UNIVERSIDAD DE EXTREMADURA

TESIS DOCTORAL

EL ARTE FIGURATIVO: MODELO DE INTELIGENCIA EMOTIVA

FLAVIA DE PASQUALE

Departamento de Didáctica Expresión Musical, Plástica y Corporal

2017

UNIVERSIDAD DE EXTREMADURA

TESIS DOCTORAL

EL ARTE FIGURATIVO: MODELO DE INTELIGENCIA EMOTIVA

FLAVIA DE PASQUALE

Conformidad de los directores de la tesis:

Florencio Vicente Castro

Zacarías Calzado Almodóvar

2017

Dedicatória

A Matteo e Alfonso

AGRADECIMIENTOS

Mi domando quali siano le persone che vorrei ringraziare…. semplicemenente tutte quelle che mi hanno aiutato a iniziare e concludere la mia tesi di dottorato.

In primo luogo l'illustre professore Florencio Vicente Castro, maestro di vita, la professoressa Daniela De Leo, mia tutor, la professoressa Caterina Quartarone, mia musa ispiratrice, la mia nipotina Chiara Bellanti e la dottoressa in lingue Roberta Pasca , che mi hanno aiutato nella traduzione in inglese e in spagnolo, la professoressa Eva Catanese che ha permeso alla mia tesi di divenire fruibile e accattivante ad un pubblico più giovane.

Ringrazio anche a il Prof. Dr. D. Zacarías Calzado Almodóvar.

I presidi delle scuole che hanno permesso ai loro allievi di partecipare alla somministrazione, il preside Antonio Sabato, la preside Giuseppa Prestipino, la preside Lilia Leonardi, i professori che li hanno accompagnati, Cristina Gordone, Maria Rosa Casta, Silvana Prete, Tommaso Longo, Tropea, Paola De Gregorio, Giovanna Facciolà, Donata Mastroieni, Gaetano Sorrenti, Angela Trimarchi, Mariella Gemelli, tutti gli impiegati della Galleria d'arte, in particolar modo i critici d'arte Rosalba Melita e Francesco Consoni, che, guide al percorso museale, sono sempre stati prodighi di informazioni.

1 Piet Mondrian, Evoluzione, 1910

Ho scelto questo dipinto perchè l'evoluzione, insita nell'universo e nell'uomo, è *la condicio sine qua non*, la condizione senza la quale, tutto sarebbe immobile, ma anche quell'arma affilata e quel filo sottile che, come quello delle Parche, è regola, vita e morte.

«In questo dipinto si individuano le teorie filosofiche di Mondrian, secondo cui il mondo è concepito come un tutto unitario, retto da leggi e princìpi matematici in cui i poli opposti, principio maschile e femminile, oppure spirito e materia, tendono alla ricomposizione e all'armonia cosmica. Il trittico parla di tre spiriti che vivono nell'uomo: lo spirito terrestre, lo spirito delle stelle e lo spirito divino. La donna a sinistra nel trittico, fiancheggiata da due amarillis rossi, simbolo di sensualità, è l'incarnazione dello spirito terrestre; ha il volto indietro e gli occhi chiusi, perché lo spirito terrestre da solo non permette la comprensione del mondo. A destra, è posta la donna con le stelle a sei punte, che rappresenta lo spirito stellare, il quale possiede un più alto grado di comprensione; infine, al centro, la figura rappresenta lo spirito divino dagli occhi aperti e dalla maggiore intensità luminosa, che indicano la conquistata visione di una verità superiore». (Greco-ANGRE, 2016)

RESUMEN

El objetivo de la tesis es demonstrar que: *el arte figurativa del '900, en el ámbito de retratos femeninos, observados rigurosamente en un contexto museístico, se puede considerar un nuevo y más ligero método para la investigación psicológica en los adolescentes, y superando un principio exclusivamente educativo, puede convertirse en un soporte para el crecimiento de la persona en el ámbito de la Inteligencia Emotiva.*

Se llegó a esa idea considerando diversas aportaciones y profundizaciones hechas por ilustres estudiantes en el campo de la percepción y de la neuroestética;

Alcanzando nuevas interpretaciones de la Inteligencia Emotiva que ponen en duda la relación entre el C.I. (Cociente Intelectual y el cumplimiento de la conciencia interior y del éxito;

Estudiando el proceso de elaboración psicológica que los artistas del '900 imprimieron en sus obras, que resultaron ser espejos de sus vidas y de sus almas;

Analizando las comparaciones y estructuradas de tipo empírico, realizadas con elaboraciones en más de 280 estudiantes entre los once y los dieciocho años a los cuales se presentaban para su interpretación obras de arte figurativa, dentro de una estructura museística;

Se analizó la comparación entre los resultados y la hipótesis hecha.

Teniendo en cuenta todas las consideraciones, esta investigación puede afirmar que, sin ninguna duda, la mirada de una obra de arte provoca emociones bien definidas; que esas emociones son provocadas en función del grupo de observadores y que se pueden relacionar con ciertos "inputs", reconocibles y reproducibles.

Piet Mondrian, Evoluzione, 1910

Elegí ese dibujo para indicar que la evolución, el cambio, tanto en el universo como en el hombre es la *"conditio sine qua non"*, la condición sin la cual todo seria fijo e inmóvil. Sin el cambio, la vida la vida estaría ante si mismo como esa hoja afilada de la navaja que como en el caso del hilo de las "Parcas" representan la regla de la vida o la muerte.

"En ese cuadro se observan las teorías filosóficas de Mondrian, que afirma que todo el mundo está pensado como un todo unitario, controlado por reglas y principios matemáticos en el cual los polos opuestos, principios masculino y femenino, o espíritu y materia, se unifican en la armonía cósmica. El tríptico describe tres tipos de espíritus que viven en el hombre: el espíritu terrestre, el espíritu de las estrellas y el espíritu divino. La mujer a la izquierda del tríptico, al lado de la cual se ven dos detalles rojos, representa la sensualidad y la encarnación del espíritu terrestre; tiene la cara hacia detrás y los ojos cerrados porque con su solo espíritu terrestre no es capaz de comprender el mundo. A la derecha esta la mujer con la estrella de seis puntas que representa el espíritu de las estrellas, que tiene un grado más alto de comprensión; por fin en el centro, la figura representa el espíritu divino con los ojos abiertos y una mayor

intensidad de luz, que indican la visión completa de una verdad superior”. (Greco - ANGRE, 2016)

Palabras clave: Obra de arte. Arte figurativa, neuroestetica, retrato. Artistas del 900.

RIASUNTO

L'intento della tesi è stato quello di dimostrare che:

l'arte figurativa del '900, nell'ambito della ritrattistica femminile, osservata rigorosamente in un contesto museale, può essere considerata un nuovo e più leggero strumento di indagine psicologica per gli adolescenti, e, nel superamento di un principio puramente educativo, divenire supporto alla crescita dell'individuo nella sfera dell'Intelligenza Emotiva.

Alla sintesi la dottoranda è giunta considerando:

gli approfondimenti elaborati da insigni sudiosi nel campo della percezione e della neuroestetica;

le nuove tendenze interpretative dell'Intelligenza Emotiva che mettono in discussione il rapporto tra il Q.I. e il raggiungimento della conoscenza interiore e del successo;

il processo di elaborazione psicologica che gli artisti del '900 hanno impresso nelle loro opere, divenute specchio del loro vissuto e della loro anima;

le comparazioni, strutturate e di tipo empirico, effettuate sugli elaborati di oltre 280 allievi tra gli undici e i diciotto anni a cui sono state somministrate opere d'arte figurativa, all'interno di una struttura museale;

il riscontro tra i risultati delle comparazioni e l'ipotesi fatta.

Alla luce di tutte le considerazioni effettuate la dottoranda si sente di potere affermare che:

senza ombra di dubbio la vista di un'opera d'arte suscita sensazioni e emozioni specifiche;

che queste emozioni sono veicolate e consonanti nel campione e relazionabili a determinati input, riconoscibili e riproducibili.

Tutto ciò a mera attendibilità della tesi.

Parole-chiave: Opere d'arte. arte figurativa, Neuroestetica ritratto. 900 artisti.

ABSTRACT

The aim of this thesis was to demonstrate that:

the figurative art of the ‘900, in the context of female portraiture, strictly observed in a museum environment, can be considered a new and lighter psychological analysis tool for adolescents and, within a purely educative framework, can provide support to the individual growth in the domain of Emotional Intelligence.

The candidate has reached this conclusion taking into consideration:

the insights developed by distinguished researchers in the field of perception and neuroesthetics;

the new interpretations of Emotional Intelligence that challenge the relationship between IQ and the attainment of inner knowledge and success;

the psychological process that the artists of the '900 have impressed in their work, becoming the mirror of their past and their soul;

the evaluations, structured and empirical, carried out using the assignments of over 280 pupils between eleven and eighteen years of age that have been exposed to figurative art pieces within a museum;

the comparison between the results of the evaluations and the hypothesis made.

In light of the aformentioned considerations, the candidate feels compelled in saying that:

without any doubt the sight of an artwork arouses specific feelings and emotions;

that these emotions are conveyed to the sample and are related to specific inputs, recognizable and reproducible.

Assuming scientific integrity of the thesis.

Keywords: Artwork. Figurative, neuroestetic, portrait. Artists of the 900.

INDICE GENERAL

AGRADECIMIENTOS ***3***

RESUMEN ***7***

RIASUNTO ***11***

ABSTRACT ***13***

RESUMEN AMPLIO EN ESPAÑOL ***21***

Cuadro nº 1.- M. Chagall, El paseo, 1917, óleo sobre lienzo 1,70x163,2 26

Figura 1. ÁREAS DE LA INTELIGENCIA EMOCIONAL 31

Figura 2. FAMILIA PRINCIPAL DE LAS EMOCIONES..... 33

Cuadro nº 2.- Paul Gauguin, El oro de sus cuerpos. 35

Cuadro nº 3.- E. Munch, La enferma. 36

Cuadro nº 4.- S. Dali, Persistencia de la Memoria..... 36

Cuadro nº 5.- R. Magritte, Golconda. 37

Cuadro nº 6.- G. De Chirico, Las musas inquietantes..... 38

Cuadro nº 7.- M. Mafai, Muchacha del Mercado. 40

Cuadro nº 8.- Felice Casorati, Chica con el libro..... 41

Cuadro nº 9.- Giulio D'Anna, Busto de la mujer 42

Cuadro nº 7.- M. Mafai, Muchacha del Mercado. 44

Cuadro nº 8.- Felice Casorati, Chica con el libro..... 45

Cuadro nº 9.- Giulio D'Anna, Busto de la mujer 46

Figura 3. COMPARACIÓN ENTRE LOS TÉRMINOS UTILIZADOS POR LA MUESTRA Y LA FAMILIA PRINCIPAL DE LAS EMOCIONES 47

Figura 4. TEST DE EKMAN DE LAS CARAS 48

RIASUNTO AMPIO ***49***

PARTE PRIMERA: ENCUADRAMIENTO TEÓRICO ***81***

L'ESPERIENZA ESTETICA ***83***

Figura 5. La percezione..... 83

Processo percettivo 90

Teorie della percezione 93

Cuadro 1 Chiusura – completamento percettivo..... 94

Processi di alterazione della realtà 95

Cuadro 2 Il triangolo di G. Kanizsa 97
Cuadro 3 Ben Heine 2010 98
Cuadro 4 Snail in New York – Julian Beever 98
L'artista e l'opera d'arte 98
Cuadro 5 G.de Chirico, Canto d'amore, 1914, 79 x 59,6 99
Cuadro 6 R. Magritte, Le Tombeau Des Lutteurs, 1960, 87x116 99
Figura 6. ABILITA' DELL'ARTISTA 100
Figura 7. ESPERIENZA ESTETICA 101
Cuadro 7 Diego Velasquez, Las Meniñas, 1656, olio su tela 318x276, Museo del Prado, Madrid 103
Cuadro 8 Pablo Picasso, Las Meniñas, 1957 104
Cuadro 9 Quattordici delle "Meniñas" di Picasso sono incentrate sull'infanta Margarita 104
Componenti del fenomeno artistico 105
Gli elementi della comunicazione visiva 107
Cuadro 10 Leonardo da Vinci, La Gioconda (1503-14) 110
Cuadro 11 Lucio Fontana, concetto spaziale Concetto Spaziale, 46x55, 1968 113
LA NEUROESTETICA 115
Il processo cognitivo 116
Cuadro 12 Pablo Picasso, La fabbrica di Horta de Hebro, 1909, 53x60, Ermitage, San Pietroburgo 118
L'artista neuroscienziato ante litteram 119
Cuadro 13 Tecnica di brainimaging, modello di neuroni al computer 120
Cuadro 14 Serie dedicata alla Cattedrale di Rouen, dal 1892 al 1894 121
Cuadro 15 A. Calder, L'equilibrio delle forme, 1930 122
Cuadro 16 P. Mondrian, Die ideale wirklichkeit 123
Il processo selettivo/organizzativo della visione 123
Livelli di comprensione dell'arte 124
Il livello di coinvolgimento 127
La neuroestetica 128

La ricerca neuroscientifica e l'arte astratta 132

Cuadro 17 Wassily Kandinskij, Primo acquerello astratto, 1910 132

INTELLIGENZA EMOTIVA..... 137

L'intelligenza emotiva e il Q.I. 137

L'intelligenza e le emozioni..... 138

L'importanza dell'intelligenza emotiva 139

La neurobiologia dell'eccellenza 140

L'empatia e i rapporti interpersonali..... 142

Insegnare le emozioni 144

L'espressività come lettura del corpo 145

Figura 8. CLASSIFICAZIONE DEI COMPORTAMENTI NON VERBALI 149

Teorie sulle emozioni..... 149

Le emozioni primarie 151

Figura 9. FAMIGLIE EMOZIONALI FONDAMENTALI 151

Caratteristiche della mente emozionale 152

Figura 10. LA MENTE EMOZIONALE..... 153

L'ARTE FIGURATIVA NEL '900: PSICHE E SENTIMENTI..... 155

Precursori dell'arte del '900..... 155

Cuadro 18 Paul Gauguin, E l'oro dei loro corpi, 1901, olio su tela, 67x56... 156

Esplosione del colore, i Fauves..... 157

Cuadro 19 Henri Matisse, Donna con cappello, 1905, 80,6x59,7 157

Cuadro 20 Henri Matisse, Gioia di vivere, 1905-1906, olio su tela, 175 x 241 158

Angoscia esistenziale crisi dei valori: l'Espressionismo 158

Cuadro 21 E. Munch, Sera nel corso Karl Johann, 1892, olio su tela, 84,5x121 159

Cuadro 22 E. Munch, La fanciulla malata,1985-1986, olio su tela, 119,5x118,5 159

Cuadro 23 E. Munch, L'urlo, 1893, olio, tempera e pastello su cartone, 91x73,5 160

Cuadro 24 E. Munch, La pubertà, 1894, olio su tela, 151,5x110 160

Cuadro 25 Ludwig Kirchner, Marcella, 1910, olio su tela, 71,5x61 161

L'evoluzione interiore nell'arte picassiana 161

Cuadro 26 P.Picasso, La famiglia di acrobati con scimmia, 1905, inchiostro di china, acquerello e pastello su cartone, 104x75 162

Cuadro 27 P. Picasso, Guernica, 1937, olio su tela, 351x782 163

Dalì e la pittura critico-paranoica 163

Cuadro 28 S. Dalì, Persistenza della memoria, 1931, olio su tela, 23,5x32,5 164

Il paradosso di Magritte 164

Cuadro 29 R . Magritte, Golconda, 1953, olio su tela, 80x100 165

Cuadro 30 R . Magritte, L'impero delle luci, 1954 , olio su tela, 146x113,7 166

La Metafisica di De Chirico 166

Cuadro 31 G.De Chirico, Le muse inquietanti, 1917, olio su tela, 97x66 167

PARTE SECUNDA: ESTUDIO EMPÍRICO 169

MATERIALES Y MÉTODOS 171

Test proiettivi 171

La lettura di un'opera d'arte 175

METODOLOGIA 179

Objetivos 179

Diseño de la investigación 181

Instrumentos 184

Comparazione tra i lemmi utilizzati dal campione e le famiglie principali delle emozioni 190

Figura 11COMPARAZIONE TRA I TERMINI UTILIZZATI DAL CAMPIONE E LE FAMIGLIE PRINCIPALI DELLE EMOZIONI 196

Comparazione tra la lettura dell'opera d'arte e i test del Facial Action Coding System *(FACS)* 196

COMPARAZIONE TRA LE FIGURE FEMMINILI DEI DIPINTI E LE ESPRESSIONI FACCIALI (FACS) 198

Analisi qualitativa degli elaborati con il programma T-LAB 200

RESULTADOS 205

Comparazioni 205

Resultados 206

Propuestas de nuevas investigaciones 208

Bibliografia 209

ALLEGATI 213

RESUMEN AMPLIO EN ESPAÑOL

1.- Introducción

Esta Investigacion, sin olvidar la influencia psíquica, ha considerado el trío de la felicidad-arte-belleza evaluando algunos de los muchos aspectos de lo artístico, es decir, como el arte, en esta tesis sólo se evaluó el sentido pictórico, pero podría extenderse a la arquitectura, al urbanismo, a la escultura, a las artes menores, capaces de hacer expresar emociones y suscitar en la visión momentos de felicidad.

Siempre me he preguntado si el arte puede cambiar el estado de ánimo de las personas, incluso por un momento; si el diseño de arquitecturas pueden afectar el bienestar de los que las contemplan; y si, en la comunicación con mis alumnos al pensar en un artista, puedo hacerles entender el amor, el entusiasmo o el dolor que aprecio detrás de los espacios de líneas de colores.

Me pregunto: ¿el arte puede crear estados de bienestar, de felicidad? ¿Podemos disfrutar de una imagen para mantenernos saludables? ¿Puedo comunicar positividad a través de mi explicación a mis estudiantes para mejorar la calidad de vida? ¿Puedo comunicar la felicidad, aunque sea por un momento?

La obra de arte, en lugar de la riqueza, el placer, la religión está en la mano, y por lo tanto puede ser utilizado fácilmente por todos con el fin de mejorar la calidad de vida.

Parte 1 - Marco teórico

La felicidad

Todo el mundo siempre ha hablado o escrito acerca de la felicidad y la búsqueda de la misma, para Seneca, la felicidad es contradictoria y de carácter emblemático, "un estado de felicidad tan profunda que ni siquiera se puede poner en palabras, sólo se puede experimentar: un momento que abarca lo eterno y lo infinito”. La felicidad es el tema de la "La vida bienaventurada", en este diálogo, dedicado a su hermano Anneo Novato, filósofo latino, afirma que sólo el sabio puede llegar a ella. Separándose de las pasiones terrenales, se convierte en imperturbable, hasta el punto de no temer incluso la muerte. Es un camino difícil lleno de obstáculos, pero no práctico. Por qué no en el

placer, que es horrible, servil, débil y transitoria, pero en su virtud reside la única felicidad verdadera". (Seneca)

Pero la felicidad es complaciente, esta es la posición de los epicúreos materialistas, un placer que debe ser corregido, sin perderse en él, el placer no es la alegría sin ningún tipo de moral, sino un impulso para educar la satisfacción de los deseos considerados buenos.

La posición epicúrea se encuentra en la raíz de un concepto en el que la sabiduría es una fuente de felicidad, pero también es una actitud que se mantiene firmemente de la mano del hedonismo, pero nunca se realizó por la posible improbavilidad de ello. Sentidos y percepciones son considerados como parte esencial del mundo real. El placer es visto como un sentimiento, pero sobre todo como el mayor bien que, como veremos más adelante, se distingue por un hedonismo puro que no tiene restricciones en su búsqueda del placer.

A través de los siglos, distintos autores han considerado el placer y la consecución de la felicidad como el único fin de la vida, llegando a uno de los últimos y exponentes más grandes del hedonismo.

Lejos de ser una invitación al disfrute, *"carpe diem"* se inspira en la concepción epicúrea de la felicidad como la ausencia de dolor, y expresa la imposibilidad de predecir el futuro angustiante, la alegría de la vida digna y la aceptación de la renuncia de la muerte, el poeta trata de exorcizar con una invitación a vivir el presente, que permanece para la reflexión de la vida compleja, una densa red de experiencias y emociones que son legítimamente necesarias vivir intensamente antes de la muerte.

La felicidad es la belleza

Cuando nos perdemos en una pintura o en la forma de una escultura, nos preguntamos ¿Qué cosa está sucediendo? Cuando el mundo entra dentro de nosotros hasta el punto de inspirar una experiencia de elevación particular, o cuando creamos algo directamente o nos enfrentamos a algo que otros generan, sino también cuando estamos atrapados y capturados por un paisaje de una puesta de sol, una persona o una flor, nos encontramos en el espacio de la maravilla, del más allá, del no todavía. Ese espacio es la experiencia estética. Y es en ese juego entre la realidad y la imaginación

donde experimentamos el valor generativo de la belleza. Tanto cuando se trata de una obra, una persona o una situación, como cuando se trata de nuestro mundo interno, la expresión es la realización de nosotros mismos.

Por encima de todas estas líneas de investigación, sin embargo, se encuentra una eterna pregunta, ¿dónde está el misterio de la belleza? Esta cuestión fundamental conlleva otros preguntas. ¿Por qué el arte nos consuela, nos deleita, nos ayuda a aliviar el dolor por un momento y nos arrastra fuera del tiempo para vivir un pedazo de eternidad? ¿Cómo es que el aparato sensible llega a producir efectos en el ser humano de perfección y de redundancia de líneas, colores, formas, cuando admiramos la Capilla Sixtina, o disfrutamos escuchando las mezclas de sonido de las grandes sinfonías? La oportunidad para un enfoque más profundo sobre las fuentes de la belleza y las razones del gusto estético se desarrolla hoy en día a través de la neurociencia.

Si el secreto de la belleza reside en la armonía de lo sensible, en nuestra capacidad para producir una construcción elegante y cada vez más compleja, armónica y refinada, esta capacidad debe reflejar necesariamente la estructura de nuestra máquina cerebral, llamada a procesar y purificar el caos de estímulos que afectan a nuestros órganos a través de los sentidos de una manera desordenada e indiscriminada.

La percepción

La adquisición, la definición y estructuración de los estímulos asociados con la visión de una obra de arte y su reciprocidad son la percepción estética.

La estructura cognitiva del observador contiene diferentes tipos de información, adquiridos en el curso de la vida, y es el baúl de los rasgos de la personalidad, la motivación y las disposiciones emocionales que están involucrados en un proceso de interacción con el trabajo.

La vía principal de esta experiencia es el ojo. Se conecta directamente al intelecto y al corazón, como afirma Kemp.

