanto tale compiuto dall'artista, collegato all'implicita "sfida agli dei" contenuta nel suo gesto. L'aspetto perturbante della dimensione prometeica dell'artista sta nella sua duplicità: egli può agire come "creatore possente" o come "mago maligno". Si verifica un incontro tra creatività, che non è più esclusiva dell'artista, ma attitudine e capacità potenziale di ogni uomo che ricerchi uno stile nella propria capacità di conoscenza e di pensiero. Per entrambi, la fonte della creatività è da ricercarsi nel mondo inconscio, la cui natura inesauribile è capace di ospitare contraddizioni, fantasie e paradossi in un contesto dinamico e a-temporale.

Quindi, il perturbante si riscontra nell'artista, nell'opera e nel fruitore. L'artista lo fa emergere con grande libertà, spesso lo proietta nell'opera e se ne libera. In merito all'opera, ricordo il freudiano "potere delle immagini", espressione dell'onnipotenza dei pensieri dell'uomo, che con esse, già dal Paleolitico controlla il *caos*, assimila la realtà e se ne appropria trasformandola nel suo correlativo simbolico. Inoltre, ricordo la posizione di Winnicott, secondo il quale "la creazione ha sede tra l'osservatore e la creatività dell'artista".¹³ L'opera d'arte, vista come oggetto materiale e come manifestazione di un'attività ludica, può essere considerata al pari di un gioco, non più veicolo atto a coprire lo spazio potenziale tra madre e bambino, bensì tra artista e pubblico. L'opera è pertanto una soglia, un campo d'incontro tra il soggetto e l'oggetto, perché li comprende entrambi. Il soggetto del quadro è diventato l'oggetto della rappresentazione, guardato da un soggetto esterno che a sua volta è l'oggetto cui si rivolge l'artista. Soggetto e oggetto non sono più riconoscibili e individuabili, ma c'è una continua oscillazione nel senso duplice sopra descritto. Inoltre, l'opera esiste in una dimensione limite fra ideale e reale, cioè fra la pura espressione del processo artistico sulla realtà e la semplice rappresentazione della stessa. L'oggetto artistico non ci mostra la realtà, ma la visibilità della cosa e la sua interpretazione simbolica. È anche un sogno condiviso perché nasce da stimoli comuni, è un ponte, con la sua propria gettata e portata, sospeso tra artista e osservatore. Da ultimo, sottolineo che l'opera lavora nella sua globalità/unità, è una forma totale, non insieme di particolari. Come nella fisica dei frattali, essa è un tutto che è maggiore della somma delle parti e che ne determina il significato, l'inverso di ciò che avviene nella logica comune. L'osservatore rispecchia il perturbante rimosso e psicotico dell'artista, ma in modo più calmo e meno distruttivo, grazie all'effetto *Gating* dovuto al luogo espositivo: qualunque sia l'emozione provata per un'immagine presentata in una mostra o museo, essa viene quasi immediatamente sostituita da una reazione cognitiva, quindi più distaccata. Lo spazio espositivo costituisce un preliminare estetico alla fruizione, attiva le nostre aspettative, le condiziona e le favorisce, effetto che viene potenziato se unito alle nostre precise e forti motivazioni. Alle volte, però, l'opera accende pulsioni che irrompono senza controllo e ci travolgono, è il

cosiddetto perturbante di ritorno o "sindrome di Stendhal"¹⁴ quella condizione psicosomatica in cui si avverte ansietà, tachicardia e varie forme di allucinazioni. La fenomenologia della sindrome include anche attacchi di panico, crisi depressive con desiderio improvviso di tornare a casa, nostalgia o al contrario euforia, esaltazione e pensiero onnipotente. Il meccanismo di azione potrebbe essere questo:

- mi sento turbato dall'opera;
- percepisco l'insufficienza delle mie difese e sono quindi turbato dal mio turbamento;
- alla fase emozionale non subentra quella cognitiva e attivo meccanismi di difesa che limitano la mia consapevolezza (svenimenti, malesseri fisici, ecc.).

Il terzo punto del modello Magherini, il "Fatto scelto", è una sua elaborazione personale della teoria che Wilfred Bion deriva a sua volta da Henri Poincaré. Sostiene che il fruitore reagisce comunque e sempre ad un'opera in quanto vi trova all'interno particolari che catalizzano la sua attenzione, risvegliando il patrimonio emozionale legato al proprio vissuto. Inoltre, se ciò coincide con la scelta consapevole operata dall'artista, diventa espressione di un repertorio condiviso da tutti. Ciò è vero in relazione a molti fattori.