Criterios de percepción

*"El arte no es sólo un concepto o un símbolo, sino que encarna la expresión humana a través del talento expresado en su realización. La contextualidad y la competencia de realización son, por tanto, dos criterios esenciales en la definición del objeto de estudio. Según Arnheim (Arnheim, 1986), las formas de percepción y pictóricas son la médula del pensamiento mismo y los artistas serían capaces de captar de inmediato los principios de funcionamiento de la percepción para crear formularios que, en respuesta a una necesidad innata de la percepción ordenada de la realidad, generen una experiencia estética"(*Tizzani, 2011-12, p. 8).

Los mismos esquemas de percepción, por tanto, son aplicables tanto a la percepción de la realidad como a la representación pictórica, ambos utilizan los mismos principios de organización del cerebro. Bajo este enfoque, el final de los estándares de belleza hay que buscarla en la comprensión de nuestras estructuras internas.

Reconocer e identificar una obra de arte a partir de la experiencia estética observador y bajo algunos de estos principios (simetría, equilibrio, ritmo, orden y más) se torna fácilmente interpretable para determinar lo que causa sensaciones placenteras.

Neuroestética

Semir Zeki dice *"al igual que el arte, el cerebro crea lo que es constante y esencial."* Ya Kant sostenía que el mundo visual, el cambio y la transformación infinita pueden proporcionar y adquirir más y diferente información al cerebro donde se convierte en conocimiento generalizable y constante. Esta experiencia común pone a todos los usuarios en la misma línea de interpretación y plan de evaluación; permitiendo conocer los mecanismos que nos posibilitan apreciar el arte. Sin duda, este hecho tiene una gran importancia, como el estudio de la apreciación estética de la naturaleza que proporciona ayuda para conocer los mecanismos de percepción y estrategias que utiliza el cerebro para hacer frente a los estímulos externos. Zeki equipara el objeto del material de investigación, es decir, la obra figurativa, con la misma investigación que se da con el uso y el usuario como pintor. Esta línea de pensamiento es desarrollado por la neurocritica técnica que suprime la distinción entre

su propia regla y el instinto de transformar la estética de la "estética neuronales" para reanudar la definición de Breidbach: la estética no se da como un estímulo, la estética se convierte en el cerebro y por lo tanto los seres humanos compartirían un denominador común que subyace a todas las experiencias artísticas, independientemente de la educación artística.

El hombre que tiene una habilidad básica artística, la encuentra en su cerebro y el patrimonio artístico obtenido se halla en la realización; por otro lado, el logro de su propósito depende del proceso perceptivo-cerebral y de la organización de la mente que se establezca, estimulada por la obra de arte que se está observando.

Por tanto, es legítimo hablar de una "estética neuronal" que todo lo que representamos no es el mundo exterior, sino nuestra comprensión del mismo, nuestro mundo interior; una estética en un cierto sentido kantiana cuyos principios derivan a priori de nuestro intelecto.

Introducción

Tuve la idea de cómo desarrollar la tesis cuando visité la exposición de Chagall en el Palazzo Reale de Milán. En cuanto a los trabajos del artista, me sumergí en su mundo y como sus recuerdos y sus emociones eran profundos buceé en un universo sin gravedad, como si su imagen flotara en el cielo, como los ángeles, y donde el silencio absoluto me invadía. Reconocí la ausencia de dolor y la negatividad que el artista había representado en un mundo que tendía a hacer soñar a la gente, con la misma sensibilidad impalpable escondida entre las páginas de El Principito, el mismo regalo innato de hablar el idioma de los adultos, pudiendo ser entendido incluso por los niños.

Las pinturas de Chagall me llamaron la atención en un grado tal que me conmovieron el corazón. Es como si custodiaran la llave de entrada a un mundo conocido, pero muy lejano, donde todos ellos vivían, al menos una vez, pero sólo unos pocos han conservado la memoria.

Así que pensé, si hay una fuerte empatía tan grande entre las pinturas de Chagall y aquellos que los observan, ¿por qué no profundizar en este vínculo? ¿por qué no

determinar cuál es la razón de la dicotomía interpretativo: bello-feo; triste-feliz ...? ¿y cómo se puede utilizar este don de interpretación?

En la elaboración de esta tesis, han aparecido muchos momentos de desesperación o sentimientos de insuficiencia, pero como en todo lo que sucede en la vida, el objetivo de repente apareció de forma clara.

El disfrute del arte despierta emociones, induce en el espectador una conciencia primordial en el reconocimiento de las sensaciones, ¿por qué no utilizarlo como un conocimiento específico de sí mismo, maravilloso emblema de la inteligencia emocional?

A partir de este punto la investigación se ha llevado a cabo a través de la óptica de psicólogos, psiquiatras y filósofos, estudiando los requisitos necesarios para investigar y considerar todos los elementos que prueban la hipótesis del estudio.

Cuadro nº 1.- M. Chagall, El paseo, 1917, óleo sobre lienzo 1,70x163,2

La percepción, con teorías, componentes y sus efectos multifacéticos en la experiencia estética; el proceso cognitivo, visión selectiva y organizativa de una obra de arte; la implicación y niveles de comprensión; la contribución que los artistas, soñadores y utópicos, que le dieron a la neurociencia. Y sin embargo, la nueva interpretación de la inteligencia, que la hace libre de las limitaciones del coeficiente intelectual, se mueve en el universo junto a la inteligencia emocional.

Objetivos

Con los objetivos de la investigación he querido volver a transmitir las mismas realidades y sentimientos que me había transmitido internamente la observación de la exposición de Chagall. Comprendí que la disposición de las pinturas debían tener una ubicación concreta en el museo, para que pudiesen crear un viaje interno en un mundo de fantasía. Y esto a través de una ruta específica y sin indicaciones o mensajes que no fueran un mero paseo del arte.

Para ello, en el contexto urbano de mi ciudad, Messina, he enconhrado factores motivadores en la elección del museo, la sensación de una moderna y contemporánea galería de arte, como la de "Lucio Barbera", porque tenía todos los requisitos necesarios. Pequeña y centrada en un período histórico, presentando obras del '900, con un único itinerario libre de distracciones. Conteniendo pinturas del arte figurativo y abstracto, así como acuarelas, esculturas, fotografías.

Elaboré la clasificación más tardía, y, entre las pinturas del arte figurativo, he elegido tres obras con un único tema: el retrato femenino:

La Niña del Mercado de Mario Mafai, Chica con el libro de Felice Casorati, Mujer de medio cuerpo de Giulio D'Anna. Retratos de expresiones a veces relajadas, a veces vivas y gritando, a veces enigmáticas y herméticas, con un contraste vivo y cromo iluminado, o pequeños y delicados, o evanescente y tonal.

La solicitud de participación para los diferentes tipos y niveles escolares fue el siguiente paso, así como preparar el camino a seguir dentro de la galería, y la preparación para la gestión de las pinturas elegidas.

El informe escrito de los chicos se llevó a cabo en un ambiente estéril, con información gratuita, para evitar que sus sentimientos y emociones se transmitan incluso por el título del trabajo. Los casi trescientos muchachos que formaron la muestra, en un rango de entre once y dieciocho años, nos dieron con sus interpretaciones de las obras de arte, el material de retroalimentación para comparaciones posteriores.

La transcripción de los datos fue tratado con el programa T-LAB, que utiliza un tipo de análisis automático que extrae rápidamente el patrón de palabras y temas importantes

con el fin de identificar, analizar y trazar las similitudes y diferencias entre los distintos subconjuntos del cuerpo.

Esto fue seguido por la combinación de los términos utilizados por los alumnos en sus cálculos con los presentes en seis familias principales de las emociones.

Posteriormente analicé las pinturas con una presentación, proporcionados por un modelo de lectura de obras de arte, con el apoyo de la investigación histórica en la que las figuras femeninas fueron revisadas desde un punto de vista emocional. En este punto I en comparación con las pruebas de Acción Facial Coding System (FACS) de la expresión facial, con el fin de dar lugar a una correspondencia entre las líneas y los movimientos de los "modelos" de las pinturas y su pertenencia a las faces presentes en la prueba (FACS).

Finalmente terminamos el encuentro entre los rasgos faciales de las figuras de los cuadros y las emociones y los sentimientos descritos por los niños, así como su pertenencia a familias específicas de emociones, con el fin de determinar una correspondencia de las comparaciones realizadas con anterioridad y poner de relieve que la lectura una obra de arte, mejor cuando se ve en vivo, plantea una o más inducciones emocionales específicas en una gama considerable de la muestra.

Comenzando en un nuevo y más liviano instrumento de estudio psicológico, el arte, por lo tanto, puede llegar a ser no sólo un vehículo de conocimiento, para los adolescentes, sino el soporte para la conciencia del ego y un elemento de mejora la inteligencia emocional.

Marco Teórico.

Los estudios realizados sobre la psicología del arte han permitido conocer su evolución y su nueva ubicación en el universo del ego. Freud se preguntó cuál era la razón del encanto que el arte produce en cualquier ser humano, y cómo se puede promover, motivando experiencias estéticas de gran nivel emocional, solamente contemplando una obra de arte, que se sabe que son sólo un producto de la imaginación autor. Según Freud, en cada uno de nosotros hay un impulso artístico que nos lleva a producir fantasías personales, que no se convierten en obras de arte simplemente porque carecen de la necesaria técnica, ello permite que todos seamos artistas potenciales.

En este punto, la visión de Freud era que el escape de la realidad, que se realiza a través del arte o ensoñación, es muy similar al mundo irreal que crea los niños cuando juegan, por lo que existe una fuerte analogía entre el juego niño y el arte y la función demiúrgica es el mismo en el artista y en el niño. Ambos saben que no es la realidad, pero ellos interpretan su papel con seriedad extrema.

En el siglo XX la estética se aproxima a la ideología marxista de manera decisiva, que impregna el arte con su utopía. Los filósofos se comparan con la vanguardia expresionismo, futurismo, el surrealismo y todas esas corrientes artísticas que rompen los lazos con el clasicismo y la tradición, la apertura de nuevos horizontes creativos.

Bloch, teórico marxista, un gran defensor de la libertad de expresión artística, dice que no es un destino, una realización en la realización, sin embargo, no se han aplicado, pero cuyas características ya están presentes, aunque oculta, en las obras de arte.

El arte habla de nuestra condición humana, nuestro destino, pero en un código críptico, lo que requiere una interpretación. En una pintura reclinar las pasiones, los sentimientos, las características más profundas, no sólo el autor, sino a toda la sociedad. En toda obra de arte se esconde la verdad de que, cuando se interpreta, nos ofrece el futuro.

Según Bloch arte es *"el espejo de la tierra"*, porque en ella se encuentra la esencia misma del hombre, apuntó la teoría de Lukacs que argumenta que el arte estaba inextricablemente ligado a la verdad, sino la verdad del mito, y que para que esto durara para siempre.

Las posiciones de Lukacs fueron tomadas por el filósofo Adorno, para los cuales las obras de arte, traen a la luz verdades profundas, son expresiones puras de la libertad.

El arte no es sólo un concepto o un símbolo, sino que encarna la expresión humana a través del talento expresado en su realización. La contextualidad y la competencia de realización son, por tanto, dos criterios esenciales. Según Arnheim, las formas de percepción y pictóricas son la médula del pensamiento mismo y los artistas serían capaces de captar de inmediato los principios de funcionamiento de percepción para crear formularios que, en respuesta a una necesidad innata de la percepción de la realidad ordenada, generasen una 'experiencia estética.

Los mismos esquemas de percepción, por tanto, son aplicables tanto a la percepción de la realidad, la representación pictórica, tanto el uso de los principios de organización del mismo cerebro. Reconocer e identificar una obra de arte a través de la experiencia estética del observador y conforme a algunos principios tales como la simetría, equilibrio, ritmo, el orden y la otra, se toman fácilmente para determinar qué sensaciones causa.

Semir Zeki dice*: "Al igual que el arte, el cerebro crea lo que es constante y esencial."* Ya Kant sostenía que el mundo visual, el cambio y la transformación infinita, podría proporcionar y adquirir más y diferente información al cerebro que se convierten en conocimiento generalizable y productor constante. Esta experiencia común pone todos los usuarios en la misma interpretación y plan de evaluación; entonces saben los mecanismos que nos permiten apreciar el arte, sin duda, tiene una gran importancia, como el estudio de la apreciación estética de la naturaleza, que puede ayudar a conocer los mecanismos de percepción y estrategias que utiliza el cerebro para hacer frente a los estímulos externos.

Zeki equipara el objeto del material de investigación, es decir, la obra figurativa con la utilización y el usuario con el pintor. Esta línea de pensamiento es desarrollado por la neurocritica, técnica que suprime la distinción entre su propia regla y el instinto transformar la estética de las "estéticas neuronales".

Para recuperar la definición de Breidbach: *"La estética no se da como un estímulo. La estética se convierte en el cerebro y por lo tanto en los seres humanos compartirían un denominador común que subyace a todas las experiencias artísticas, independientemente de la educación al arte".*

Breidbach también cree que el hombre tiene una base de habilidad artística, que está en su cerebro y posteriormente el complejo artístico y el logro de su objetivo depende del proceso de organización y estado cerebro-mental, percepción que es estimulada por el trabajo o el arte que está observando.

Por tanto, es legítimo hablar de una *"estética neuronal"* que todo lo que representamos no es el mundo exterior, peroes nuestra comprensión de la misma,

nuestro mundo interior; estética kantiana de una manera que se refiere a los principios de modo que no son a priori parte de nuestro intelecto.

El arte reside en nosotros, y por medio de la inteligencia emocional, un conjunto de rasgos que alguien podría definir como el carácter, puede tener su reconocimiento y su interpretación.

Figura 1. ÁREAS DE LA INTELIGENCIA EMOCIONAL

Una definición de la inteligencia emocional clave se extiende a la capacidad de toda persona en las cinco áreas principales: el conocimiento de sus emociones, el control de las emociones, la motivación en sí mismos, reconocer las emociones de los demás y la gestión de relaciones.

Todo esto le permite entender por qué las capacidades en estas áreas permiten a ciertos individuos lograr el éxito, mientras que otros no lo hacen, incluso si tienen un alto Qi.

Goleman especifica que la forma de pensar positiva o negativa puede depender del temperamento innato, pero el temperamento puede ser modificado por la experiencia. El optimismo y la esperanza, al igual que la sensación de impotencia y desesperación, se

pueden aprender. La empatía se basa en la autoconciencia, cuanto más está uno abierto a sus emociones, más es experto en la lectura de los sentimientos de otras personas.

Las emociones del individuo se expresan a través de diferentes signos en lugar de a través de la verbalización. En su investigación sobre la empatía, Raíces, Goleman dice que la clave para entender los sentimientos de los demás es la capacidad de leer los mensajes que viajan en los canales de comunicación no verbal: el tono de la voz, los gestos, la expresión facial. Robert Rosenthal, psicólogo de la Universidad de Harvard, probablemente el autor de la investigación más extensa sobre la capacidad humana para leer estos mensajes no verbales, ha desarrollado una prueba para probar la empatía Pons (perfil de sensibilidad no verbal).

Estos ensayos se desarrollan con cintas de vídeo, los cuales tienen apagados uno o más canales de comunicación no verbal, hasta apagar todos menos el mantenimiento de la expresión facial o movimiento del cuerpo.

Gracias a las investigaciones de Ekman y Friesen en base a una investigación transcultural, ahora sabemos que las expresiones faciales y sus interpretaciones no cambian de un país a otro.

Las emociones son estados mentales asociados a los cambios psicofisiológicos y fisiológicos, a los estímulos internos o externos, natural o aprendido, diferentes de los sentimientos y los estados de ánimo.

Y si la expresión de las emociones es a través de la activación de ciertos músculos, los investigadores clasificaron con UA (unidad de acción), incluso si el hombre toma una expresión facial particular, voluntariamente, hay dos circuitos neuronales diferentes para músculos faciales, un voluntario y un involuntario. A continuación, la activación de una emoción particular también es capaz de activar los circuitos involuntarios, por esta razón, es imposible negar la expresión de una emoción, algunos músculos se activan en cualquier caso, aunque sólo sea por un breve momento. De ahí el interés por el reconocimiento de lo que se denominan expresiones micro, expresiones de fracciones de segundo de emociones universales.

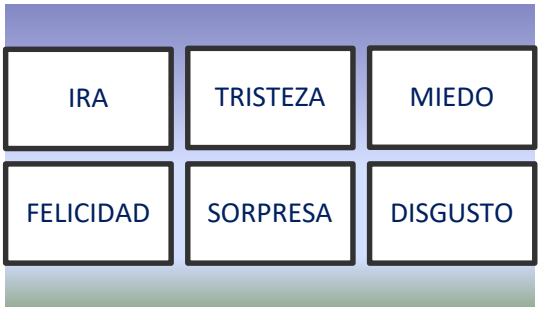
Más allá de los estudios y teorías que se han desarrollado en torno a las expresiones faciales, todos están de acuerdo en apoyar la universalidad de la comunicación

expresiva de las emociones. Muchas expresiones faciales, de hecho, están presentes en todo el mundo, en todas las carreras, y la cultura humana. Estas conclusiones son las mismas que había llegado Darwin y, en tiempos más recientes, Ekman y Oster, según el cual las expresiones de ira, disgusto, alegría, tristeza, sorpresa, tristeza y miedo son universales.

Ekman y Friesen introducen el sistema de codificación facial (FACS), que tiene muchas similitudes con el manual Hjortsjo, donde se realiza el análisis de las expresiones faciales para descomponerlos en unidades más pequeñas de la acción, pero además se introduce algún código adicional, la descripción de la boca , movimientos de la cabeza y de los ojos.

A partir de la investigación de algún teórico, por lo tanto, se ofrecerá las familias emocionales fundamentales, formada por las emociones primarias con sus mutaciones y matices: ira, tristeza, miedo, felicidad, sorpresa, disgusto.

Figura 2. FAMILIA PRINCIPAL DE LAS EMOCIONES



Sólo en los últimos años ha surgido un modelo científico de la mente emocional que explica cómo nuestras acciones están determinadas en gran medida por la emoción y en qué sentido las emociones tienen sus razones y su lógica. La mente emocional es mucho más rápida que la racional, porque se necesita una acción sin siquiera detenerse a pensar en qué hacer. Su velocidad se opone a la reflexión deliberada, analítica que caracteriza a la mente el pensamiento.

La lógica de la mente emocional es asociativa, dice Goleman, ¿por qué símiles, metáforas y las imágenes hablan directamente a esta clase de mente, al igual que el arte, la poesía, el canto? La lógica del corazón, la mente emocional es descrita por Freud con el concepto de *"proceso primario"* del pensamiento, en el que la sensación de que

suplanta a otra y de un objeto simboliza otra, hay rechazo, y cualquier cosa es posible. Si la mente emocional sigue esta lógica y sus reglas, no es necesario que las cosas se definan por su identidad, pero lo que importa es la forma en que se perciben. Así que si la mente racional pone en conexión la causa y efecto, la mente emocional conecta cosas sobre la base de similitudes y todo es la más infantil más fuerte es la emoción.

La sección de arte figurativo del '900, se ha creado con la intención de presentar a los artistas más importantes en vista de emociones grabadas en sus obras, y según la correspondencia con su experiencia. Queremos tratar ciertos sentimientos y emociones de las pinturas, que parecía legítimo tener en cuenta en la evolución que el arte ha sufrido durante el siglo XX, sin embargo, no tenemos ninguna pretensión de considerar un tema exhaustivo.

La insatisfacción del 800 justifica la actitud de los tres grandes pintores en el arte académico del siglo XIX, para hacer un cambio y para crear las condiciones de la técnica del '900, que llamamos libre de esquemas clásicos.

Los impulsores que dieron a luz el arte moderno fueron: Cezanne el cubismo, que nacería en Francia; el Expresionismo de Van Gogh, que se extendería por Alemania; Gauguin que anticipaba las actitudes de arte moderno a través de diversas formas de primitivismo.

El siglo nace de optimismo y más exasperada y ve la confianza de la ciencia y la tecnología en su carácter distintivo, la confianza que se refleja en todos los campos del conocimiento y las actividades humanas. Que afectó también al arte de este clima y la "manía" de la modernidad también logra involucrar a los sectores pictóricos y artísticos en general.

Por otro lado nos damos cuenta de que esta *"felicidad universal"* es sólo aparente; el proceso técnico no está ligado al progreso de la humanidad, se arriesga a hacer del hombre un autómata, matando a la espiritualidad. Por lo tanto, debe buscar un *"alma complementaria"* y se encuentra en la actualidad, naciendo en Francia, y es llamado "decadencia", para escapar de la materialidad de la realidad, que se refugia en un mundo íntimo y refinado, un mundo de sueños y la imaginación, libre como la música.

Forman parte de ésta escritores actuales, como Baudelaire, Mallarmé, Villiers de L'Isle-Adam, y, en la pintura, Odilon Redon, los Nabis, y de alguna manera también Toulouse Lautrec y Gauguin.

La implantación pura de la expresión a principios de '900 se enfocaba en el color a través del fauvismo. El movimiento es en realidad libre de connotaciones simbólicas y encomienda la expresión interior al color por sí solo.

Cuadro nº 2.- Paul Gauguin, El oro de sus cuerpos.

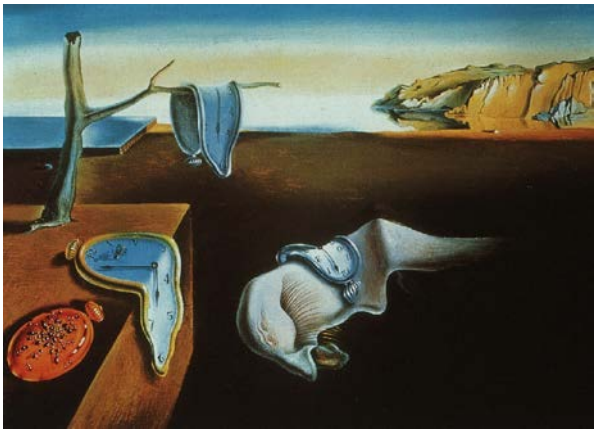
Peculiaridades del siglo como el evento de la expresión interior, que nos encontramos en el arte de Munch, profundamente influenciados por la filosofía existencial de Kierkegaard.

En sus obras se encuentran todos los grandes problemas sociales y psicológicos de la época: la incertidumbre del futuro, la deshumanización de la sociedad burguesa, la angustia a la crisis de valores, la soledad humana a la inminencia de la muerte trágica.

En el elemento existe un requisito específico, lo define como, André Breton, padre del surrealismo "*automatismo psíquico puro, por el cual está destinado a expresar verbalmente, por escrito y a través de cualquier otro método, el verdadero funcionamiento de la mente. Es el dictado del pensamiento, en ausencia de cualquier control de la razón, más allá de toda preocupación estética o moral*".

Cuadro nº 3.- E. Munch, La enferma.

Entre los intérpretes del surrealismo como se comenta, por su gran inventiva y sus actitudes irritantes, fue Salvador Dalí; llamó a su pintura *"paranoico-crítico"*, o el método espontáneo de conocimiento irracional. Es un método que permite al artista explotar las irregularidades de percepción, lo que obliga al espectador a no salir de la ambigüedad de la visión.



Cuadro nº 4.- S. Dali, Persistencia de la Memoria.

René Magritte, sin embargo, era el surrealista que tuvo un mayor éxito con el público. En sus obras, sus temas, como los hombres con bombín, colocados en situaciones inverosímiles, teniendo el significado habitual en oposición al absurdo.

En su mundo sobrenatural, que no pueden aprisionar un lienzo, a menudo va más allá de las líneas que se deben enmarcar en esos seres angelicales suspendidos entre el cielo y la tierra, los protagonistas absolutos de sus obras, que captura el lenguaje poético de un hombre que quiere impresionar por siempre sus emociones al jugar con los colores y matices con la misma espontaneidad ingenua de un niño.

Cuadro nº 5.- R. Magritte, Golconda.

Otra corriente del '900, dominado por las características psicológicas, era la Metafísica, cronológicamente anteriores al surrealismo. Algunos de los principios estéticos fueron: la descripción de una realidad que va más allá de las apariencias sensibles; imágenes que dan una sensación de misterio, de alucinación, un sueño; la ausencia de la figura humana, aunque no en la forma de maniquí, estatua o sombra.

El máximo exponente fue De Chirico que, junto con Carra, adoptó el término *"pintura metafísica"*. Este nombre fue elegido porque indica una referencia precisa a Aristóteles y de la parte del antiguo pensamiento griego que describe la realidad que trasciende, lo cognoscible a los sentidos. Su vida pictórica puede ser ejemplificada en dos frases epigráficas. En la primera inscripción dice: "Et quid Amabo aenigma quod est?", es decir, (¿y lo que me gusta, si no lo que es el enigma?); y la segunda: "Et quid Amabo nisi quod rerum metaphisica este?" (Y lo que me gusta, si no lo que es la metafísica).

El rompecabezas es, pues, el misterio, la duda, el secreto para ser revelado, lo inexplicable; la metafísica es la nueva verdad escondida en cada objeto sólo si se puede ver fuera de su contexto habitual.

Cuadro nº 6.- G. De Chirico, Las musas inquietantes.

Se ha investigado áreas, aspectos y herramientas en el campo de estudio psiconeurológico y artístico que era un prerrequisito esencial para probar la verdad de la tesis.

ESTUDIO EMPÍRICO

Al dirigirse a la parte práctica, se consideran los instrumentos adecuados para sus fines y encuentra que, entre las pruebas proyectivas, el diseño de la prueba de las figuras tenía paralelismos con las herramientas utilizadas.

De hecho, el uso de esta técnica promovida argumentado que la prueba del dibujo de las figuras tiene un enorme potencial que puede ser cultivada y que el diseño ofrece un conjunto de resultados que no puede proporcionar. Aunque hay una amplia gama de técnicas de diseño de personajes, todos requieren la inspección para dibujar una o más

personas. A diferencia de otras técnicas proyectivas, muchos métodos de diseño de figuras humanas se administran y evalúan de forma rápida.

El enfoque principal para la interpretación del dibujo de la figura humana, llamado el enfoque particular, ha sido ampliamente teorizado por Machover y otros, logrando sacar conclusiones sobre la base de las caracterizaciones aisladas en el dibujo, por ejemplo, el ancho de los ojos. De acuerdo con la metodología de Machover, una variedad de signos derivados de la Goodenough-Harris Draw-A-Persona (DAP) se han asociado con la personalidad específica y las características psicopatológicas. Por ejemplo Machover ha asociado a los ojos anchos, la desconfianza y la paranoia, la agresión sexual a lazos largos, la falta de caracterizaciones faciales a la depresión, las sombras profundas a los impulsos agresivos y numerosas tachaduras a la ansiedad.

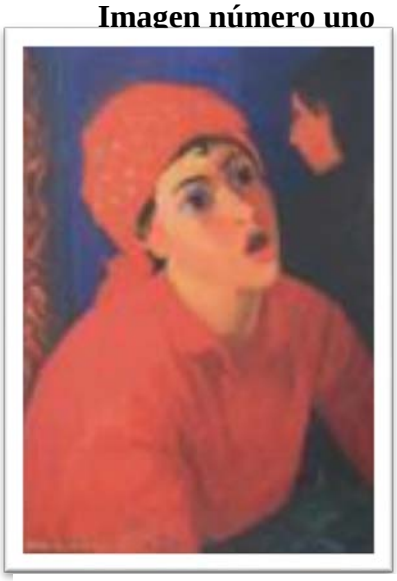
EL INSTRUMENTO UTILIZADO

Entre las herramientas de lectura de las pinturas se ha utilizado uno de los modelos de análisis de una obra de arte, que, aunque de forma múltiple, aunque de una manera diferente, ofrecen casi siempre los mismos criterios.

La primera evaluación de una obra, es de tipo espontáneo, ligado a las impresiones y sus cualidades visuales. Se observan los colores, los patrones de líneas, la organización de las formas.

En el modelo de análisis estarán considerados aquellos elementos significativos para la descripción de los tres cuadros que se consideran como modelo.

Imagen número uno



Lectura de la opera

Datos preliminares

Autor: Mario Mafai
Fecha: 1952
Encargo: N. C.
Lugar: Galería de Arte Moderno y Contemporáneo "Lucio Barbera" en Messina

Cuadro nº 7.- M. Mafai, Muchacha del Mercado.

El retrato coincide con el título de la obra y se destaca el lienzo, en segundo plano aparece la figura de un transeúnte.

Análisis de los elementos del lenguaje visual

La línea sigue encerrando completamente la imagen

*El **esquema compositivo**, un primer plano de líneas sinuosas, se estructura a través de formas geométricas, tales como el óvalo de la cara y la forma cilíndrica del brazo derecho. La planta, asimétrica, se hace de la posición en tres cuartas partes de la figura.*

*El **color** predominante es de un rojo claro y brillante, que, en contraste con el fondo azul violáceo, ayuda a determinar la vitalidad expresiva del trabajo, afectando profundamente el estado emocional del usuario.*

*La **luz** es natural y directa, proveniente de atrás, que ilumina el objeto parcial, creando una ligera luz y **sombra.***

*No presenta la **relación entre las dos figuras**, sino que es el tema que parece interactuar con un público no visible.*

*El **movimiento** se determina por la postura y expresión facial.*

*El **espacio** se llena de la tarea de la figura.*

La forma es rectangular y de dimensiones reducidas.

Imagen número dos

Lectura de la ópera

Datos preliminares

Autor: Felice Casorati
Fecha: 1909/1910
Encargo: N. C.
Lugar: Galería de Arte Moderno y Contemporáneo "Lucio Barbera" en Messina

Cuadro nº 8.- Felice Casorati, Chica con el libro

Descripción del tema

El sujeto, un retrato, coincide con el título del trabajo.

Análisis de los elementos del lenguaje visual

*La **línea** define el contorno de la imagen.*

*En el **esquema de la composición** del sistema armónico está determinada por la sinuosidad de la figura.*

*El **color** está formado por una gama de color verde, azul y púrpura, opuesto al amarillo.*

*La **luz** natural viene de abajo, a la derecha del sujeto.*

*La **relación entre las figuras** es inexistente.*

*El **movimiento** se debe a la expresividad facial, torsión de la cabeza, los movimientos de los brazos y las manos, que entretejen la pierna.*

*El **espacio** se puede medir desde el suelo, detrás de la figura indefinida.*

*El **tamaño** de la pintura es media.*

Imagen número tres

Lectura de la ópera

Datos preliminares

Autor: Giulio D'Anna
Fecha: supuestamente finales de 1960/principios de 1970
Encargo: N. C.
Lugar: Galería de Arte Moderno y Contemporáneo "Lucio Barbera" en Messina

Cuadro nº 9.- Giulio D'Anna, Busto de la mujer

Descripción del tema

El sujeto, un retrato, coincide con el título del trabajo.

Análisis de los elementos del lenguaje visual

*La **línea** es indefinida porque el color de la materia se mezcla con el fondo.*

*El **esquema compositivo** está formado por una alternancia de masas de color; la planta rectangular y simétrica, el tiro es frontal. Es un primer plano con guía vertical.*

*El **contraste de color** entre el tono y el brillo de la tez, el pelo rubio, la tapa blanca y collar de perlas, con el fondo negro; la composición simétrica produce una sensación de la gravedad.*

*La **luz** se determina a partir de la figura, no hay juego de luces y sombras.*

*La **relación entre las figuras** es inexistente.*

*El **movimiento** es anunciado por el intento de salir del fondo.*

*El **espacio** está definido detrás de la figura.*

La función y el tamaño de una obra de arte es del '900 desprovisto de las imposiciones de compromiso que ya no determina el tamaño.

PROCEDIMIENTOS

El procedimiento seguido en la gestión de las pinturas fue llevado a cabo mediante una visita a la Galería Provincial de Arte Moderno y Contemporáneo "Lucio Barbera" en Messina. Se empleó un tiempo entre una y dos horas por clase, precedida por una visita a la galería, en la que los niños no tenían información sobre los trabajos de los que iban a ser evaluados, ni el verdadero propósito de la visita.

El objetivo era conseguir la atención de los alumnos y aumentar su curiosidad. Mantener la misma secuencia en la visita y el mantenimiento de un alto nivel de interés, haciendo posible la exteriorización de los sentimientos de los alumnos en un enfoque sereno y rítmico. También la creación de condiciones de homogeneidad, buscando que la observación de las obras tuviera usuarios en condiciones similares.

De la descripción de las pinturas dadas por los alumnos se extrapolaron términos significativos a la inserción en las familias emocionales fundamentales. Lo que sugiere una cifra superior, facilitando el reconocimiento de un gran número de emociones, que, junto con sus mezclas, mutaciones y matices, difícilmente podría ser descrito.

Las seis familias principales según Ekman son:

La felicidad, la alegría, el placer, alivio, dicha, diversión, orgullo, placer sensual, la euforia, el éxtasis, la gratificación, satisfacción, euforia, fantasía.

La ira, la rabia, la ira, el resentimiento, la desesperación, la indignación, la irritación, la animosidad, el fastidio, irritabilidad, hostilidad, el odio y la violencia.

Tristeza, dolor, falta de alegría, tristeza, melancolía, autocompasión, soledad, desánimo, desesperanza.

Disgusto, desprecio, el odio, repugnancia, asco.

Sorpresa, sorpresa, asombro, maravilla.

El miedo, la ansiedad, el miedo, nerviosismo, preocupación, temor, precaución, vacilación, la tensión, el terror.

Con este análisis se determina una primera correlación entre los términos utilizados por los estudiantes para describir las obras administradas y la pertenencia a las mismas

condiciones de las principales familias de emociones, con el fin de traer de vuelta a qué o qué sensaciones fueron significativas y predominante en la lectura de cada individuo sobre la pintura. El procedimiento fue empírico; eligiéndose para referirse a las seis principales familias de emociones: felicidad, ira, tristeza, disgusto, sorpresa, miedo y se cuantifica por las palabras dentro de las respuestas con el sistema "es" Word Pad, teniendo cuidado también el uso de fonemas en su sentido más abierto.

LA MUESTRA

Un número de doscientos ochenta jóvenes formó la muestra

Imagen número uno

Cuadro nº 10.- M. Mafai, Muchacha del Mercado.

"Ella ha representado su boca y los ojos muy abiertos, dando una sensación de asombro" Esto se refiere a una pintura de Mafai, el mercado de la muchacha, por un niño que pertenece a la muestra seleccionada.

El análisis realizado sobre las respuestas dadas en relación a la pintura hace hincapié en el uso de palabras que pertenecen a la familia sorpresa, lo que equivale a ciento ochenta términos, valor muy significativo, ya que opera en más de sesenta y seis por ciento de los proyectos; la relacionada con las palabras que pertenecen a la familia temor, tenía cincuenta y tres, que se encuentra en casi diecinueve por ciento; mientras que los términos que pertenecen a la familia tristeza, dieciocho, no siendo resultados

significativos, así como los de la felicidad, de cinco, y la ira y disgusto sin presencia en el texto.

Imagen número dos

Cuadro nº 11.- Felice Casorati, Chica con el libro

"Sus colores opacos dan una sensación de melancolía combinada con la cara reflexiva y consciente de algo que no sabemos." El 'reflejo de un niño delante de la pintura de la muchacha con el libro Casorati.

El análisis indicó que sólo en la familia tristeza ha habido hallazgos importantes, con la presencia de setenta términos, igual al veinte y siete por ciento de los encuestados. Las condiciones de la unión de las otras cinco familias no han dado resultados significativos, ya que no han superado el nivel en seis apariciones, como en la familia de la felicidad, cuatro en la familia de la ira, tres en las familias miedo y disgusto y en la familia sorpresa.

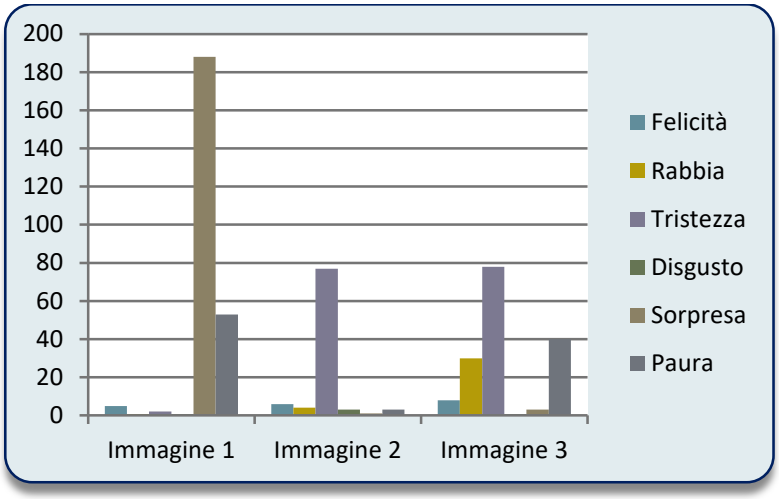
Imagen número tres

Cuadro nº 12.- Giulio D'Anna, Busto de la mujer

Esta obra es percibida así, como un niño, el acercamiento a la obra de D'Anna mujer de medio cuerpo: *"Una mujer seria y sombría de expresión que mira directamente a los ojos del espectador como si estuviera tratando de leerlo."*

El análisis en la tercera pintura destacó una mayor distribución de los términos en las familias tristeza, miedo e ira, y precisamente setenta y ocho términos en la primera, igual al veinte y siete por ciento en relación con el número de encuestas, cuarenta términos en el segundo, lo que equivale a catorce, ciento treinta y términos en la tercera, que ascienden a un poco de más del diez por ciento. En cuanto a las familias felicidad, sorpresa y disgusto, no hubo apariciones en la investigación.

Figura 3. COMPARACIÓN ENTRE LOS TÉRMINOS UTILIZADOS POR LA MUESTRA Y LA FAMILIA PRINCIPAL DE LAS EMOCIONES

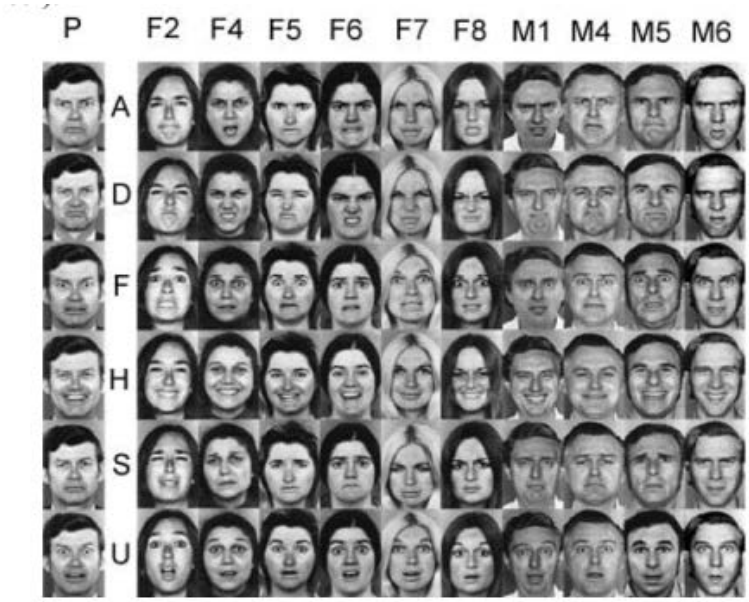


El Ekman 60, Pruebas de Caras, es una herramienta de evaluación de la capacidad de reconocer las emociones faciales, y más concretamente de las seis emociones básicas y las emociones primarias, como la ira, disgusto, miedo, alegría, tristeza y sorpresa. Como parte de este estímulo de prueba están representados por una serie de expresiones faciales e imágenes seleccionados por Ekman y Friesen (fotos de afecto facial, Ekman y Friesen, 1976): Se trata más precisamente un instrumento compuesto por 60 fotografías en color negro y caras negras de 10 actores adultos (6 mujeres y 4 hombres), cada uno de los cuales expresa cada una de las seis emociones primarias; Un conjunto adicional de estos 6 emociones, expresadas por un solo actor, actua como una ejecución de prueba, antes de la prueba real.

Las fotografías de expresiones faciales utilizados en la prueba de rostros Ekman 60. La columna izquierda muestra los estímulos que se muestran en la prueba de esfuerzo (P). Las columnas centrales muestran a los actores, 6 de género femenino (F) y 4 hombres (M), numerados de acuerdo a la posición en la serie de fotos de afecto facial Ekman y Friesen (Ekman y Friesen, 1976). Las líneas muestran las expresiones faciales de ira (A), el disgusto (D), miedo (F), la felicidad (H), tristeza (S), y la sorpresa (T). Desde un punto de vista técnico, el equipo se compone de un examen computarizado, para lo cual, se muestra en la pantalla de un PC fotografías una tras otra, con el tema que se requiere para elegir cuál de las seis emociones básicas es la que mejor describe la expresión facial presentada de vez en cuando. Cada imagen se muestra durante cinco

segundos, junto con una lista de los nombres de las mismas emociones. No hay tiempo para la ejecución de la tarea, para lo cual se deja al sujeto todo el tiempo necesario para proporcionar a sus propias respuestas (Young et al., 2002). Scoring proporciona para el cálculo de una puntuación global total, se incluye en una gama que va desde un mínimo de 0 hasta un máximo de 60 emociones correctamente reconocidas (0-60); también se puede obtener en relación con el grado de precisión en las puntuaciones de reconocimiento de las emociones individuales, los datos de la suma de las respuestas correctas para cada una de las seis emociones y por lo tanto incluidas en el rango de 0-10 (Young et al., 2002).

Figura 4. TEST DE EKMAN DE LAS CARAS



La decisión de investigar el parámetro de reconocimiento de emociones usando esta herramienta fue motivada por el hecho de que es un procedimiento fiable, válido y estandarizado para la evaluación de la capacidad de reconocer las emociones faciales. Las fotografías de la serie de Ekman y Friesen (1976), de hecho, representan el conjunto de las expresiones faciales más ampliamente utilizado y validado ampliamente en la investigación sobre el reconocimiento de emociones faciales (Young et al., 2002).

RIASUNTO AMPIO

Introdución

Ho avuto l'idea di come sviluppare la tesi quando ho visitato la mostra di Chagall a Palazzo Reale a Milano. Guardando le opere dell'artista, mi sono immersa nel suo mondo e man mano che le sue memorie e le sue profonde emozioni si tuffavano in un universo privo di gravità, cosìcche le sue figure si libravano nel cielo, come angeli, il silenzio assoluto mi pervadeva. Riconoscevo l'assenza di dolore e di negatività che l'artista rappresentava in un mondo teso a far sognare, la stessa sensibilità impalpabile nascosta tra le pagine de *Il Piccolo Principe*, lo stesso dono innato di parlare il linguaggio degli adulti, riuscendo a farsi comprendere anche dai bambini.

I dipinti di Chagall mi hanno colpito al cuore a tal punto da farmi commuovere. È come se custodissero la chiave per penetrare in un mondo conosciuto ma lontano, in cui tutti hanno abitato, almeno una volta, ma di cui pochi ne hanno mantenuto la memoria.

Così ho pensato, se esiste un'empatia talmente forte tra i dipinti di Chagall e chi li osserva perché non approfondire questo legame? perché non determinare quale sia la ragione della dicotomia interpretativa: bello-brutto; triste-felice…? e come può essere utilizzato questo dono interpretativo?

Nel redigere la tesi, sono stati moltissimi i momenti di sconforto o di senso di inadeguatezza, ma, come in tutto ciò che accade nella vita, all'improvviso l'obiettivo è sembrato chiaro.

Hipóteses de estudio

La fruizione dell'arte suscita emozioni, induce nel fruitore una consapevolezza primordiale nel riconoscere delle sensazioni, perché non utilizzarla come specifica conoscenza di sè, meraviglioso emblema dell'Intelligenza Emotiva?

A questo punto la ricerca si è mossa attraverso il vaglio di psicologi, neuropsichiatri e filosofi, studiosi dei requisiti necessari a indagare e considerare tutti i fattori comprovanti l'ipotesi dello studio.

M. Chagall, La passeggiata, 1917, olio su tela, 170x163,2

La percezione, con le teorie, le componenti e i suoi poliedrici effetti nell'esperienza estetica; il processo cognitivo, selettivo e organizzativo della visione di un'opera d'arte; il coinvolgimento e i livelli di comprensione; il contributo che artisti, sognatori e utopisti, hanno dato alla neuroscienza. E ancora la nuova interpretazione dell'intelligenza, che, resa libera dai vincoli del quoziente intellettivo, si sposta nell'universo collaterale dell'Intelligenza emotiva.

Objetivos

Nella mappa della ricerca ho voluto riproporre le stesse condizioni che mi avevano coinvolto interiormente vedendo la mostra di Chagall. Dunque la somministrazione dei dipinti doveva avvenire in una struttura museale, così da poter creare un viaggio all'interno di un mondo fantastico. E questo attraverso un percorso mirato senza indicazioni o messaggi che non fossero puro e semplice cammino nell'arte.

Appurato ciò, nel contesto urbano della mia città, Messina, sono stata motivata nella scelta della struttura museale, ritenendo la galleria d'arte moderna e contemporanea "Lucio Barbera" idonea, perché possedeva tutti i requisiti richiesti. Piccola e incentrata in un solo periodo storico, presentava opere del '900, con un percorso espositivo unico e logistico, privo di distrazioni. All'interno dipinti, oltre che acquerelli, sculture, fotografie, e la mia scelta, verso l'arte figurativa.

Ho predisposto un'ulteriore cernita, e, tra i dipinti, ho scelto tre opere con un'unica tematica: la ritrattistica femminile: Mario Mafai *Ragazza del mercato*, Felice Casorati

Ragazza con il libro, Giulio D'Anna *Donna a mezzobusto*. Ritratti dalle espressioni a volte rilassate, a volte vive e urlanti, a volte enigmatiche ed ermetiche, con una cromia viva e accesa, o tenue e delicata, o evanescente e dai toni opposti.