Consideriamo i "memi" o "culturgeni", qualcosa che è nel sangue, come sosteneva Friedrich Nietzsche, ovvero l'"eredità arcaica" secondo le teorie di Sigmund Freud. Anche altri studiosi hanno parlato di "memoria genetica", di "entità culturali" trasmesse. Questi tratti elementari vengono designati con il termine di memi (neologismo da *mimesis* imitazione, a sottolineare la proprietà autoreplicativa che le idee elementari condividerebbero coi geni).¹⁵ Sul piano metodologico ciò implica che l'evoluzione e la stabilizzazione della condotta umana non si debba spiegare e misurare nei termini della sola unità di conto genetica, ma tramite il riferimento congiunto a due unità di conto relativamente indipendenti, una genetica e una culturale, costituita dall'insieme dei suoi legami ideali, amicali, professionali, religiosi e così via. Edward Osborne Wilson, fondatore della Sociobiologia, ha avvertito l'esigenza di includere la cultura nella spiegazione del comportamento, assegnando ai replicatori cul-

turali il nome di culturgeni. Ne è risultato un articolato modello matematico, elaborato insieme al fisico Charles Lumsden, che prevede anche funzioni mentali, dette “regole epigenetiche”, preposte a mediare tra geni e culturgeni.¹⁶

A questo proposito, faccio solo un breve cenno all’Epigenetica (dal greco *επι* = “sopra” e *γενετικός* = “relativo all’eredità familiare”), la scienza che studia i cambiamenti del fenotipo, l’espressione genetica, l’impronta ereditaria che influenza il comportamento funzionale del genotipo senza però alterarne la struttura, ovvero il DNA. L’argomento è stato approfondito recentemente, grazie alla scoperta fatta da Giacomo Rizzolatti dell’esistenza dei cosiddetti “neuroni visuomotori specchio” in esperimenti svolti sulle scimmie.¹⁷ Nell’analisi del loro cervello si riscontrava l’attivazione delle stesse aree cerebrali sia che gli animali compissero direttamente l’azione, sia che la vedessero compiere dagli altri, perché è immediato un meccanismo di immedesimazione empatica. Unica differenza era che, nei primati, i neuroni si attivavano solo in relazione ad azioni transitive (con uno scopo), mentre nell’uomo anche per quelle intransitive, dato che l’azione veniva completata a livello immaginativo. Questi studi hanno portato ad affermare che, nella percezione, hanno ruolo attivo sia il cervello che i sensi, e possono agire indipendentemente fra loro oppure in contemporanea, dando ragione sia agli strutturalisti che ai gestaltisti. Inoltre, i neuroni specchio sono in diretto contatto con l’amigdala che, percepito il pericolo, ordina al corpo di reagire immediatamente e in modo automatico, senza aspettare l’interpretazione dell’evento da parte della coscienza.

Ulteriori studi hanno confermato che si può parlare di neuroni specchio anche per le emozioni, essi si attivano grazie al riconoscimento delle intenzioni che hanno mosso determinate azioni. Di questi problemi si è interessata la Neuroestetica, la scienza che studia le modalità della visione in genere e le aree del cervello che ne vengono interessate. Se riferiamo tutto ciò all’opera, che può essere interpretata un meme complesso, vi è una prima fase, definita di *scansione percettiva*, che comporta una scansione globale dell’opera; segue una *fase di riflessione e immaginazione*, in cui vengono individuate persone, luoghi e oggetti sulla tela e

l'osservatore afferra, empatizza e capisce il contenuto espressivo dell'opera. La terza e ultima fase, definita *estetica*, riflette i sentimenti dello spettatore e la profondità della sua risposta estetica all'opera. Dal punto di vista psicologico, lo psichiatra e neurologo Eric R. Kandel¹⁸ riassume la nostra reazione davanti a un oggetto artistico, oppure naturale, come un procedimento composto da due tempi, insieme di processi inconsci "dal basso", non solo visivi, ma anche motori, emotivi, mnemonici e pre-semantiche e della loro integrazione "dall'alto", in certe aree della corteccia, che li porta alla luce della coscienza. Il procedimento è lo stesso sia che si tratti di creazione da parte dell'artista sia di fruizione o ricreazione da parte dello spettatore. Anzi, in questi ultimi momenti si colloca il contributo propriamente creativo dello spettatore, che "integra" la percezione dell'opera con la propria sensibilità ed esperienza.

Altro fattore da prendere in considerazione è che l'opera d'arte, se pur frutto di una precisa prospettiva storica, gira e cambia il proprio contenuto. L'artisticità non è dunque assodata e stabile, ma come ogni altro aspetto culturale, variabile e può essere messa in crisi. Pertanto, noi dobbiamo conoscere l'ambiente storico in cui essa è nata e anche tenere conto del suo significato rapportato alla contemporaneità.

Gli stessi cambiamenti avvengono nell'osservatore, che sedimenta addosso all'arte il suo giudizio estetico sempre diverso, sia esso di primo grado, oppure sapiente. Infine, non è da sottovalutare l'influenza del giudizio del critico, perché rende espliciti i simboli della visibilità di tutta un'epoca.