La richiesta di partecipazione per le scolaresche di differente ordine e grado è stato il passo successivo, così come la preparazione del percorso all'interno della galleria, propedeutico alla somministrazione dei dipinti scelti. L'elaborazione richiesta ai ragazzi è avvenuta in un ambiente asettico, privo di informazioni, per evitare che le loro sensazioni ed emozioni fossero veicolati persino dal titolo dell'opera. I quasi trecento ragazzi che hanno formato il campione, in un range tra gli undici e i diciotto anni, hanno fornito con le loro interpretazioni delle opere d'arte, il materiale per le comparazioni successive.

La trascrizione dei dati è stata trattata con il programma T-LAB, che usa un tipo di analisi automatica che estrae rapidamente pattern costituiti da parole e temi significativi al fine di individuare, analizzare e mappare somiglianze e differenze tra i vari sottoinsiemi del corpus.

È seguito l'accostamento dei termini utilizzati dagli alunni nelle loro elaborazioni con quelli presenti nelle sei famiglie principali delle emozioni.

Poi si sono analizzati i dipinti con una schedatura, fornita da un modello di lettura di opere d'arte, supportata da un'indagine storica in cui le figure femminili sono state rivisitate dal punto di vista emozionale.

A questo punto si sono confrontate le stesse con i test *Facial Action Coding System (FACS)* dell'espressità facciale, al fine di condurre a una corrispondenza tra i tratti e le movenze delle "modelle" dei dipinti e la loro appartenenza alle *facies* presenti nei test *(FACS)* ed evidenziare che la lettura di un'opera d'arte, meglio se osservata dal vivo, può suscitare una piuttosto che un'altra induzione emozionale nel campione, stabilendo così la base per un nuovo utilizzo dell'arte.

Iniziandosi ad un nuovo e più leggero strumento di indagine psicologica, l'arte, dunque, può diventare non solo veicolo di conoscenza, per gli adolescenti, ma supporto alla consapevolezza dell'Io e elemento accrescitivo dell'Intelligenza Emotiva.

PARTE PRIMERA: MARCO TEORICO

Gli studi effettuati sulla psicologia dell'arte hanno permesso di conoscere la sua evoluzione e la sua nuova ubicazione nell'universo dell'Io. Freud si domandava quale fosse il motivo del fascino che l'arte produce in qualsiasi essere umano, e come fosse possibile commuoversi, provare esperienze estetiche di grande livello emotivo, soltanto contemplando un'opera d'arte, che si sa essere solo frutto della fantasia dell'autore. Secondo Freud, in ognuno di noi esiste un impulso artistico che ci porta a produrre fantasie personali, che non diventano opere d'arte solo perché prive della tecnica necessaria, ma che consente a tutti di essere artisti potenziali.

A questo punto, l'intuizione di Freud fu che la fuga dalla realtà, che si attua attraverso l'arte o le fantasticherie, è molto simile al mondo irreale che si creano i bambini quando giocano, pertanto vi è una forte analogia tra il gioco infantile e l'arte e la funzione demiurgica è la stessa nell'artista e nel bambino. Entrambi sanno che non rappresenta la realtà, ma interpretano il loro ruolo con un'estrema serietà.

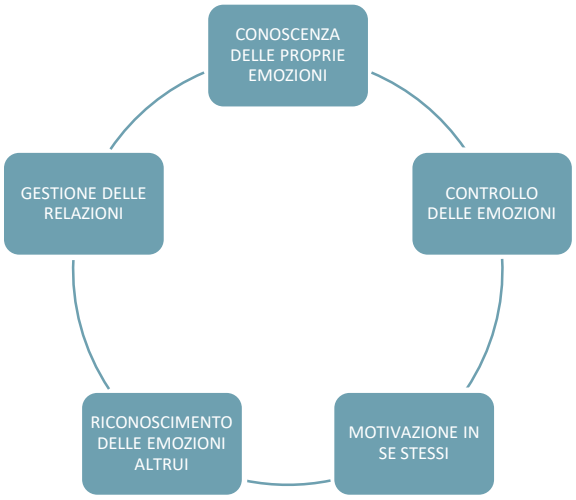
Nel XX secolo l'estetica si accosta in maniera decisiva all'ideologia marxista, che pervade l'arte con la sua utopia. I filosofi si confrontano con l'avanguardia: espressionismo, futurismo, surrealismo e tutte quelle correnti artistiche che spezzano i legami con la classicità e la tradizione, aprendo nuovi orizzonti creativi. Bloch, teorico di ispirazione marxista, grande sostenitore della libertà di espressione pittorica, afferma che esiste un destino dell'uomo, una realizzazione in divenire, non ancora attuata, ma le cui peculiarità sono già presenti, anche se nascoste, nelle opere d'arte. L'arte parla della nostra condizione umana, del nostro destino, ma in una maniera criptica, che necessita di un'interpretazione. In un dipinto si adagiano le passioni, i sentimenti, le caratteristiche più profonde, non solo dell'autore, ma della società intera. In ogni opera d'arte si nasconde la verità che, se interpretata, ci offre il futuro. Secondo Bloch l'arte è "lo specchio della terra", perché in essa giace l'essenza stessa dell'uomo, teoria ripresa da Lukàcs che sosteneva che l'arte fosse legata indissolubilmente alla verità, ma alla verità del mito, e che proprio per questo duri nei secoli. Le posizioni di Lukàcs furono riprese dal filosofo Adorno, per il quale le opere d'arte, pur portando alla luce verità profonde, sono pure espressioni di libertà.

L’arte non è solamente un concetto o un simbolo, ma incarna l’espressione umana attraverso il talento espresso nella sua realizzazione. Contestualità ed abilità realizzativa sono pertanto due criteri imprescindibili. Secondo Arnheim, le forme percettive e pittoriche sono il midollo stesso del pensiero in sé e gli artisti sarebbero in grado di cogliere in modo immediato i princìpi del funzionamento percettivo per creare forme che, rispondendo ad un bisogno innato di percezione ordinata della realtà, generano un’esperienza estetica. Gli stessi schemi percettivi sarebbero dunque applicabili sia alla percezione della realtà, che alla rappresentazione pittorica, entrambi si servono degli stessi princìpi organizzativi cerebrali. Nel riconoscere ed individuare un’opera d'arte che dia nell'osservatore esperienza estetica e per alcuni princìpi quali simmetria, equilibrio, ritmo, ordine ed altro, si è facilmente portati a stabilire che provochino sensazioni.

Come dice Semir Zeki: “Proprio come l’arte, il cervello crea ciò che è costante ed essenziale”. Già Kant sostenne che il mondo visivo, mutevole e in infinita trasformazione, potesse fornire e far acquisire al cervello le informazioni sempre diverse che divengono conoscenze generalizzabili e producono quindi costanti. Questa esperienza comune pone tutti i fruitori su di uno stesso piano interpretativo e valutativo; allora conoscere i meccanismi che permettono di apprezzare l’arte ha indubbiamente una grande importanza, come studiare la natura dell’apprezzamento estetico può aiutare a conoscere i meccanismi della percezione e le strategie che il cervello usa nell’affrontare gli stimoli esterni. Zeki fa coincidere l’oggetto materiale dell’indagine, ossia l’opera figurativa, con la fruizione e il fruitore con il pittore. Questa linea di pensiero è poi sviluppata dalla neurocritica d’arte che abolisce proprio la distinzione tra regola e istinto trasformando l’estetica in “estetica neuronale”. Per riprendere la definizione di Breidbach: “Il dato estetico non sta in uno stimolo. L’estetico cioè diventa cerebrale e con ciò gli esseri umani condividerebbero un comune denominatore che sta alla base di tutte le esperienze artistiche, indipendentemente dall’educazione all’arte.” Anche Breidbach ritiene che l’uomo ha una competenza artistica di base, che è nel suo cervello e quindi il patrimonio dell’arte e il raggiungimento del suo scopo, dipendono dal processo percettivo-cerebrale e dall’organizzazione mentale che è stimolata dall’opera d’arte che si sta osservando. È lecito quindi parlare di una “estetica neuronale” secondo cui tutto ciò che rappresentiamo non è il mondo di fuori, ma è la nostra comprensione di esso, il nostro mondo interiore; un’estetica in un certo senso

kantiana che riguarda quindi dei princìpi che esistono a priori nel nostro intelletto. L'arte risiede in noi, e attraverso l'Intelligenza Emotiva, insieme di tratti che qualcuno potrebbe definire carattere, può avere il suo riconoscimento e la sua interpretazione.

Ambiti dell'Intelligenza Emotiva



Una fondamentale definizione dell'intelligenza emotiva estende le abilità di ogni individuo a cinque ambiti principali: la *conoscenza delle proprie emozioni*, il *controllo delle emozioni*, la *motivazione in se stessi*, il *riconoscimento delle emozioni altrui*, la *gestione delle relazioni*.

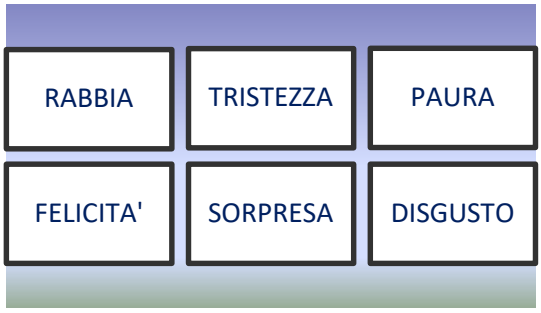
Tutto ciò consente di capire perché le capacità in tali ambiti consentano ad alcuni soggetti di raggiungere il successo mentre altri no, anche se hanno un alto Qi. Specifica Goleman che la *forma mentis* positiva o negativa può dipendere dal temperamento innato, ma che il temperamento può essere modificato dall'esperienza. L'ottimismo e la speranza, proprio come il senso di impotenza e la disperazione, possono essere appresi. L'empatia si basa sull'autoconsapevolezza, più si è aperti verso le proprie emozioni, tanto più si è abili nel leggere i sentimenti altrui.

Le emozioni dell'individuo vengono espresse attraverso segni diversi piuttosto che attraverso la verbalizzazione. Nella sua ricerca sulle radici dell'empatia, Goleman afferma che la chiave per comprendere i sentimenti altrui sta nella capacità di leggere i messaggi che viaggiano sui canali di comunicazione non verbale: il tono di voce, i gesti, l'espressione del volto. Robert Rosenthal, uno psicologo di Harvard, probabilmente l'autore delle più estese ricerche sulla capacità umana di leggere questi messaggi non verbali, ha messo a punto un test per saggiare l'empatia il Pons (Profilo della sensibilità

non verbale). In questi test somministrati con delle videocassette, vengono oscurati uno o più canali di comunicazione non verbale, sino ad oscurarli tutti mantenendo solo l'espressione facciale o i movimenti del corpo.

Grazie alle indagini di Ekman e Friesen basate su una ricerca interculturale, sappiamo oggi che le espressioni facciali e la loro interpretazione non cambiano da paese in paese**.** Le emozioni sono stati mentali e fisiologici associati a modificazioni psicofisiologiche, a stimoli interni o esterni, naturali o appresi, differenti dai sentimenti e dagli stati d'animo.

E se l'espressione delle emozioni avviene tramite l'attivazione di determinati muscoli, che i ricercatori hanno classificato con il termine UA (unità d'azione), anche se l'uomo adotta una particolare espressione facciale volontariamente, esistono due diversi circuiti nervosi per i muscoli facciali, uno volontario e uno involontario. Quindi l'attivazione di una particolare emozione è in grado di attivare anche i circuiti involontari, per questo motivo è impossibile negare l'espressione di una emozione: alcuni muscoli si attiveranno comunque, anche se solo per un breve istante. Ecco quindi l'interesse per il riconoscimento di quelle che sono definite microespressioni, espressioni di frazioni di secondo di emozioni universali. Aldilà degli studi effettuati e delle teorie che si sono sviluppate attorno alle espressioni facciali, tutti sono concordi nel sostenere l'universalità della comunicazione espressiva delle emozioni: molte espressioni facciali, infatti, sono presenti in tutto il mondo, in ogni razza e cultura umana. Queste conclusioni sono le stesse alle quali era giunto Darwin e, in tempi molto più recenti, Ekman e Oster, secondo i quali le espressioni di rabbia, disgusto, felicità, tristezza, sorpresa, dispiacere e paura sono universali. Ekman e Friesen introducono il *Facial Action Coding System (FACS)*, che presenta molte analogie al manuale di Hjortsjo, analizza le espressioni facciali scomponendole nelle più piccole unità d'azione, ma ha in aggiunta alcune codifiche supplementari, la descrizione dell'apertura della bocca, i movimenti della testa e degli occhi. Dalla ricerca di alcuni teorici, dunque, vengono proposte le famiglie emozionali fondamentali, formate dalle emozioni primarie con le loro mutazioni e sfumature: *Rabbia, Tristezza, Paura, Felicità, Sorpresa, Disgusto.*



Solo in anni recenti è emerso un modello scientifico della mente emozionale che spiega come le nostre azioni siano in gran parte determinate dalle emozioni e in che senso le emozioni hanno le loro ragioni e la loro logica. La mente emozionale è assai più rapida di quella razionale, perché passa all'azione senza neppure fermarsi un attimo a riflettere sul da farsi. La sua rapidità le preclude la riflessione deliberata e analitica che caratterizza la mente pensante. La logica della mente emozionale è associativa, dice Goleman, per questo le similitudini, le metafore e le immagini si rivolgono direttamente a questo tipo di mente, come fanno l'arte, la poesia, il canto.

La logica del cuore, della mente emozionale è descritta da Freud con il concetto di "processo primario" del pensiero, in cui un sentimento ne soppianta un altro e un oggetto ne simboleggia un altro, non c'è negazione e tutto è possibile. Se la mente emozionale segue questa logica e le sue regole, non è necessario che le cose siano definite da una loro identità, bensì l'importante è come siano percepite. Così se la mente razionale mette in connessione causa ed effetto, *la mente emozionale collega le cose in base ad aspetti simili ed è tanto più infantile quanto più forte è l'emozione*.

Il capitolo dell'arte figurativa del '900, nasce con l'intento di presentare gli artisti più significativi nell'ottica dell'emotività impressa nelle loro opere e in base alla corrispondenza con il loro vissuto. Volendo trattare le sensazioni e le emozioni determinate dai dipinti, è sembrato legittimo considerare l'evoluzione che l'arte ha subito nel corso del ventesimo secolo, senza comunque avere la pretesa di ritenere esaustivo l'argomento.

L'insoddisfazione dell'800 giustifica l'atteggiamento di tre grandi pittori nel dare una svolta all'arte accademica ottocentesca e a creare i presupposti di quell'arte del '900, che definiamo libera da schemi classici.

I fautori che diedero vita all'arte moderna furono: Cezanne per il Cubismo che nascerà in Francia; Van Gogh per l'Espressionismo, che si diffonderà in Germania;

Gauguin che anticiperà atteggiamenti dell'arte moderna attraverso varie forme di primitivismo.

Il secolo nasce all'insegna dell'ottimismo più esasperato e vede nella fiducia delle scienze e nella tecnologia il suo tratto distintivo, fiducia che si riflette in ogni campo del sapere e delle attività umane. Anche l'arte risentirà di questo clima e la "smania" di modernità coinvolgerà anche i settori pittorici e artistici in genere. D'altro canto ci si rende conto che questa "felicità" universale è solo apparente; il processo tecnico non è legato al progresso dell'umanità, anzi rischia di rendere l'uomo un automa, uccidendone la spiritualità. Si deve dunque cercare "un supplemento dell'anima" e lo si trova in quella corrente che nasce in Francia, detta "decadentismo", che per allontanarsi dalla materialità della realtà, si rifugia in un mondo intimo e raffinato, un mondo fatto di sogni e immaginazioni.

Fanno parte di questa corrente letterati come Baudelaire, Mallarmè, Villiers de L'Isle-Adam e, in pittura, Odilon Redon, i Nabis, e in certo modo anche Toulouse Lautrec e Gauguin.

Fondamento dell'espressione pura all'inizio del '900 è il colore con i Fauves. Il movimento infatti si libera dei sottintesi simbolici, e affida l'espressione interiore al colore di per sé.

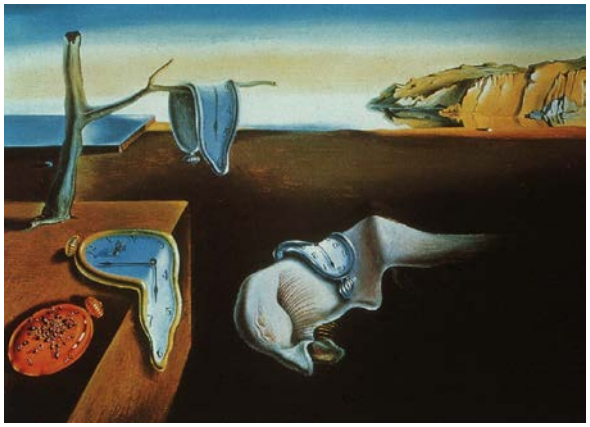
Paul Gauguin, E l'oro dei loro corpi

Peculiarità del secolo è, dunque, la manifestazione dell'espressione interiore, che ritroviamo nell'arte di Munch, profondamente suggestionato dalla filosofia esistenziale di Kirkegaard. Nei suoi capolavori si ritrovano tutti i grandi temi sociali e psicologici del tempo: dall'incertezza del futuro alla disumanizzazione della società borghese, dalla solitudine umana al tragico incombere della morte.

L'elemento psicologico è un requisito specifico, lo definisce così Andrè Breton, padre del Surrealismo: "Puro automatismo psichico, attraverso cui si intende esprimere verbalmente, con la scrittura e attraverso qualsiasi altro metodo, il vero funzionamento della mente. È il dettato del pensiero in assenza di qualsiasi controllo della ragione, al di là di ogni preoccupazione estetica o morale".

E. Munch, La fanciulla malata

Tra gli interpreti del surrealismo il più discusso, per la sua grande inventiva e per i suoi atteggiamenti irritanti, fu Salvator Dalì; egli definì la sua pittura "critico-paranoica", ovvero metodo spontaneo della conoscenza irrazionale. Si tratta di un metodo che permette all'artista di sfruttare le irregolarità percettive, costringendo chi guarda a non uscire dall'ambiguità della visione.



S. Dalì, Persistenza della memoria

Renè Magritte, invece, fu il surrealista che ebbe maggiore successo di pubblico. Nelle sue opere i suoi soggetti, come gli uomini con bombetta, posti in situazioni improbabili, assumono il significato del consueto che si contrappone all'assurdo.

Nel suo mondo sovrannaturale, che non riesce ad imprigionare in una tela, andando spesso oltre quelle linee che dovrebbero incorniciare quegli esseri angelici sospesi tra cielo e terra, protagonisti assoluti delle sue opere, si coglie il linguaggio poetico di un uomo che desidera imprimere per sempre le sue emozioni giocando con colori e sfumature con la stessa ingenua spontaneità di un bambino.

R . Magritte, Golconda

Un'altra corrente del '900, dominata da caratteristiche psicologiche, fu la Metafisica. Alcuni dei princìpi estetici furono: la descrizione di una realtà che va al di là delle apparenze sensibili; immagini che conferiscono un senso di mistero, di allucinazione, di sogno; assenza della figura umana, se non sotto forma di manichino, statua o ombra. Maggiore esponente fu De Chirico che, insieme a Carrà, adottò il termine di "pittura metafisica". Questa denominazione venne scelta perché indicava un preciso riferimento ad Aristotele e a quella parte del pensiero greco antico che descrive la realtà che trascende quella conoscibile ai sensi. La sua vita pittorica può essere esemplificata in due frasi epigrafiche. Nella prima epigrafe si legge: "*Et quid amabo quod aenigma est?*", cioè (E cosa amerò se non ciò che è enigma?); e nella seconda: "*Et quid amabo nisi quod rerum metaphisica est?*" (E cosa amerò se non ciò che è metafisica?). L'enigma, quindi, è il mistero, il dubbio, l'inspiegabile; la metafisica è quella verità nuova che si cela in ogni oggetto se solo si riesce a vederlo al di fuori del suo solito contesto.

G.De Chirico, Le muse inquietanti

PARTE SEGUNDA: ESTUDIO EMPÍRICO

ESTUDIO EMPÍRICO

Si è indagato su ambiti e strumenti in campo psiconeurologico e artistico, studio che è stato indispensabile e propedeutico per dimostrare la veridicità della tesi. Nell’affrontare la parte pratica, si sono considerati gli strumenti idonei allo scopo riscontrando come, tra i test proiettivi, il test del disegno delle figure avesse dei parallelismi con gli strumenti utilizzati. Infatti i promotori dell'utilizzo di questa tecnica hanno sostenuto che il test del disegno delle figure ha enormi potenzialità e che il disegno fornisce quello che una serie di punteggi non possono fornire. Sebbene esista un'ampia serie di tecniche di disegno di figure, tutte richiedono all'esaminato di disegnare una o più persone. L’approccio principale per l'interpretazione del disegno

della figura umana, definito l'approccio del particolare, è stato ampiamente teorizzato da Machover e altri, e trae le sue conclusioni in base a isolate caratterizzazioni presenti nel disegno, ad esempio la larghezza degli occhi. In accordo con la metodologia di Machover, una varietà di segni derivati dal Goodenough-Harris Draw-A-Person, (DAP) sono stati associati a specifiche personalità e a caratteristiche psicopatologiche. Ad esempio Machover associò gli occhi larghi alla sospettosità e alla paranoia, l'assenza di caratterizzazioni facciali alla depressione, profonde ombreggiature agli impulsi aggressivi e numerose cancellature all'ansietà.

Tra gli strumenti utilizzati si è impiegato uno dei modelli di analisi di lettura di un'opera d'arte, che, pur essendo molteplici, propongono quasi sempre gli stessi criteri. La prima valutazione di un'opera, è comunque di tipo spontaneo, legato a impressioni e alle qualità visive del dipinto.

Immagine numero uno

M. Mafai, Ragazza del mercato

Lettura dell'opera

Dati preliminari

Autore: *Mario Mafai*, Data: *1952*, Committenza: *n.c.*, Collocazione: *Galleria d'arte moderna e contemporanea "Lucio Barbera" di Messina*

Descrizione del soggetto

Il ritratto coincide con il titolo dell'opera e campeggia la tela, in secondo piano appare una figura di passante.

Analisi degli elementi del linguaggio visuale

La linea è continua e racchiude in toto l'immagine. Lo schema compositivo, un primo piano dalle linee sinuose, è strutturato attraverso forme geometriche, come l'ovale del volto e la forma cilindrica del braccio destro. L'impianto, asimmetrico, è reso dalla posizione a tre quarti della figura. Il colore predominante è un rosso chiaro e luminoso, che, in contrasto con lo sfondo blu violaceo, contribuisce a dare espressività all'opera. La luce è naturale e diretta, provenendo da dietro, illumina il soggetto parzialmente, creando un leggero gioco di luci e ombre. Inesistente la relazione tra le due figure, piuttosto è il soggetto che sembra interagire con un pubblico invisibile. Il movimento è determinato dalla postura e dall'espressione del volto. Lo spazio è riempito dalla figura.

Immagine numero due

Felice Casorati, Ragazza con il libro

Lettura dell'opera

Dati preliminari

Autore: *Felice Casorati*, Data: *1909/1910*, Committenza: *n.c.*, Collocazione: *Galleria d'arte moderna e contemporanea "Lucio Barbera" di Messina*

Descrizione del soggetto

Il soggetto, un ritratto, coincide con il titolo dell'opera.

Analisi degli elementi del linguaggio visuale

La linea definisce il contorno dell'immagine. Nello schema compositivo l'impianto armonioso è determinato dalla sinuosità della figura. Il colore è formato da una gamma di verdi, azzurri e viola, contrapposti al giallo. La luce naturale, proviene dal basso, alla destra del soggetto. La relazione tra le figure è inesistente. Il movimento è dovuto all'espressività facciale, alla torsione della testa, alle movenze delle braccia e delle mani, all'intrecciarsi delle gambe.Lo spazio è misurabile sin al pavimento, indefinito dietro la figura. La dimensione del dipinto è media.

Immagine numero tre

Giulio D'Anna, Donna a mezzobusto

Lettura dell'opera

Dati preliminari

Autore: *Giulio D'Anna*, Data: *presunta, fine 1960 / inizio 1970* Committenza: *n.c.*, Collocazione: *Galleria d'arte moderna e contemporanea "Lucio Barbera" di Messina*

Descrizione del soggetto

Il soggetto, un ritratto, coincide con il titolo dell'opera.

Analisi degli elementi del linguaggio visuale

La linea *è indefinita perché il colore del soggetto si mescola con lo sfondo.Lo* schema compositivo *è dato da un alternarsi di masse di colore; l'impianto rettangolare, simmetrico, l'inquadratura è frontale. È un primo piano con linee guida verticali. Il* colore *contrasta tra il tono e la luminosità dell'incarnato, il biondo dei capelli, il bianco del top e del filo di perle, con il nero dello sfondo; la composizione simmetrica produce una sensazione di gravità. La* luce *è determinata dalla figura, non esiste gioco chiaroscurale. La* relazione tra le figure *è inesistente. Il* movimento *è preannunciato dal tentativo di venir fuori dallo sfondo. Lo* spazio *è indefinito dietro la figura.*

Procedimentos

La somministrazione dei dipinti è avvenuta nella Galleria Provinciale d'Arte Moderna e Contemporanea "Lucio Barbera" di Messina, svolta in un tempo tra una e due ore per classe, è stata preceduta dalla visita alla galleria, senza che i ragazzi avessero alcuna informazione sulle opere da valutare, né sul reale scopo della visita stessa. Il fine è stato quello di ottenere l'attenzione degli alunni e di aumentare la loro curiosità. Conservando la stessa sequenza nella visita e mantenendo alto il livello di interesse, si è resa possibile l'esternazione delle sensazioni e dei sentimenti da parte degli alunni in un approccio sereno e cadenzato. Inoltre, creando condizioni di omogeinità, l'osservazione delle opere ha avuto un'analoga sollecitazione nei fruitori.

Dalla descrizione dei dipinti date dagli alunni sono stati estrapolati termini significativi all'inserimento nelle famiglie emozionali fondamentali. Suggerendo una schematizzazione si è facilitato il riconoscimento di un grande numero di emozioni, che, insieme alle loro mescolanze, mutazioni e sfumature, difficilmente potrebbero essere descritte.

Le sei famiglie principali secondo Ekman sono:

Felicità, gioia, godimento, sollievo, contentezza, beatitudine, diletto, divertimento, fierezza, piacere sensuale, esaltazione, estasi, gratificazione, soddisfazione, euforia, capriccio.

Rabbia, furia, sdegno, risentimento, ira, esasperazione, indignazione, irritazione, animosità, fastidio, irritabilità, ostilità, odio e violenza.

Tristezza, pena, dolore, mancanza d'allegria, cupezza, malinconia, autocommiserazione, solitudine, abbattimento, disperazione.

Disgusto, disprezzo, sdegno, avversione, ripugnanza, schifo.

Sorpresa, shock, stupore, meraviglia.

Paura, ansia, timore, nervosismo, preoccupazione, apprensione, cautela, esitazione, tensione, spavento, terrore.

Con questa analisi si è determinata una correlazione tra i termini utilizzati dai ragazzi per descrivere le opere somministrate e l'appartenenza degli stessi termini alle principali famiglie delle emozioni, al fine di riportare quale o quali sensazioni fossero significative e predominanti nella lettura di ogni singolo dipinto. Il procedimento è stato di tipo empirico; si è scelto di rifarsi alle sei famiglie principali delle emozioni: felicità, rabbia, tristezza, disgusto, sorpresa e paura e si è quantizzata la presenza dei termini all'interno delle risposte con il sistema "trova" di Word Pad, con l'accortezza di utilizzare i fonemi anche nella loro accezione più aperta. Duecentottantatre giovani, tra gli undici e i diciotto anni ha formato il campione, scelto per la maggiore significatività delle risposte in un range di quasi trecentocinquanta.

Estrapolazione e comparazione dei termini

Immagine numero uno

"La donna rappresentata ha la bocca e gli occhi spalancati dando un senso di stupore", così viene definito il dipinto di Mafai, *Ragazza del mercato*, da un ragazzo appartenente al campione.

L'analisi effettuata sulle risposte date in relazione al dipinto di M. Mafai *Ragazza del mercato* ha sottolineato l'uso di parole appartenenti alla famiglia *sorpresa*, pari a centottantotto termini, valore estremamente significativo, perché presente in oltre il 66% degli elaborati; quello relativo alle parole appartenenti alla famiglia *paura*, è stato di cinquantatre termini, riscontrato in quasi il 19% degli elaborati; mentre i termini

appartenenti alla famiglia *tristezza*, diciotto, non sono risultati determinanti, così come quelli della *felicità*, cinque e della *rabbia* e del *disgusto*, con nessuna presenza nel testo.

Immagine numero due

"I suoi colori opachi danno un senso di malinconia unito al volto pensieroso e consapevole di qualcosa che non sappiamo". E' la riflessione di un ragazzo di fronte al dipinto *Ragazza con il libro* di Casorati.

L'analisi ha sottolineato che solo nella famiglia *tristezza* si sono avuti riscontri importanti, con la presenza di settantasette termini, pari al 27% degli elaborati. L'appartenenza dei termini alle altre cinque famiglie non ha sortito risultati rilevanti perché non hanno superato il valore di sei presenze, ottenuto nella famiglia della *felicità*, quattro nella famiglia della *rabbia*, tre nelle famiglie della *paura* e del *disgusto* e una nella famiglia della *sorpresa*.

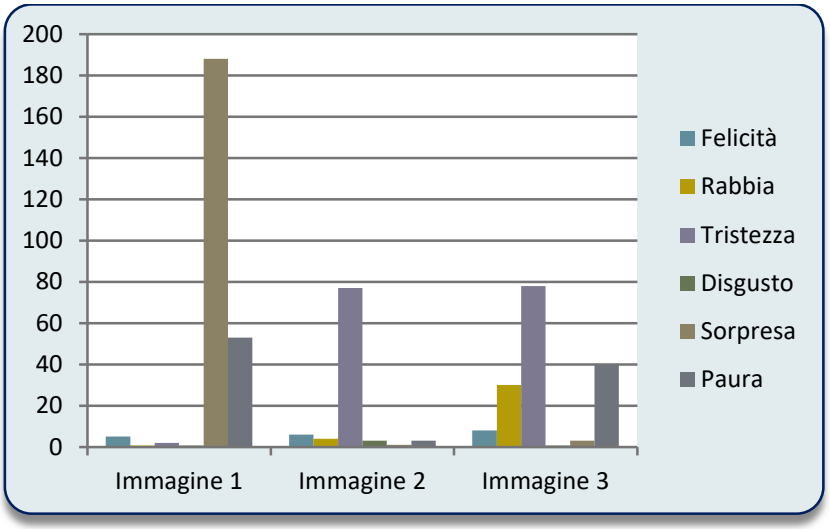
Immagine numero tre

È percepito così, da un giovane appartenente al campione, l'approccio all'opera di D'Anna *Donna a mezzobusto*:*"Una donna seria e dall'espressione cupa guarda diretta negli occhi dello spettatore quasi come se volesse leggergli dentro"*.

L'analisi relativa al dipinto ha sottolineato una maggiore distribuzione dei termini nelle famiglie *tristezza*, *paura* e *rabbia*, e precisamente settantotto termini nella prima, pari al 27% in relazione al numero di elaborati, quaranta termini nella seconda, pari al 14%, e trenta termini nella terza, pari a un po' più del 10%. Per quanto riguarda le famiglie della *felicità*, *sorpresa* e *disgusto*, non sono state riscontrate presenze rivelatrici ai fini dell'indagine.

Tratamiento estatístico de los datos

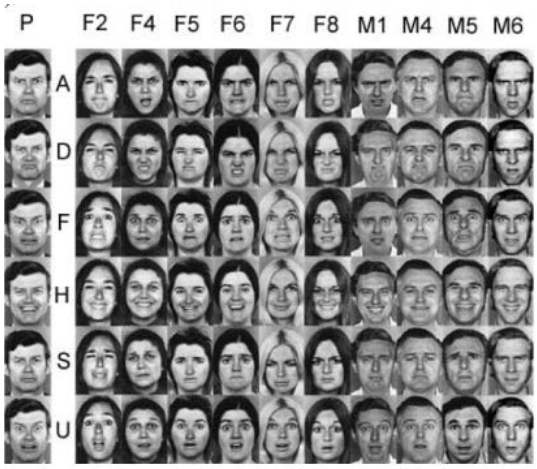
COMPARAZIONE TRA I TERMINI UTILIZZATI DAL CAMPIONE E LE FAMIGLIE PRINCIPALI DELLE EMOZIONI



L'Ekman 60 Faces Test è uno strumento di valutazione delle capacità di riconoscimento delle emozioni facciali, e più precisamente delle sei emozioni di base o emozioni primarie, quali rabbia, disgusto, paura, felicità, tristezza, e sorpresa. Nell'ambito di tale test gli stimoli sono rappresentati da una serie di espressioni facciali selezionate dalle fotografie di Ekman e Friesen (Pictures of Facial Affect, Ekman & Friesen, 1976): si tratta più precisamente di uno strumento composto da 60 fotografie in bianco e nero di volti di 10 attori adulti (6 donne e 4 uomini), ognuno dei quali esprime ciascuna delle sei emozioni primarie; un set aggiuntivo delle stesse 6 emozioni, espresse da un singolo attore, fungono da esercizio di prova, precedendo il test vero e proprio. Da un punto di vista tecnico lo strumento consiste in un test computerizzato, per cui, mostrate sullo schermo di un pc le fotografie una dopo l'altra, è richiesto al soggetto di scegliere quale fra le sei emozioni di base descriva al meglio l'espressione facciale di volta in volta presentata. Ogni immagine viene mostrata per cinque secondi, unitamente all'elenco dei nomi delle emozioni stesse. Non è previsto un tempo per l'esecuzione del compito, per cui è lasciato al soggetto tutto il tempo necessario per fornire le proprie risposte (Yang, 2002). La scelta di indagare il parametro dell'Emotion Recognition mediante questo strumento è stata motivata dal fatto che esso costituisce una procedura affidabile, valida e standardizzata per l'assessment delle capacità di riconoscimento delle emozioni facciali. Le fotografie della serie di Ekman e Friesen (1976), infatti,

rappresentano il set di espressioni facciali più largamente impiegato ed ampiamente validato nell'ambito della ricerca sulla Facial Emotion Recognition (Yang, 2002). La colonna a sinistra mostra gli stimoli palesati nell'esercizio di prova (P). Le colonne centrali mostrano gli attori, 6 di genere femminile (F) e 4 maschile (M), numerati come da posizione nelle righe mostrano le espressioni facciali di rabbia (A), disgusto (D), paura (F), felicità (H), tristezza (S), e sorpresa (U) (Yang, 2002).

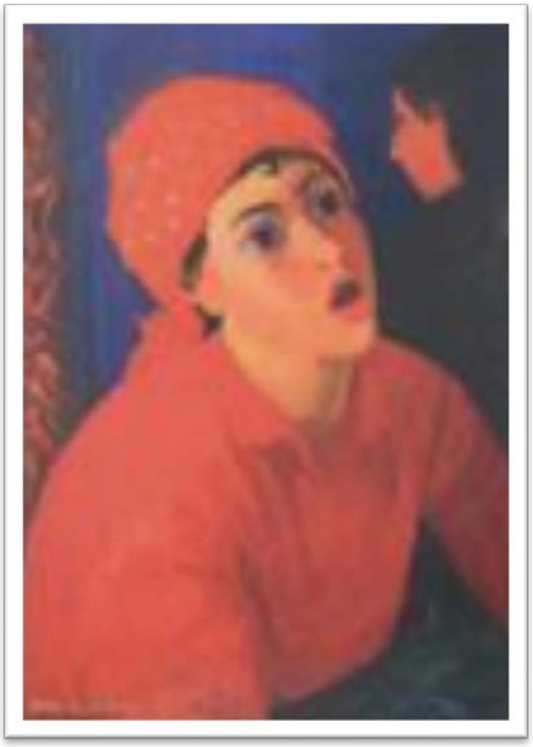
TEST DI EKMAN 60 FACIES



Fotografie delle espressioni facciali utilizzate nel Test di Ekman 60 Faces.

COMPARAZIONE TRA LE FIGURE FEMMINILI DEI DIPINTI E LE ESPRESSIONI FACCIALI (FACS)

Immagine numero uno



L'assessment psicologico è la raccolta e l'integrazione di dati ai fini di una valutazione, decisione o indicazione per l'intervento della valutazione dell'intelligenza, delle caratteristiche della personalità, delle abilità generali dell'individuo nel quotidiano. (Giunti, 2017) Nella lettura dell'*immagine numero uno* si identificano nel viso della giovane donna le seguenti caratteristiche: *bocca spalancata, occhi sgranati, sopracciglia inarcate,* che si riscontrano nel intero set degli attori dell'espressività facciale della *sorpresa* (U); per quanto riguarda le espressioni peculiari della *paura* (F) non si riconoscono né la tensione delle mandibole, né gli occhi sbarrati e non si intravedono somiglianze significative con la ragazza del dipinto, se non forse per la posizione delle sopracciglia dell'attrice denominata F2; non presenti le caratterizzazioni facciali della *tristezza* (S) dal Test di Ekman 60 Faces.

Immagine numero due

La postura è didatticamente la posizione del corpo nello spazio, data dalla relazione spaziale tra i segmenti scheletrici, il cui fine è il mantenimento dell'equilibrio, sia in statica che in dinamica, cui concorrono fattori neurofisiologici, biomeccanici, psicoemotivi e relazionali, legati anche all'evoluzione della specie. (Nascimben, 2006-2007) Nell'*immagine numero due*, caratterizzata dal fatto che è visibile l'intera figura, si è sopperito al non reperimento di test posturali con una ricerca storico-artistica di figure con atteggiamenti simili a quelli del dipinto in esame. Le caratteristiche facciali della *tristezza* (S) sono presenti con *l'inclinazione della testa e lo sguardo perso nel vuoto* (vedi le attrici F4 e F7).

Immagine numero tre

L'*immagine numero tre* ha gli occhi grandi e spalancati, sembra avvicinarsi allo spettatore e provenendo dallo sfondo scuro, dall'ignoto, sembra uscire dalla tela come una forma di conoscenza da uno stato di sofferenza. Le caratteristiche facciali della *tristezza* (S) con gli *angoli esterni degli occhi rivolti verso il basso e lo sguardo incerto* sono visibili nell'immagine, la *bocca serrata* è presente in tutte le espressioni degli attori, con l'esclusione di uno (F2), mentre quelle della *paura* (F) e quelle della *rabbia* (A) mancano. Così come le caratteristiche del *disgusto* (D), della *felicità* (H) e della *sorpresa* (U).

ANALISI QUALITATIVA DEGLI ELABORATI CON IL PROGRAMMA T-LAB

Gli strumenti T-LAB consentono di realizzare tre tipi di analisi:

A - analisi delle co-occorrenze di parole-chiave: indici di associazione, confronti tra coppie, mappe concettuali, analisi delle sequenze, concordanze;
B - analisi tematiche delle unità di contesto: modellizzazione dei temi emergenti, analisi tematica dei contesti elementari (es. frammenti di testo, frasi, paragrafi), sequenze di temi, classificazione tematica di documenti, contesti chiave di parole tematiche;

C - analisi comparative dei sottoinsiemi del corpus: analisi delle specificità, analisi delle corrispondenze, analisi delle corrispondenze multiple, cluster analysis.

Il testo esaminato, relativo alle interpretazioni dei dipinti date dai ragazzi, consta di 9749 occorrenze, 1434 orme e 1163 lemmi. La soglia di frequenza presa in considerazione è 4.

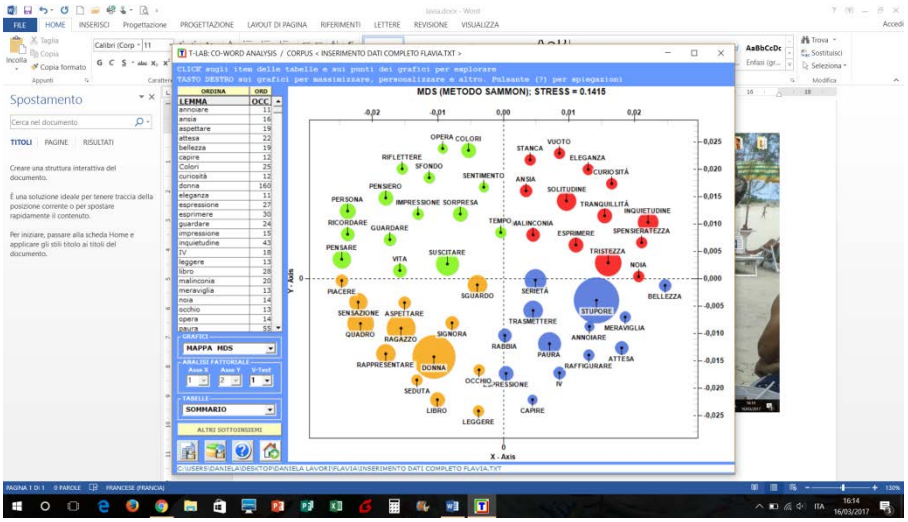
ORDINA	ORD	ORD
LEMMA	OCC	SEL
donna	160	1
stupore	128	5
ragazzo	89	3
quadro	86	2
suscitare	71	4
tristezza	67	8
paura	55	9
rappresentare	53	6
trasmettere	53	7
serietà	50	12
solitudine	45	13
pensare	45	10
sguardo	45	11
inquietudine	43	14
pensieroso	39	15
sensazione	38	16
persona	32	17
esprimere	30	18
triste	29	20
libro	28	21
espressione	27	23
serio	25	27
Colori	25	26
stupito	24	31
pensiero	24	30
sorpresa	24	29
guardare	24	22
bello	24	24

Si deduce che il lemma maggiormente usato è “donna”, 160 occorrenze, segito dal termine “stupore” 126, “ragazza” 89, “quadro” 86. Si deduce inoltre che i termini “quadro” e “opera” messi in relazione da un’analisi associativa, vengono usati come escludenti uno dell’altro. Il termine “quadro”, inoltre, si collega con i termini “suscitare” e “rappresentare”.

Si è poi proceduto all’analisi delle co-occorrenze delle parole:

A- tra singole parole-chiave (lemmi o categorie), se la loro quantità non supera100 elementi (min.10);

B- tra (ed entro) piccoli cluster, denominati Nuclei Tematici, se la quantità delle parole-chiave selezionate supera 100 elementi (max 1500).



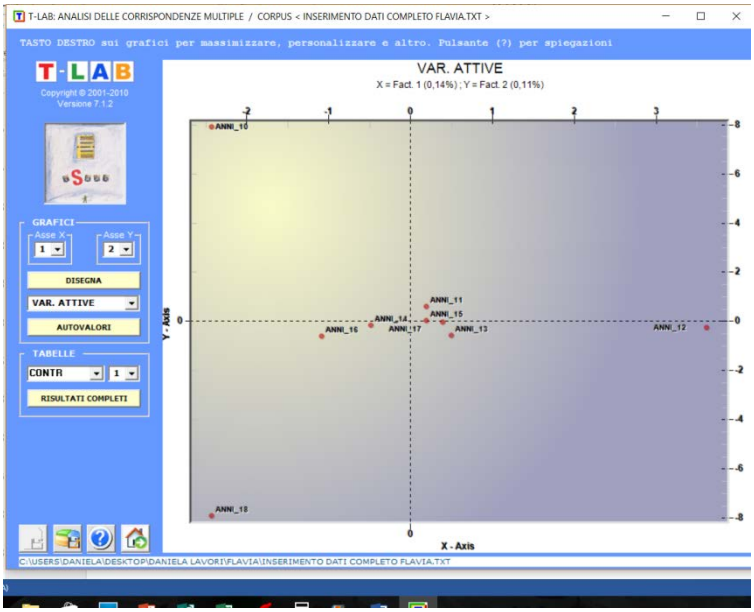
All’analisi delle co-occorrenze delle parole è emerso che le relazioni tra le parole determinano una circolarità emotiva che coinvolge il ragazzo. Non c’è stacco tra la descrizione di ciò che vede e l’emozione provata. La relazione percettiva suscitata dalla visione del quadro mette in moto corrispondenze sensoriali ed emotive nel ragazzo.

Se si guarda con attenzione l’asse delle ascisse si nota come si ha un procedere dal “piacere” al “pensare”, quindi una sensazione unita ad un aspetto cognitivo, il ragazzo, infatti, si sente coinvolto davanti al quadro. Diventa chiarificatore il termine “vita”, il ragazzo non contestualizza la collocazione del quadro, ma vive la situazione determinata dallo stesso, spostandola all’interno della propria esistenza.