In considerazione di tutte queste riflessioni posso affermare che noi siamo spettatori attivi, non solo fino a quando gli stimoli si conformano alle nostre aspettative e attivano le nostre emozioni, ma sempre e comunque. Il comune clima culturale trova un riscontro nell'emotività di tutti. E noi, pescando nel nostro vissuto, troveremo sempre qualcosa da eleggere come "fatto scelto", con il quale fare il percorso personale con l'opera. È questo il già citato contributo creativo del fruitore all'opera. Lasciare libere la nostra immaginazione e la capacità di fantasticare, simulare espressioni e postura del soggetto rappresentato non solo danno allo spettatore una comprensione intuitiva del tema dell'opera, ma gli consentono

anche di proiettare più facilmente i propri sentimenti su quel tema. Certo, lo spettatore vedrà ciò che ha dentro di sé, ma la sua ricerca di costruzione di senso all'interno dell'opera, insieme a quella proposta dall'artista, costituiscono l'aspetto di una creatività condivisa. Dobbiamo solo lasciare andare il nostro sistema muscolare, allentare le tensioni, inibendo il nostro schema di modulazione del contatto con l'opera, se questo è ancora pieno di pregiudizi e chiusure. Liberati dai nostri schemi restrittivi potremo, con libertà, seguire la guida dell'artista che sa, da sempre, come accendere le nostre emozioni e come guidare il nostro sguardo.

L'ultimo elemento dell'equazione proposto da Graziella Magherini, cioè il coefficiente F, sta per "forma" ed è una costante. Anch'esso entra in comunicazione con il mondo interno dell'osservatore e il contesto in cui si svolge la fruizione.

Secondo la Magherini esso:

è in rapporto sia con il valore estetico dell'opera d'arte, sia con il contesto in cui è stata creata, sia con il tema e i suoi contenuti, e con gli elementi inconsci che l'artista vi ha immesso; è quindi invariante anche rispetto ai fruitori.

Mi piace concludere con le parole di Paul Klee: "L'Arte è l'energia che rende visibile l'invisibile".

VERA GIOMMONI - Ha conseguito le lauree in Architettura a Venezia e in Discipline dell'Arte, della Musica e dello Spettacolo a Bologna. Ha svolto attività di architetto e si è dedicata all'insegnamento presso vari Istituti collaborando all'attività didattica del DAMS di Bologna. Tiene attività seminari presso vari centri culturali e presso il proprio spazio-laboratorio "Ipposarte" a Grosseto dove accoglie anche laboratori artistici. Tra le sue pubblicazioni e ricerche si rammentano: *Arnold Schonberg pittore del 2008, Incontri sul contemporaneo. Gli artisti, l'arte e la psicologia e Sinestesia e arte. Intreccio dei sensi e dei pensieri* del 2013. Ha inoltre pubblicato due raccolte di poesie *Soliloqui* (2011) e *Semi Bio_Logici* (2012).

NOTE

- ¹ V. Ruggeri, *L'esperienza estetica*, Armando, Roma 2006.
- ² G. Magherini, "Mi sono innamorato di una statua". *Oltre la sindrome di Stendhal*, Nicomp, Firenze 2007.
- ³ W. Kandinsky, *Tutti gli scritti. Punto e linea nel piano*, trad. it. Feltrinelli, Milano 1981, pp. 11 e 19.
- ⁴ Si veda, per esempio, uno studio di ricercatori americani dell'Università del Wisconsin, a Madison. *Histamine in the basolateral amygdala promotes inhibitory avoidance learning independently of hippocampus*, doi:10.1073/pnas.1506109112.
- ⁵ F. Desideri, *Forme dell'estetica. Dall'esperienza del bello al problema dell'Arte*, Laterza, Bari-Roma 2006.
- ⁶ Si veda in particolare D. W. Winnicott, *Gioco e realtà*, trad. it. Armando, Roma 1974.
- ⁷ C. Darwin, *L'espressione delle emozioni nell'uomo e negli animali* (1873), trad. it. Boringhieri, Torino 1999.
- ⁸ Cfr. M. R. De Rosa (a cura di), *Theodor Lipps: estetica e critica delle arti*, Guida editori, Napoli 1990.
- ⁹ S. Freud, *Il poeta e la fantasia* (1907), in *Opere*, Vol. 5, Boringhieri, Torino 1972.
- ¹⁰ S. Freud, *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio* (1905), in *Opere*, Vol. 5, cit.
- ¹¹ S. Freud, *Il perturbante* (1919), in *Opere*, Vol. 9, Boringhieri, Torino 1977.
- ¹² S. Freud. *Totem e tabù* (1913), in *Opere*, Vol. 8, Boringhieri, Torino 1975, p. 85.
- ¹³ D. W. Winnicott, *Gioco e realtà*, cit.
- ¹⁴ Cfr. G. Magherini, *La sindrome di Stendhal*, Ponte alle Grazie, Firenze 1989 e Ead., "Mi sono innamorato di una statua", cit.
- ¹⁵ Cfr. W. H. Durham, *Coevolution, Genes, Culture and Human Diversity*, Stanford University Press, Stanford 1991.
- ¹⁶ Cfr. C. J. Lumsden e O. Wilson, *Genes, Mind, and Culture: The Coevolutionary Process*, Harvard University Press, Cambridge 1981.
- ¹⁷ G. Rizzolatti, *So quel che fai, Il cervello che agisce e i neuroni specchio*, Raffaello Cortina, Milano 2006.
- ¹⁸ Cfr. E. R. Kandel, *L'età dell'inconscio*, trad. it. Raffaello Cortina, Milano 2012.