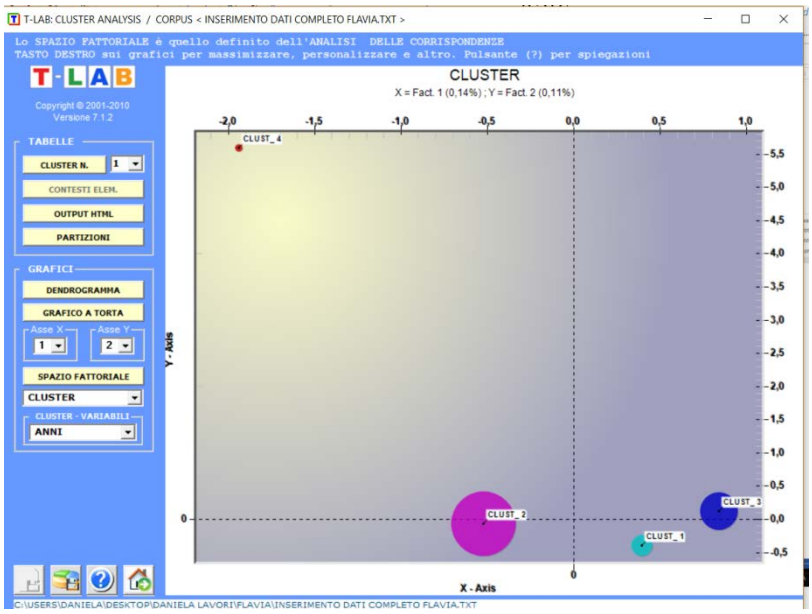
Continuando si legge il termine “sguardo”, il ragazzo segue lo sguardo che fuoriesce dal ritratto, connotandolo con “serietà”.

La descrizione dello sguardo lo porterà ad ancorare la sua visione e a provare le emozioni di “tristezza”/“stupore”/“ansia”, secondo la raffigurazione stessa del ritratto.

Infine tra gli altri lemmi, sempre continuando sull’asse delle ascisse spicca “stupore”, “tristezza”, “noia”, e, per concludere, “bellezza”.

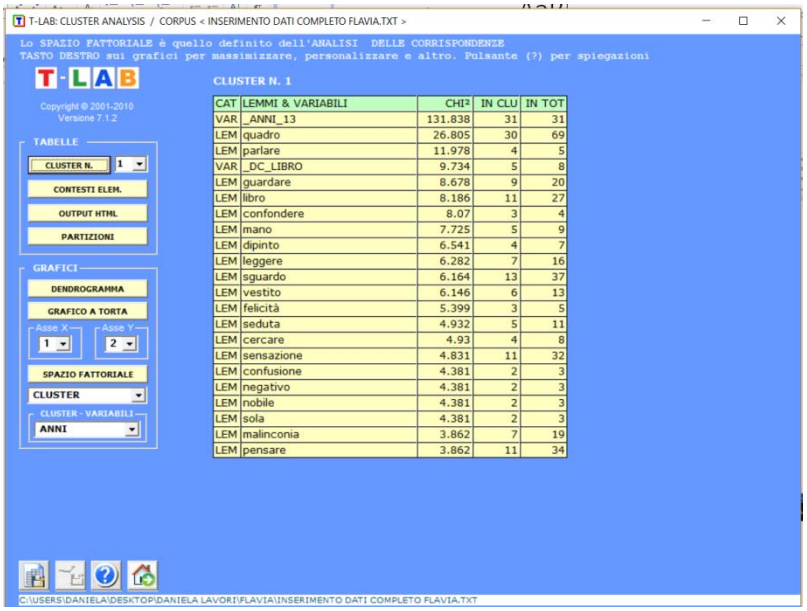


I repertori culturali dei ragazzi collocati al centro sono denotativi di un uso simile di linguaggio, quelli agli antipodi si differenziano.



Dalla clusterizzazione sono stati rilevati quattro repertori culturali. Quello che è maggiormente caratterizzante è il cluster 2.

Guardando le parole che formano questi cluster si nota che il repertorio culturale 2 è formato dai lemmi “trasmettere”-“ispirare”. Il repertorio culturale 3 ha un peso considerevole da “suscitare” a “bello”.



CAT	LEMMI & VARIABILI	CHI²	IN CLU	IN TOT
VAR	_ANNI_13	131.838	31	31
LEM	quadro	26.805	30	69
LEM	parlare	11.978	4	5
VAR	_DC_LIBRO	9.734	5	8
LEM	guardare	8.678	9	20
LEM	libro	8.186	11	27
LEM	confondere	8.07	3	4
LEM	mano	7.725	5	9
LEM	dipinto	6.541	4	7
LEM	leggere	6.282	7	16
LEM	sguardo	6.164	13	37
LEM	vestito	6.146	6	13
LEM	felicità	5.399	3	5
LEM	seduta	4.932	5	11
LEM	cercare	4.93	4	8
LEM	sensazione	4.831	11	32
LEM	confusione	4.381	2	3
LEM	negativo	4.381	2	3
LEM	nobile	4.381	2	3
LEM	sola	4.381	2	3
LEM	malinconia	3.862	7	19
LEM	pensare	3.862	11	34

Resultados

Dalle comparazioni eseguite si può evincere che:

- Dalla comparazione tra i lemmi utilizzati dal campione per descrivere i dipinti e il loro inserimento nelle famiglie principali delle emozioni, risulta una maggiore congruenza emozionale nell'immagine numero uno, dove sia i termini compresi nella famiglia "*sorpresa*", presenti in numero significativo, che quelli appartenenti alla famiglia "*paura*", rappresentano l'interpretazione elitaria degli adolescenti; nell'immagine numero due vi è una minore appartenenza dei termini della famiglia "*tristezza*" usati dal campione, ma è pur sempre da riconoscersi l'unidirezionalità dell'interpretazione emozionale; nell'immagine numero tre, invece, le emozioni descritte dal campione sono attribuibili a tre delle sei famiglie principali delle emozioni, cioè "*tristezza*", "*paura*" e "*rabbia*". In tale suddivisione si riconosce una sollecitazione distinta, come se il campione interpretasse il dipinto in un più ampio ambito emozionale, di negatività.
- Dalla comparazione tra la lettura dell'opera d'arte e i test facciali (FACS), relativamente alla prima immagine si è evinta una corrispondenza di ugual peso rispetto alla comparazione precedente, in quanto sono state evidenziate nella figura del dipinto espressioni facciali appartenenti alle caratteristiche della famiglia "*sorpresa*" riscontrate nel intero set degli attori del test FACS; per l'immagine

numero due, in cui oltre alle caratteristiche facciali interviene la postura nella lettura dell'opera, il riscontro si è spostato sulle movenze e sulla posizione del capo, riconoscendo caratteristiche legate alla "*tristezza*"; per l'immagine numero tre le caratteristiche facciali della "*tristezza*" gli angoli esterni degli occhi rivolti verso il basso, lo sguardo incerto e la bocca serrata, sono presenti in quasi tutte le espressioni degli attori, mentre mancando quelle della "*paura*" e della "*rabbia"*, diminuisce la valenza del'indagine e la correlazione tra le due comparazioni eseguite.

- Dall'analisi qualitativa degli elaborati con il programma T-LAB è emerso che: le relazioni tra le parole denotano una circolarità di emotività che coinvolge il ragazzo. Non c'è un netto stacco tra una descrizione di ciò che vedono e l'emozione provata. La relazione percettiva suscitata dalla visione del quadro mette in moto una serie di corrispondenze sensoriali ed emotive notevoli. Se si guarda con attenzione l'asse delle ascisse si nota come si ha un procedere dal "piacere" "pensare" quindi una sensazione unita ad un aspetto cognitivo, in quanto il ragazzo si sente coinvolto davanti al quadro.

Le conclusioni di questa tesi portano a poter asserire che:

l'arte è veicolo di emozioni e per questa ragione si può sostenere che servirsene per indagare la mente degli adolescenti può essere considerato un uso diverso ma in un certo qual senso nuovo ed appropriato.

Lo studio è sostenuto da diverse e differenti comparazioni che hanno messo sempre al centro dell'attenzione le interpretazioni che i ragazzi del campione hanno dato nella loro personale lettura delle opere. Verificate le corrispondenze attraverso tre diversi sistemi comparativi: l'appartenenza dei termini alle sei principali famiglie delle emozioni, la similarità delle espressioni delle interpreti dei dipinti con le caratteristiche facciali del (FACS) e la lettura dei lemmi e dei dati con il programma T-LAB, si può sostenere che *l'arte figurativa, nel ristretto circolo della ritrattistica, può diventare un nuovo e più leggero strumento di indagine psicologica, travalicando il ruolo di veicolo di conoscenza e divenendo per gli adolescenti supporto alla consapevolezza dell'Io e elemento accrescitivo dell'Intelligenza Emotiva.*

Propuestas de nuevas investigaciones

Le proposte relative a studi successivi potrebbero essere quelle di utilizzare l'arte astratta ad uguale scopo.

Bibliografia

Adorno, P. (1993). *L'arte italiana.* Messina/Firenze: G. D'Anna.

Arnheim, R. (1986). *Arte e percezione visiva.* Milano: Feltrinelli.

Arte semplice, b. (2014 йил 25-febbraio). *La Gioconda di Leonardo da Vinci analisi e curiosità di un capolavoro della pittura*. Retrieved 2016 йил 1-marzo from arte semplice: http://artesemplice.blogspot.it/2014/02/la-gioconda-di-leonardo-da-vinci_25.html

Campanella, P. (s.d.). *Foto arte e architettura*. Tratto da Foto arte e architettura: www.fotoartearchitettura.it/si-parla-di-arte/percezione-visiva.html

Cappelletto, C. (2009). *Neuroestetica. L'arte del cervello.* Universale Laterza.

Caria, R. (A.A. 2002 - 03). *La visione e la percezione dei colori.* Università degli studi di Genova, Corso di abilitazione.

Castellano, F. (A.A.2014/2015). Funzioni esecutive e Facial Emotion Recognition in persone affette da schizofrenia: ruolo del poliformismo del compt e dell'abuso di alcol e sostanze. *Funzioni esecutive e Facial Emotion Recognition in persone affette da schizofrenia: ruolo del poliformismo del compt e dell'abuso di alcol e sostanze*. Milano, Italia.

Ciuffa , R. (24.11.2007). *S. Zeki, La visione dall'interno, arte e cervello, Recensione di Rodolfo Ciuffa.* Torino: Bollati Boringhieri.

Damasio, A. (2005). *L'errore di Cartesio. Emozione, ragione e cervello umano.* Milano: Adelphi.

De Leo, D. (2008). *La relazione percettiva: Merleau-Ponty e la musica.* Milano: Mimesis.

De Leo, D. (2012). La percezione mediante l'immaginazione. *Chiasmi international, pubblicazione trilingue intorno al pensiero di Merleau-Ponty, nouvelle serie n°14*, p. 22.

De Leo, D. (2015). *Appunti sul concetto di relazione percettiva.*

Desiderio, R. (2013 йил 3-Novembre). *Espressioni facciali ed emozioni secondo Paul Ekman*. From Igor Vitale.

Giunti, O. (2017 йил 26-febbraio). *Assessment - Giunti OS*. From http://www.giuntios.it/eta-evolutiva/assessment/: http://www.giuntios.it/eta-evolutiva/assessment/

Goleman, D. (2015). *Intelligenza Emotiva Che cosa e perchè può renderci felici.* Bergamo: BUR Rizzoli.

Gombrich, E. H. (1989). *La storia dell'arte raccontata da E. H. Gombrich.* Torino: Einaudi.

Greco-ANGRE, A. (2016 йил 4-Maggio). *Piet Mondrian, Evoluzione – sassi d'arte*. From Il sasso nello stagno di ANGre:.

Kandinskij, V. (1970). *Tutti gli scritti.* Bari: Feltrinelli.

Kandinskij, W. (1995). *Lo spirituale nell'arte.* Milano: Bompiani, saggi tascabili.

Kandinsky, W. (1981). *Tutti gli scritti 2 Dello spirituale nell'arte Scritti critici e autobiografici Teatro Poesie* (Terza ed.). (P. Sers, Ed.) Milano: Giangiacomo Feltrinelli.

Kawabata, H., & Zeki, S. (2004, aprile). Neural correlates of beauty. *Journal Neurophysiol*, p. 91 (4).

Kemp, M. (2004). *Lezioni dell'occhio.* Tratto da vita e pensiero: www.vitaepensiero.it/scheda-libro-/martin/kemp/lezioni-dellocchio/9788834309353-140468.html

La Sala, F. (2011, maggio 5). *Arte e Neuroscienze. Estetica, creatività, e paura della neuroestetica*. Tratto da La voce di Fiore: www.lavocedifiore.org/SPIP/article.php3?id_article=5047

LeDoux, J. (2003). *Il cervello emotivo: Alle origini delle emozioni.* Milano: Baldini Castaldi Dalai Editore.

Lüscher, M. (1976). *Il test dei colori.* Roma: Casa Ed. Astrolabio - Ubaldini Editore.

Maggiora, C. (Settembre 1971). *Disegno in architettura come metalinguaggio.* Firenze: Stabilimento Grafico Commerciale Fotolito - La Fotolitografia.

Maggiora, G. (1974). *Architettura come linguaggio.* Firenze: Teorema Edizioni.

Missana, B., & Prinetti, C. (2014, febbraio 5). *Kandisky arte cervello*. Tratto da State of mind: http://www.stateofmind.it/2014/02/kandinsky-arte-cervello/

Nascimben, P. A. (2006-2007). Risposta visuo-posturale nei bambini in età scolare. Aspetti visivi, biomeccanici e funzionali. Universita La Sapienza Roma.

Nova, G. B. (2006). *I luoghi dell'arte.* Roma: Electa Mondadori.

Petrelli, M. (2012). Lo sguardo e la parola La percezione estetica di forme visive e verbali. *Aisthesis*.

Pirovano, F. (2004). La comunicazione persuasiva. In P. Fabrizio, *La comunicazione persuasiva.* De Vecchi Editore.

Pompas, R. (Anno III, n°11 Novembre 2016 – Mensile). Rudolf Steiner: Il pensiero, il colore, l'arte. *Karmanews*. From http://www.karmanews.it/71/rudolf-steiner-il-pensiero-il-colore-larte/.

Ramachandran, V. S., & Hirstein, W. (1999). Science of art: a neurological theory of aesthetic experience. *Journal of Consciousness studies*, p. 6,15-51.

Rosati, L. (2006). *La scatola magica.* Perugia: Morlacchi Editore.

Sbriscia Fioretti, B. (s.d.). Dottorato di ricerca in Neuroscienze Ciclo XXIII. *Il ruolo del sistema motorio nella percezione dell'arte astratta: uno studio EEG ad alta densità Coordinatore: Prof. Vittorio Gallese.* Università degli Studi, Parma: http://dspace-unipr.cineca.it/bitstream/1889/2246/1/Tesi_BeatriceSbrisciaFioretti.pdf.

Sidari, D. (2014). *Photo architetti il blog*. Tratto da Photo architetti: www.photoarchitetti.it/blog/percezione-visiva-quando-lillusione-diventa-arte/

Solso, R. (2003). The Psychology of Art and the Evolution of the Conscious Brain. *MIT Press*.

Tizzani, E. (A.A. 2011-12). *Il ruolo dell'Absorption nell'esperienza estetica generata dalle arti visive.* Roma.

Tugnoli, E. (2008). From La comunicazione non verbale: http://www.api.lecco.it/wp-content/uploads/importedmedia/3160_2.PDF

Uboldi, S. (2005). *www.intelligenzaemotiva.it/tesi/tesi_scilla_uboldi.pdf.*

Villata, L. (2009). The scientific status of projective thecniques. *www.psychologicalscience.org*.

Voza, D., & Zamboni, L. (2015, novembre 12). *Il fenomeno artistico: variabili psicologiche che lo contraddistinguono e ne consentono l'accadimento*. Tratto il giorno gennaio 2016 da www.stateofmind.it: http://www.stateofmind.it/2015/11/fenomeno-artistico-psicologia/

Wingler, H. M. (1981). *Il Bauhaus* (Quarta ed.). (L. Sosio, Trans.) Milano: Giangiacomo Feltrinelli editore.

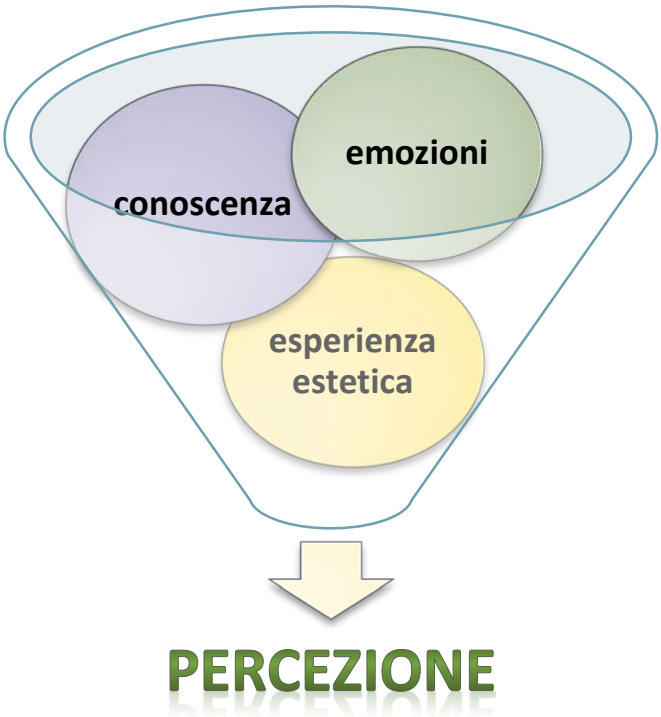
Yang, T. T. (2002). *Amygdalar activation associated with positive and negative facial expressions.* Neuroreport.

Zeki, S. (1998). *Art and the Brain.* Daedalus.

Zeki, S. (2003). *La visione dall'interno, Arte e cervello.* Torino, Italia: Bollati Boringhieri.

PARTE PRIMERA: ENCUADRAMIENTO TEÓRICO

Figura 5. La percezione



Il contatto immediato con ciò che ci circonda è un contatto sensoriale che ci richiama ad una realtà circostante che suscita in noi qualche interesse. Nell'ambito delle funzioni primarie che sottendono all'atto creativo vanno considerate la percezione, intesa come il processo di acquisizione dell'informazione dall'esterno attraverso i sensi in una logica di controllo d'ipotesi, e la memoria, quel sistema d'immagazzinamento dell'informazione capace di ricostruire cerebralmente quanto percepito.

L'osservazione di un'immagine qualsiasi comporta quindi la selezione a livello neurale di tutte le immagini conservate nella memoria che più volte in passato il cervello ha imparato a riconoscere come tali. Secondo l'approccio estetico tradizionale, nel caso di un oggetto d'arte, questi processi non sono sufficienti a definire l'esperienza estetica e per poterne comprendere i diversi aspetti bisogna comunque scomporla in

tutte le sue componenti fisiche, costituenti le qualità dell'oggetto, a dispetto dall'esperienza dell'osservatore.

Si percepisce continuamente, ma non tutto ciò che si percepisce si sente. «Il "percepire" è un fenomeno automatico e incontrollato e dipende dalla costituzione fisiologica. Il "sentire" dipende invece dall'affinamento psichico, dalla maggiore o minore sensibilizzazzione a un dato tipo di segnali. Valutare sensazioni ricevute, attribuire loro un significato, dipende dalle attitutidini analitiche e sintetiche dell'intelletto. A processo avvenuto, diciamo di avere ricevuto una comunicazione.» (Maggiora C. , Settembre 1971)

Sembrerebbe un atto semplice e poco importante, ma "vedere" è complesso e articolato nel sistema di rispondenze psichiche, dà luogo alla comunicazione, così come sostiene l'architetto fiorentino Carlo Maggiora.

«Vedere è un'operazione complessa (.....) la reazione sensoriale e psico-intellettiva è vedere. C'è chi vede meno e chi più: chi, vedendo capisce di più e chi meno, chi in un modo, chi in un altro. Queso accade (....) perché vedere dipende dalle inclinazioni oltre che dalla conformazione fisiologica dell'individuo. È un processo selettivo dell'intelletto, nel quale possiamo agevolmente riconoscere gli elementi dei quali si compone ogni comunicazione e cioé: rispondenza psichica alle percezioni: sentire;
selezione intellettiva e problematica degli stimoli, del linguaggio e dei suoi termini: intendere;
interpretazione soggettiva di una situazione: comunicare.

Parlare il linguaggio delle immagini non vuole certo dire uscire dalla normalità delle abitudini dell'uomo e tanto meno ridurre le sue possibilità espressive. È un linguaggio altrettanto spontaneo, ricco e certo più antico di quello fonetico. Il linguaggio fonetico è un'invenzione abbastanza recente nella storia umana e non è riuscito mai a sostituire del tutto le immagini.

Oggi, anzi, sembra che l'espressione fonetica scivoli di nuovo verso quella figurativa come: foto, cinema, grafica.» (Maggiora C. , Settembre 1971)

Le sensazioni che un'esperienza estetica produce inducono a comprendere un percetto, stimolano un giudizio positivo o negativo relativo alla percezione e alla regolazione emotiva che interagisce con l'approccio cognitivo alle opere d'arte.

Tizzani nella sua ricerca dice che l'essere di fronte ad un'opera d'arte attraverso il godimento della percezione, fa nascere emozioni estetiche.

«L'esposizione ad un'opera d'arte produce un'elaborazione cognitiva ed affettiva. In un processo circolare la sfida di comprendere ed elaborare l'opera e la sensazione di padroneggiarne cognitivamente il contenuto attiva piacevoli stati affettivi, la cui percezione genera emozioni estetiche.

Le esperienze cognitive ed affettive nell'esperienza estetica sono reciprocamente connesse, la bellezza è radicata nell'esperienza di elaborazione di colui che osserva ed ha origine dall'interazione tra le qualità degli stimoli ed i processi cognitivi ed affettivi dell'osservatore» (Tizzani, A.A. 2011-12, p. 4).

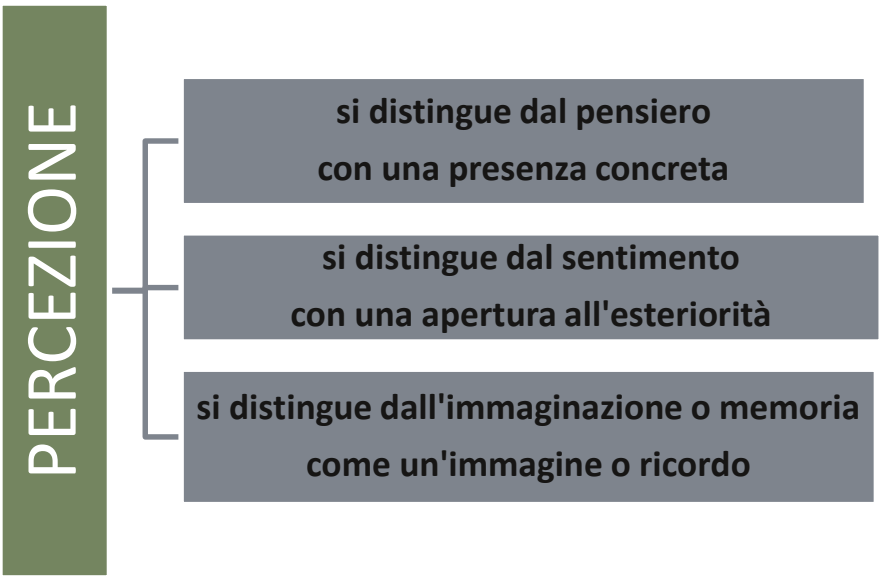
Come sostiene De Leo, la percezione è soggettiva e non è un'elaborazione intellettuale, ma un processo che si risolve nella totalità di tutti i nostri sensi, emergendo con un sentimento che lo definisce quale summa del tutto.

La percezione si distingue dal pensiero con una presenza concreta, dal sentimento con una apertura all'esteriorità, dall'immaginazione o dalla memoria come un'immagine o un ricordo.

«La percezione non è caratterizzata da un processo di tipo concettuale, ma da un sapere intuitivo e soggettivo, alla base del nostro modo comune di vedere, di sentire, di percepire in generale. La nostra percezione, come la intende Merleau–Ponty, una volta costituita, permette che l'oggetto appaia come la ragione di tutte le esperienze che di esso abbiamo avuto o potremmo avere.

Lo studio della percezione implica la traduzione dell'informazione acquisita dai nostri sensi in un'esperienza significativa. La percezione può essere definita come un processo continuo di aggiornamento e mantenimento del modello interno dell'ambiente in cui viviamo (De Leo, La relazione percettiva: Merleau-Ponty e la musica, 2008). Si distingue dal pensiero in senso stretto a cui corrisponde la presenza concreta di qualcosa, dal sentimento, in quanto apre ad una esteriorità invece di ridursi

all’esperienza di uno stato dell’io, dall’immaginazione o dalla memoria e non solamente come immagine o ricordo» (De Leo, 2015).



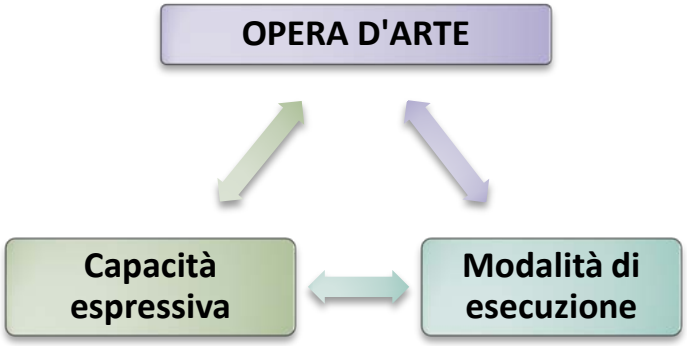
L’acquisizione, la definizione e la strutturazione degli stimoli legati alla visione di un’opera d’arte e la loro reciprocità, sono percezione estetica.

La struttura cognitiva dell’osservatore contiene diversi tipi di informazioni, acquisiti nel corso della vita, nonché è depositaria di tratti di personalità, motivazioni e disposizioni emotive che vengono coinvolte in un processo di interazione con l’opera.

«La via principale di tale esperienza è l’occhio. Esso collega direttamente intelletto e cuore, come sostiene Kemp» (Kemp, 2004). Egli, studiando i disegni di Leonardo, riconosce che l’artista ne coglie la forma, facendo percepire contemporaneamente ingegno e sentimento. Guardare e descrivere non è per Leonardo fotografare la realtà, ma coglierne la forma. Tratteggiando gli organi del corpo umano ne rappresenta simultaneamente morfologia e fisiologia, forma e funzione, in un tutto inscindibile, dove ogni organo rivela con il proprio aspetto la funzione a cui adempie.

Criteri legati alla percezione

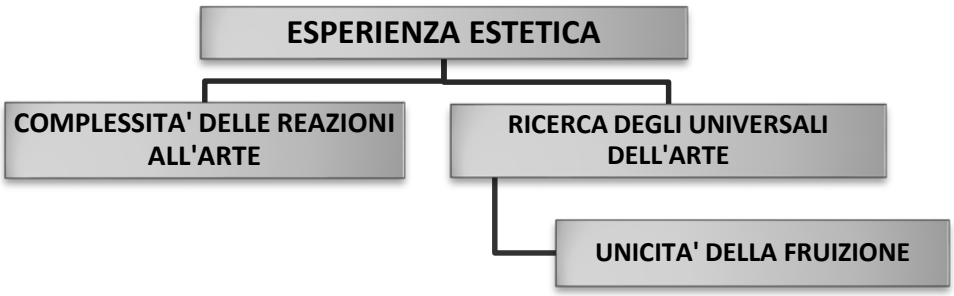
«Un altro parametro descritto in letteratura è legato alla prospettiva del percepiente: è arte ciò che viene considerata dall’osservatore come tale, considerazione che generalmente viene ancorata a due elementi: la capacità espressiva e la modalità di esecuzione, che deve rispecchiare abilità realizzative» (Tizzani, A.A. 2011-12, p. 7).



«L’arte non è solamente un concetto o un simbolo, ma incarna l’espressione umana attraverso il talento espresso nella sua realizzazione. Contestualità ed abilità realizzativa sono pertanto due criteri imprescindibili nella definizione dell’oggetto di studio. Secondo Arnheim (Arnheim, 1986), le forme percettive e pittoriche sono il midollo stesso del pensiero in sé e gli artisti sarebbero in grado di cogliere in modo immediato i princìpi del funzionamento percettivo per creare forme che, rispondendo ad un bisogno innato di percezione ordinata della realtà, generano un’esperienza estetica» (Tizzani, A.A. 2011-12, p. 8).

Gli stessi schemi percettivi sarebbero dunque applicabili sia alla percezione della realtà che alla rappresentazione pittorica, entrambi si servono degli stessi princìpi organizzativi cerebrali. In base a tale approccio gli standard finali della bellezza devono essere cercati nella comprensione delle nostre strutture interne.

Gli studi di Arnheim sono di fatto ancora attuali, poiché anche i modelli più recenti integrano il suo modello in prospettive più articolate. Il superamento degli approcci storici ha dato origine a due filoni di studio dell'esperienza estetica: da un lato autori che privilegiano una visione che valorizzi la complessità delle reazioni umane alle opere d'arte, dall'altro un filone che, pur riconoscendo a livelli variabili tale complessità, focalizza la propria attenzione sulla ricerca degli universali dell'arte, ossia di quelle dimensioni atemporali ed acontestuali che caratterizzano l'unicità della fruizione estetica.



Le teorie della Gestalt sostengono che le percezioni sono il prodotto del materiale derivato dai sensi, che viene poi organizzato grazie a meccanismi e schemi mentali

innati nell'uomo. Inoltre le percezioni vengono ritenute immediate e non prodotte dalla sensazione attuale. Esse sarebbero influenzate dalle esperienze del passato solo nella misura in cui queste ultime abbiano avuto a che fare con l'esperienza del momento

Arnheim, in accordo con tali teorie, propone di considerare l'opera d'arte nella sua totalità, concependo la dimensione artistica come una modalità di conoscenza del mondo. Tale punto di vista è basato sulle caratteristiche dell'opera stessa: ne viene considerata la buona forma, grazie a quelle caratteristiche che la rendono equilibrata e armonica, la totalità, poiché il tutto è più della somma delle singole parti. Infine intende spiegare l'empatia provata dal fruitore del prodotto artistico nei confronti dello stesso e le intenzioni del suo autore, attraverso la relazione tra percezione dello stimolo e attività fisiologica del cervello.

Focalizzando dunque la ricerca unicamente sulla scoperta degli universali, si potrebbe correre il rischio, di non considerare che «ogni opera d'arte è figlia del suo tempo e spesso madre dei nostri sentimenti». (Kandinskij W. , 1995, p. 17)

«Ramachandran ha concentrato i suoi studi sulla possibilità di individuare gli universali dell'arte, ossia dei princìpi che, indipendentemente dalle variabili culturali e storiche, sarebbero in grado di caratterizzare un'opera d'arte in quanto tale, cioè di renderla idonea a generare nell'osservatore un'esperienza estetica. Tali princìpi sono: l'iperbole, il raggruppamento percettivo, la risoluzione di problemi percettivi, l'isolamento modulare, il contrasto, la simmetria, l'avversione per coincidenze sospette e per le singolarità e ripetizione, il ritmo e ordine, l'equilibrio, la metafora» (Tizzani, A.A. 2011-12, p. 12).

Attraverso questi parametri è dunque possibile, secondo Ramachandran, riconoscere ed individuare un'opera d'arte che dia nell'osservatore esperienza estetica e per alcuni di tali principi (simmetria, equilibrio, ritmo, ordine ed altro) si è facilmente portati a stabilire che provochino sensazioni di piacevolezza. Come nei quadri di Picasso, in cui la moltiplicazione dei punti di vista fa sì che in uno stesso volto ci siano alcuni elementi rappresentati frontalmente e altri di profilo, Ramachandran ipotizza che ciò attivi due diversi neuroni, ciascuno specializzato nel riconoscimento di una specifica angolazione del viso, e che dunque i ritratti cubisti, invece di generare confusione, in qualche modo facilitino l'identificazione. Il che però non comporta che ci piacciano

comunque: quale che sia l'abilità dell'artista di provocare delle reazioni neurologiche, il momento del giudizio e dell'interpretazione resta individuale e indipendente.

«Seguendo Merleau-Ponty la percezione non è giustificata all'interno dell'intenzionalità degli atti soggettivi, ma è sia un'attività mentale, che il prodotto di questa attività, che rinvia contemporaneamente ad una posizione di pensiero e ad una posizione di realtà» (De Leo, Appunti sul concetto di relazione percettiva, 2015, p. 7).

Sartre chiarisce come, mentre la prosa si fa carico di veicolare i significati attraverso un sistema di segni, la poesia, la pittura, la musica, ovvero i linguaggi estetici, non creano "significati" bensì "cose".

«Così il pittore che *fa* una casa per l'appunto *fa*, crea, seppure su un piano immaginario, una casa sulla tela, e non un segno di casa: la casa che così appare conserva tutta l'ambiguità delle cose reali.

Lo squarcio giallo del cielo al di sopra del Golgota, il Tintoretto non l'ha scelto per *significare* l'angoscia, né tanto meno per *provocarla*; è angoscia e, insieme, cielo giallo. Non cielo d'angoscia, né cielo angosciato; è un'angoscia fatta cosa, è un'angoscia trasformata in squarcio giallo del cielo (....).» (Petrelli, 2012)

Processo percettivo

Nel processo percettivo entrano in relazione le seguenti componenti fondamentali: l'attenzione, la localizzazione, il riconoscimento e l'astrazione.

In primo luogo, attraverso il processo di attenzione, si decide quale informazione in entrata è da elaborare ulteriormente e quale va scartata, in secondo luogo il sistema deve determinare dove sono gli oggetti di interesse, in terzo luogo, il sistema percettivo deve riconoscere quali oggetti ci sono e in quarto luogo, deve essere in grado di astrarre le caratteristiche salienti dell'oggetto riconosciuto. L'attenzione serve a selezionare la vasta quantità di imput provenienti dall'ambiente, può operare in tutte le modalità sensoriali, tuttavia la maggior parte degli studi riguarda la visione.

«La percezione è l'atto che ci fa conoscere delle esistenze o, più in generale, è apprensione di un'esistenza. Questa concezione allargata di percezione sarà allora una struttura che ci permetterà di cogliere il mondo senza scomporlo in un aspetto fisico e in uno psichico, senza parcellizzarlo. Noi abbiamo degli organi di senso, grazie ai quali accediamo al mondo esterno, cioè grazie a quali percepiamo; gli organi di senso originano in altri termini delle sensazioni di cui la percezione sarà pertanto costituita. La conoscenza viene tutta dall'esperienza che è fatta di sensazioni, che sono all'origine delle nostre conoscenze, sia in senso cronologico perché l'esperienza comincia con le sensazioni, sia logico, dal momento che le sensazioni compongono le nostre idee. È vero d'altra parte che nell'oggetto le qualità sensibili sono strettamente mescolate, tanto da non poter scorgere facilmente la loro distinzione: io provo, per esempio il freddo e la durezza del ghiaccio indistintamente. L'oggetto non è pertanto che una collezione di sensazioni. Queste sensazioni, sono semplici, sono ciò che sono e nient'altro che questo. E perciò chiaramente e distintamente colte.

Tuttavia, dal momento che certe idee semplici, sensazioni, sono costantemente unite, se ne parla come se si trattasse, di una sola idea semplice, si conferisce loro un solo nome e si suppone che qualcosa le sostenga, che si chiamerà sostanza, di cui esse sono appunto le proprietà. La sensazione è dunque anzitutto una realtà soggettiva, un vissuto o uno stato, proprio perché le sensazioni sono in noi. Le sensazioni sono eventi privati e soggettivi. È possibile descrivere agli altri le proprie sensazioni, ma nessuno, se non noi, può averne un'esperienza diretta. Tra l'oggetto della sensazione e quello della percezione non esistono, dunque, differenze sostanziali, entrambi implicano l'apprensione di un contenuto spaziale, entrambi realizzano una conoscenza del mondo» (De Leo, Appunti sul concetto di relazione percettiva, 2015, p. 8).

Coerentemente con gli indirizzi di una concezione estetica, che trova solide radici nella tradizione filosofico-classica, il processo di raffinamento e categorizzazione del segnale visivo tende a catturare e caratterizzare l'essenziale eliminando progressivamente l'inessenziale.

Il pensiero percettivo, secondo Arnheim, è la risultante di due funzioni della cognizione interconnesse, quella intuitiva e quella intellettiva. «La cognizione intuitiva sarebbe deputata a cogliere immagini totali. Nell'opera d'arte la cognizione intuitiva coglie percetti altamente organizzati, strutturati, i cui elementi si danno in una sintesi sincronica, innescando, nella creazione così come nella fruizione, le stesse dinamiche psicologiche che si attivano al cospetto dell'immagine. La cognizione intellettiva, invece, avvalendosi di un procedimento lineare, diacronico, identifica, isola elementi e relazioni, analizza, redige liste ed inventari, decostruisce, smonta insiemi che poi provvede a ricostruire. Essa è responsabile della stabilità e dell'indipendenza dei concetti.» (Petrelli, 2012)

Alla luce di questi ed altri rilievi, ad Arnheim il ruolo del linguaggio appare decisamente sopravvalutato: per la psicologia della percezione il pensiero già da sé è capace di rappresentare configurazioni strutturate ed articolate; al linguaggio, semmai, il compito di conservare e stabilizzare, ma anche di immobilizzare la conoscenza, in virtù del supposto carattere permanente e stabile della relazione tra le parole e i rispettivi significati.

«Vi sono relazioni spaziali implicite in frasi come "ciliegie sugli alberi" che, ribadisce Arnheim, la costruzione verbale evoca e nega nello stesso tempo. Se la frase fa sorgere subito nell'ascoltatore una scena strutturata gerarchicamente, d'altro canto essa si avvale materialmente di una enumerazione sotto forma di elenco di tre concetti successivi: ciliegie, sopra, alberi. La descrizione letteraria di eventi o azioni, o stati psicologici, subisce la medesima riduzione: l'azione non può che essere trascritta ricorrendo alla non-azione. Per far ciò, ogni parola, ogni frase, procede nella descrizione attraverso aggiustamenti successivi, corregge gradualmente l'immagine che si viene costituendo approssimandosi sempre di più all'immagine di significato complessiva che si intende rappresentare.» (Petrelli, 2012)

Se, per un verso, il linguaggio verbale, composto di suoni e forme, possiede proprietà a suo modo strutturanti, in quanto in grado di organizzare significati che

derivano da percetti, per l'altro verso il linguaggio pittorico può far uso di pattern separati associati secondo una sintassi lineare. Il linguaggio, in alcuni casi, si rivela addirittura più duttile e fluido dell'immagine. Quando vedo un quadro o una scultura, il sistema delle immagini che mi si presenta risulta molto più vincolante ed identificante. Non è possibile, fa notare Arnheim, "prendere quadri o pezzi di quadri e metterli insieme per produrre nuove combinazioni con la facilità con cui è possibile combinare parole o ideogrammi. I montaggi pittorici mostrano le linee di giuntura, mentre le immagini prodotte dalle parole si fondono in insiemi unificati".

Teorie della percezione

La percezione, secondo Campanella, non è solo un atto di registrazione sensoriale, ma una complessa interpretazione della realtà compiuta dalla nostra mente. Sostanzialmente le teorie si possono suddividere in due grandi aree di metodo: uno è l'approccio costruttivista e l'altro quello ecologista.

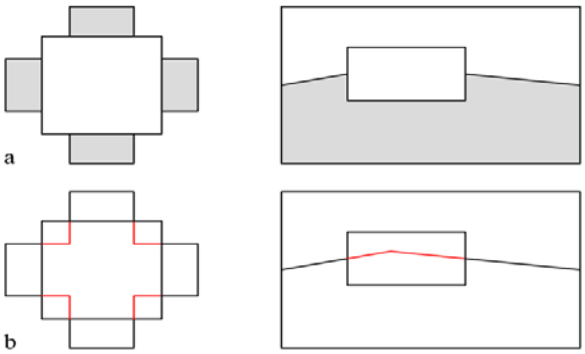
L'approccio costruttivista di Gregory si basa sul fatto che il vedere sia da considerarsi un processo nel quale le nostre conoscenze precedenti, cioè le acquisite esperienze dell'ambiente che ci circonda, possano contribuire a creare nella nostra mente l'immagine di ciò che si vede. Pertanto, la percezione include all'interno del procedimento, l'agire della memoria. Quello che noi vediamo, non è mera replica del mondo che il nostro sistema visivo costruisce selezionando, ma la nostra informazione distorta.

La teoria ecologica di Gibson porta a dedurre che la percezione sia un processo diretto nel quale l'informazione può essere scoperta invece che costruita, pertanto la percezione è una diretta conseguenza delle proprietà dell'ambiente e non implica pertanto processi di elaborazione degli stimoli. Il neologismo "affordance", dall'inglese "afford", offrire, risale a Gibson. Egli sosteneva che ogni oggetto possedesse specifiche affordance, ad esempio la terra è "percorribile", l'acqua è "tuffabile", una maniglia è "afferrabile".

Altro aspetto della teoria ecologica di Gibson è quello della raccolta di informazioni, l'*Information Pickup Theory*, in contrasto con i coevi studi sull'elaborazione cognitiva dell'informazione e che affermava invece l'importanza della percezione diretta» (Campanella, s.d.).

«Risale ai primi decenni del 1900 la psicologia della forma proposta dalla Gestalt, che sosterrà che la percezione non è cumulativa e non è influenzata dal passato, ma si compie all'istante, in base alla distribuzione degli stimoli, ai loro rapporti e ai princìpi di unificazione. Gli psicologi della Gestalt hanno individuato una serie di princìpi che descrivono il modo in cui la nostra mente organizza la percezione degli stimoli» (Campanella, s.d.).

Tali leggi possono essere ricondotte a dei criteri: prossimità, similarità, chiusura, continuità, simmetria.



Cuadro 1 Chiusura – completamento percettivo

«La figura *a* mostra elementi e segni geometrici giustapposti fra loro. Se si chiede ad uno o più osservatori di descrivere cosa vedono, nessuno di loro dirà di vedere quattro rettangoli grigi ai lati di un quadrato bianco e due figure poligonali sopra e sotto un rettangolo; essi, concordemente, dichiareranno di vedere, figura *b*, forme chiuse e sovrapposte: una croce sotto un quadrato e due poligoni con spigoli convergenti sotto un rettangolo» (Sidari, 2014).

«Altro storico movimento teorico è il *New Look of Perception*, del 1960 che sostiene che la percezione sia influenzata dal significato emotivo dello stimolo. Il concetto è centrato sul dinamismo della mente nell'atto di percepire e di conseguenza apprendere. La mente dinamica va in controtendenza a quella statica proposta dalla psicologia della Gestalt. Infatti, il set cognitivo sarebbe un meccanismo di percezione selettiva degli elementi della realtà, in continuo mutamento. L'individuo percepisce il mondo a seconda di come le sue strutture mentali interne selezionano il materiale percepito e queste strutture sono in continua evoluzione e cambiamento, in funzione di nuovi accomodamenti ed apprendimenti di cui il soggetto fa esperienza.

Un riferimento esplicativo può essere rintracciato nel pensiero del filosofo francese Jean Paul Sartre, che proponeva un concetto di mente come faro che illumina la realtà e nullifica ciò che della realtà l'individuo non riesce a percepire. Il set cognitivo del New Look può essere quindi inteso come un faro che fa luce nella realtà buia e permette di percepire ciò che è illuminato. Questo faro è composto da tutte le conoscenze pregresse, le esperienze vissute, i valori, gli interessi, i bisogni e soprattutto la cultura del soggetto percepiente. Ciò che invece esce dal fascio di luce è nullificato dalla mente, pertanto non ha un valore cognitivo che possa generare un apprendimento o una semplice conoscenza.

Per Rudolf Arnheim il pensiero ha una natura fondamentalmente percettiva, per questa ragione non dovrebbe esistere una dicotomia tra vedere e pensare, tra percepire e ragionare. Occorre quindi prendere coscienza del giudizio visivo e sapere quali sono i princìpi psicologici che lo motivano e imparare a riconoscere le componenti del processo visivo che partecipano alla creazione come alla contemplazione dell'opera, per sapere ciò che in realtà, vediamo.» (Campanella, s.d.)

Processi di alterazione della realtà

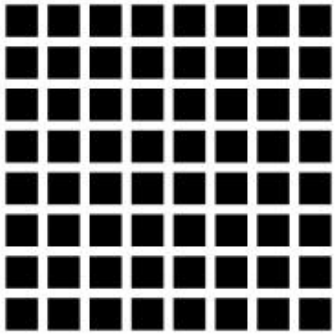
Il mondo reale è regolato anche da processi visivi che lo alterano. L'aberrazione di un sistema ottico è la differenza tra l'immagine effettiva, reale o virtuale, formata dal sistema e l'immagine che si voleva ottenere. Le aberrazioni possono dare scarsa nitidezza, deformazioni dell'immagine, differenze tra le immagini corrispondenti ai diversi colori e non uniformità della luminosità.

Tra le alterazioni della realtà vi sono le illusioni ottiche che possono manifestarsi naturalmente o essere dimostrate da specifici trucchi visuali che mostrano particolari accoglimenti del sistema percettivo umano.

«Un'illusione ottica è una qualsiasi illusione che inganna l'apparato visivo umano, facendogli percepire qualcosa che non è presente o facendogli percepire in modo non corretto qualcosa che nella realtà si presenta diversamente.

Sono illusioni cognitive in cui viene percepita erroneamente la geometria dell'immagine o parte di essa. Per esempio linee parallele vengono percepite come divergenti, convergenti o curve. In altri casi due elementi che hanno la stessa dimensione sono percepiti con dimensione differente. L'effetto può essere causato dal

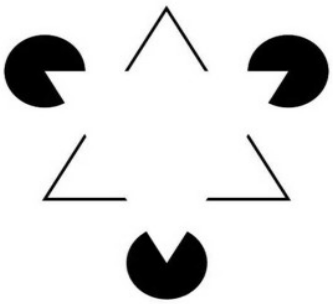
fatto che un’area di colore chiaro tende ad essere percepita come più ampia della stessa area di colore scuro, oppure dalla tendenza del cervello a stimare una dimensione basandosi su effetti prospettici o sul confronto con oggetti vicini. Nell’immagine seguente l’illusione ottica consiste nel fatto che si notano delle macchie grigie non reali nei punti di incrocio dei segmenti bianchi. Si nota che rimane esclusa dall’effetto l’intersezione su cui si fissa lo sguardo.» (Caria, A.A. 2002 - 03, p. 12).



Questo effetto speciale fu notato nel 1870 da L. Hermann ed è per questo che questa esperienza illusoria è nota come “Hermann grid illusion”.

Le spiegazioni delle macchie va ricercata nel contrasto tra due tinte vicine nella griglia o più precisamente nel contrasto di luminosità. Il contrasto di luminosità, infatti, stimola in maniera disuguale i fotorecettori, ma siccome i vari recettori della retina non agiscono indipendentemente, ma “collaborano” per fornire al cervello una sintesi di ciò che percepiscono si verificano questi effetti particolari.

Nel 1955 per la prima volta venne descritta dallo psicologo e pittore italiano Gaetano Kanizsa il triangolo, che è un’illusione ottica assai nota. Nella figura vediamo due triangoli equilateri bianchi, l’uno sovrapposto all’altro, anche se nessuno dei due triangoli è effettivamente disegnato. Questo effetto è conosciuto come profilo soggettivo o illusorio.



Cuadro 2 Il triangolo di G. Kanizsa

Questo fenomeno avviene in quanto il nostro apparato percettivo ha una tendenza organizzativa innata, costituita dall'articolazione figura/sfondo, secondo cui non c'è una figura senza sfondo; ciò avviene anche con figure ottenute con margini fisicamente inesistenti come appunto questo triangolo. Ciò perché la nostra valutazione percettiva, avendo bisogno di contrasto figura/sfondo, lo crea lo stesso.

Ramachandran ha osservato fenomeni quali la visione stereoscopica, ovvero il modo in cui il cervello combina l'informazione proveniente dai due occhi, per consentirci di percepire la profondità. Notò infatti che la sensazione di profondità può essere generata utilizzando stereogrammi, che altro non sono che una realtà virtuale, un'immagine all'apparenza semplice che in realtà cela un'altra immagine nascosta al suo interno.

«Ben Heine, visual artist belga, nella sua produzione "Pencil vs Camera", realizza i suoi disegni in estemporanea. Non disegna solo ciò che vede realmente, aggiunge visioni personali, immaginate, giocose ed a volte surreali. Successivamente fotografa la sua mano che tiene il disegno nel contesto reale, incolonnato prospetticamente rispetto alla visione scelta. Così l'autore trasforma la realtà integrandola con i suoi elementi.» (Sidari, 2014).

Cuadro 3 Ben Heine 2010

Anche Julian Beever, street artist inglese, disegna sul pavimento illusioni ottiche attraverso visioni prospettiche anamorfiche, riprendendo la tecnica rinascimentale e riproducendo scenari fantasiosi e spettacolari. La padronanza di tale tecnica gli permette di realizzare immagini piane disegnate sul pavimento, che da un preciso punto di vista, appaiono ricollocarsi verso l'alto con un sorprendente effetto tridimensionale.

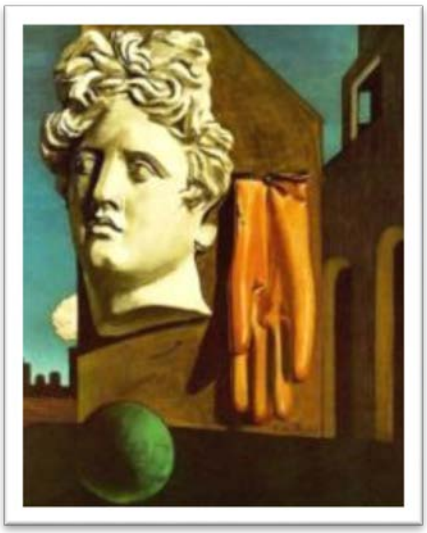
Cuadro 4 Snail in New York – Julian Beever

L'artista e l'opera d'arte

In "Dello Spirituale nell'arte" Kandinsky teorizza sul concetto di opera d'arte sostenendo che un quadro è ben dipinto quando, attraverso le vibrazioni suscitate, entra in sintonia con l'osservatore, ritiene un "buon disegno" solo quello in cui non si può mutare nulla senza che la sua vita interiore vengsa distrutta. Un altro concetto che sviluppa è quello dell'artista che deve trattare le forme della natura in piena libertà senza assoggettarsi a alcun vincolo scientifico o di alcun genere.

«La vera opera d'arte nasce in modo misterioso, enigmatico, mistico dall'artista. Separatasi da lui, acquista una vita autonoma, una personalità, diventa un soggetto indipendente, che ha un proprio respiro spirituale e che conduce anche una vita materiale reale, un *essere.* [...] Se essa è "cattiva" nella forma, o troppo debole, ciò significa che tale forma è cattiva o troppo debole per provocare in ogni modo vibrazioni nell'anima che abbiano un suono puro.» (Kandinsky, 1981)

Per potere cogliere l'effettivo significato artisti e studiosi hanno provato a decontestualizzare l'opera d'arte, così De Chirico decontestualizzava gli oggetti presenti nel quadro per coglierne il vero senso metafisico. Anche Magritte poneva i suoi oggetti in ambiti inusuali ma quotidiani; ma proprio questa esattezza veristica da trompe-l'oeil permette di cogliere la realtà in sintesi, crea una realtà diversa da quella che siamo abituati a conoscere, più analitica, più reale del reale, già quindi surreale.



Cuadro 5 G.de Chirico, Canto d'amore, 1914, 79 x 59,5

Cuadro 6 R. Magritte, Le Tombeau Des Lutteurs, 1960, 87x116

Lo studio del modo in cui le emozioni influenzano l'esperienza estetica si pone come un'indagine che ne facilita la comprensione. Tra i fattori che potrebbero incidere sul ricordo di un'opera d'arte, inoltre, sembra giocare un ruolo rilevante il livello di coinvolgimento con cui la si osserva.

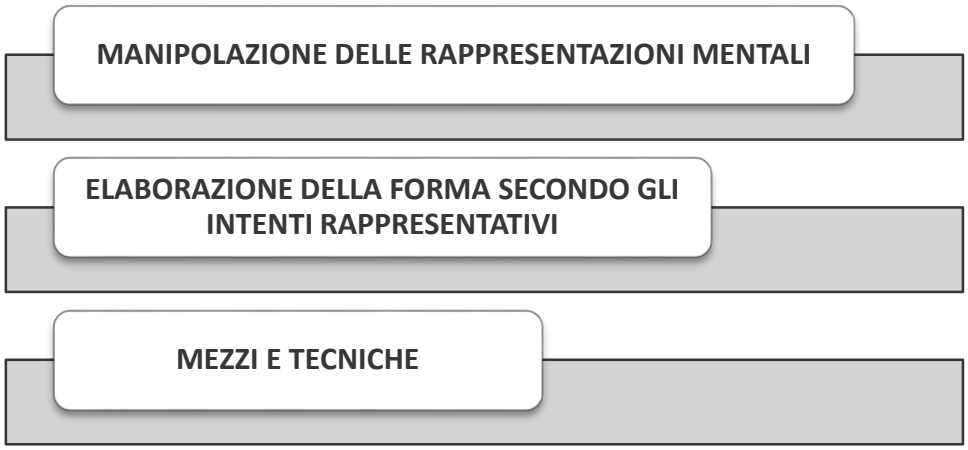
«Sul coinvolgimento potrebbe influire non solo l'interesse, ma anche il livello di attenzione dedicato e la capacità di lasciarsi coinvolgere dalle esperienze, individuato da Tellegen con il concetto di Absorption nel 1974» (Tizzani, A.A. 2011-12).

«Un dipinto dovrebbe rappresentare l'idea platonica o il concetto hegeliano di ciò che raffigura, ossia non un'esperienza, ma un'intera categoria di esperienze in cui ciascuno può cogliere il proprio riferimento ed il proprio significato, come accade nell'osservare l'ambiguità emotivo-relazionale in molte scene di genere del fiammingo Veermer o le opere incomplete di Michelangelo nella fase matura.

Interessante il percorso del rapporto tra arte ed empatia, se si considera che il filosofo e storico dell'arte tedesco Robert Visher ha coniato il termine "Einfuhlung", successivamente tradotto nell'inglese empathy, proprio associandolo all'esperienza estetica. Dunque il concetto di empatia è nato proprio nel tentativo di comprendere il rapporto tra l'opera d'arte ed il suo fruitore e, dopo alterne vicende e lunghi periodi di oblio nell'estetica empirica, torna ad essere associato all'arte nella modernità» (Tizzani, A.A. 2011-12, p. 11).

L'abilità dell'artista dipende dal grado di padronanza con cui egli manipola le sue rappresentazioni mentali, elaborando la forma che soddisfi i suoi intenti rappresentativi e i mezzi e le tecniche che ne consentano la traduzione in rappresentazioni concrete.

Figura 6. ABILITA' DELL'ARTISTA



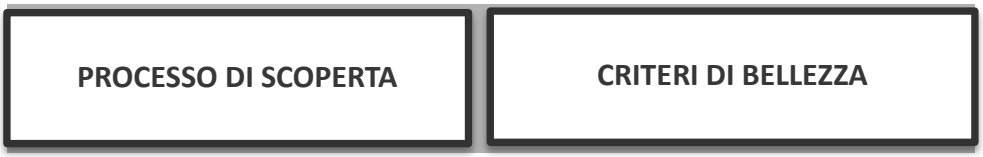
L'arte determina nel fruitore una serie di processi, comportamenti e cognizioni che costituiscono il comportamento estetico e ciò che è ancora più caratteristico, cioè l'esperienza estetica. Questo comportamento non consiste nel semplice piacere;

un’opera d’arte può essere apprezzata in maniera singolare ed unica, non solo per la sua bellezza o la sua virtuosità tecnica o per il messaggio che trasmette. Per alcuni studiosi l’esperienza estetica deriverebbe dal processo di scoperta, mentre per altri l’apprezzamento è il risultato di specifici criteri di bellezza, quali proporzioni, armonia, equilibrio.

«È soprattutto il caso delle impressioni che facciamo rivivere attraverso il ricordo. Siamo tutti pittori nella nostra interiorità quando coltiviamo ricordi colorati. Ogni ricordo dipinge qualcosa, anche se l’immaginazione attiva non crea niente di nuovo e si limita a colorare i ricordi così come sostiene Steiner.

Nell’ambito corporeo, colori sporchi, colori male assortiti, quadri composti male esercitano un’azione negativa, arrivando a provocare malessere. Invece, un felice accostamento di colori e una composizione riuscita dei quadri sono stimolanti per la circolazione dei liquidi organici, del sangue, e per la respirazione interiore». (Pompas, Anno III, n°11 Novembre 2016 – Mensile)

Figura 7. ESPERIENZA ESTETICA



Il comportamento estetico viene visto come un processo che, da un lato, vede implicate le caratteristiche stesse dell’opera d’arte e, dall’altro, coinvolge direttamente il fruitore e le emozioni che l’opera suscita in lui.

In una prima fase di analisi percettiva vengono elaborati gli stimoli di contrasto, intensità, luminosità, colori, raggruppamenti e buone forme. L’analisi percettiva avviene in maniera rapida e senza sforzo ed incide sulla preferenza estetica.

Nella seconda fase quanto percepito viene integrato con la memoria implicita e valutato come familiare e prototipico. Il modello prevede due differenti output: l’emozione estetica e il giudizio estetico. Un’opera d’arte viene considerata tanto più piacevole, giudizio estetico, quanto più positiva è stata l’esperienza emozionale dedotta, emozione estetica. I soggetti esperti tendono a formulare giudizi in base allo stile,

mentre per i non esperti sono importanti i riferimenti al sé e la possibilità di associare ad un'opera d'arte eventi ed emozioni riferiti alla propria vita.

«Con l'espressione comportamento artistico si indica l'insieme dei processi cognitivi ed esecutivi che portano l'artista alla realizzazione dell'opera e con comportamento estetico l'insieme dei processi cognitivi ed esecutivi che portano il fruitore a sancire l'artisticità dell'opera e a goderne.

I due comportamenti, artistico ed estetico, possono manifestarsi sia contemporaneamente e nel medesimo contesto, spaziale, storico, sociale, economico, culturale, sia in tempi e contesti poco o molto lontani e diversi fra di loro. Il fenomeno artistico si verifica quando da parte di un individuo o di un gruppo di individui, vengono riconosciute e attribuite proprietà artistiche al prodotto realizzato da altri. Esso si presenta inoltre, con delle costanti strutturali e processuali, sono implicati e si intersecano tra loro processi cognitivi ed attivazione emozionale. L'artista mette in gioco la propria creatività, le specifiche abilità cognitive ed il suo insight nel leggere la realtà in modi differenti ed originali. Il fruitore analizza le caratteristiche formali del lavoro che, a loro volta, richiamano ed attivano un processo di scoperta che ci informa sulla realtà e sulle nostre emozioni.» (Voza & Zamboni, 2015).

Storicamente, durante il Rinascimento, in Italia vi è un profondo cambiamento nel ruolo degli artisti che, da semplici artigiani, hanno conquistato una peculiarità professionale che, oltre a collocarli in una posizione sociale più elevata, ha sciolto molti dei vincoli che imbrigliavano la loro creatività nel rapporto con la committenza.

«Prendendo a prestito concetti della retorica aristotelica per illustrare il processo di costruzione di un dipinto, in linea con la posizione di molti storici dell'arte come sostiene Settis, il cambiamento del rapporto con la committenza ha inizialmente restituito agli artisti la libertà di "*compositio*", intesa nel senso di ordine, di struttura del quadro e di scelta degli elementi della composizione, oltre che di "*dispositio*", in senso lato la realizzazione del dipinto, pur mantenendo spesso "l'*inventio*" a carico del richiedente. Ossia chi pagava decideva il cosa, ma non decideva più il come.

Nello svolgersi dei secoli, fino all'arte contemporanea anche l'inventio è stata restituita all'artista, che si è appropriato altresì del diritto di scegliere il soggetto in cui cimentare le proprie abilità. Ma la sempre maggiore libertà espressiva ed espositiva ha prepotentemente posto il problema di cosa è da considerarsi un'opera d'arte, in

particolare dopo che la rivoluzione dissacratoria del dadaismo, nel rifiuto di un'arte elitaria e borghese, ha imposto al gusto estetico di piegarsi alla concettualizzazione» (Tizzani, A.A. 2011-12, pp. 6-7).

La stessa opera d'arte non è più l'oggetto della lavorazione artigianale che si consuma nell'uso, l'identità dell'opera non è più intesa come ciò che riposa in sé.

Come Gadamer asseriva: «C'è chi oramai intende la propria opera soltanto come una sorta di proposta che invita gli altri a un'attività di rielaborazione e prosecuzione. Così chi guarda un quadro deve lasciarsi convincere e confondere da modi di lettura della medesima immagine, spesso mutevoli: basti pensare alle cattedrali di Monet o alle variazioni di Picasso su Las Meniñas di Velázquez».

Cuadro 6 Diego Velasquez, Las Meniñas, 1656, olio su tela 318x276, Museo del Prado, Madrid

Cuadro 7 Pablo Picasso, Las Meniñas, 1957

Cinquantotto rivisitazioni del quadro di Velázquez conservate al Museo Picasso di Barcellona.

Cuadro 8 Quattordici delle "Meniñas" di Picasso sono incentrate sull'infanta Margarita

«L'opera trova il suo posto e acquista vita, tra produzione e ricezione, tra artista e fruitore. Due i poli in dialogo tra loro, da un lato l'artista che prevede l'effetto dell'opera come realizzazione, superamento di un'attesa, dall'altro il ricevente, che incontra l'opera ed è indotto ad attribuire all'opera stessa o all'artista che l'ha prodotta un'intenzione o un'idea che possono lasciare in ombra l'opera in quanto tale. Ma queste sovrapposizioni, che si realizzano da entrambi i lati, restano a loro volta anticipazioni. La realtà è un'altra, in quanto riuscita o felicemente compiuta, l'opera non è il conseguimento di un effetto pianificato, né d'altra parte l'idea che il ricevente vi riconosce può pretendere di coglierla nella sua interezza. L'opera è come un autentico

dialogo, dove il colloquio procede in una direzione che non può essere preventivata» (De Leo, La relazione percettiva: Merleau-Ponty e la musica, 2008, p. 34-35).

Merleau-Ponty riprende la riflessione della distinzione tra il visibile e l'invisibile. «Le monde "invisible" devoil par la peinture, ou par le langage, le visible encore ouvert, montrant encore les forces qui sont en équilibre dans le monde "naturel"» (De Leo, La percezione mediante l'immaginazione, 2012, p. 196).

L'immagine non è la riproduzione dell'oggetto, ma rende visibile, mediante le caratteristiche di un mezzo espressivo particolare, le strutture dell'oggetto stesso. Esse sono rappresentate negli elementi formali ad esempio in linee e colori, in modo che un'immagine figurativa può dare luogo a una molteplicità di rappresentazioni, che sono già tutte contenute in quegli stessi elementi formali.

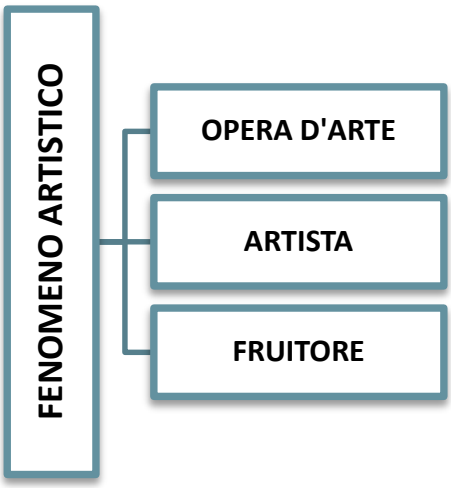
«Le linee, i colori, rappresentano un ponte fra l'interno e l'esterno, vale a dire tra la dimensione non visibile e quella visibile. Se infatti l'immagine si risolvesse totalmente nella visibilità, sarebbe definibile una volta per tutte e non si offrirebbe a molteplici rappresentazioni. Questo significa che l'immagine rappresenta qualcosa che non si può mai descrivere totalmente e di conseguenza il nostro vedere implica un vedere-come, grazie al quale cogliamo nell'immagine qualcosa che non si offre alla nostra visione». (De Leo, La percezione mediante l'immaginazione, 2012, p. 196)

Componenti del fenomeno artistico

Fenomeno: è curioso come una parola così neutra come questa, che vorrebbe esprimere generalmente qualcosa che appare, che si manifesta, abbia sfumature così complesse. Nel lessico filosofico è fenomeno tutto ciò che è suscettibile di percezione sensoriale; nel lessico scientifico il fenomeno è ciò che accade ed è suscettibile di studio. Se chiamiamo qualcosa fenomeno, ciò che trasmettiamo è che abbiamo indossato degli occhiali attraverso i quali lo stiamo osservando. Se parliamo di una festa come di un fenomeno, trasmettiamo che o la stiamo considerando come fatto della realtà oggettiva o come interessante situazione di studio, non certo come un semplice evento. Paradossalmente il fenomeno è anche, forse anzi nel suo senso più comune, il prodigio, la cosa eccezionale; non quindi un fatto percettivo o di studio piano e lineare, ma lo strepitoso, l'anomalo che chiama applausi. In una certa logica, ciò che più facilmente appare e colpisce l'occhio.

Sarà quindi un fenomeno, una manifestazione artistica che rivoluziona il momento, come ad esempio l'installazione dei bambini impiccati in un parco milanese di Maurizio Cattelan.

Il fenomeno artistico è tutto ciò che accade come effetto dell'interazione di tre componenti, la relazione artista-opera, fruitore-opera, e dà luogo al fenomeno artistico, cioè ad un singolo e ben circoscritto evento o ad una serie più o meno articolata, ampia e complessa di eventi che sono suscettibili, oltre che di esperienza, di osservazione e di indagine.



«Esperienze cognitive ed affettive nell'esperienza estetica sono reciprocamente connesse. Diversi sono stati gli approcci di ricerca: quello psicoanalitico, l'indirizzo sperimentale e il filone che fa capo ad Arnheim, il più proficuo e ricco di dati e di indicazioni, idealmente e concretamente precursore dell'indagine ad ampio raggio.

Per poter esaminare le diverse risposte fornite, occorre definire l'oggetto di interesse e cioè il fenomeno artistico, a tal proposito risulta esaustiva la descrizione fornita da Argenton, secondo cui il fenomeno artistico si impernia su tre componenti in relazione tra loro: l'opera, creata ed eseguita da un artefice, l'artista, che viene recepita e compresa da qualcun'altro, il fruitore» (Tizzani, A.A. 2011-12, p. 18).

Gli elementi della comunicazione visiva

La lettura di un testo grafico presenta delle particolarità che è necessario approfondire. Rudolf Arnheim (Arnheim, 1986), spiegando le sue ricerche, ne suggerisce molte. Parla della capacità umana di analizzare un'immagine utilizzando le medesime regole adottate dalle leggi fisiche come il peso, l'uso dei colori e l'equilibrio.

La linea è la traccia che lascia un punto nello spazio pittorico e, come afferma Arnheim, è come una pietra lanciata in uno stagno perché vedere è come percepire l'azione. Dopo l'impatto con la superficie dell'acqua la pietra lascia il suo segno sulle onde che si allontanano dal punto d'impatto e che rimandano chi osserva all'azione del lancio della pietra. Allo stesso modo una linea tracciata su di un foglio, su di una tela ci rimanda al gesto, all'azione che ha generato quel segno. La linea rappresenta poi il confine tra la forma oggettuale e lo sfondo che la accoglie, che graficamente quindi limita le superfici, cosa che nella realtà delle forme non è possibile.

Generalmente la linea orizzontale che congiunge due punti da destra a sinistra e viceversa è una linea che indica la massima stabilità poiché crea una superficie orizzontale, mentre la linea verticale è quella che esprime lo slancio. La diagonale attraversa obliquamente rispetto a un sistema di riferimento ortogonale lo spazio della rappresentazione, motivo per cui è una linea instabile e irregolare che crea la rottura dell'equilibrio generando nello spettatore insicurezza e disorientamento.

La linea curva invece non presenta repentini cambi di direzioni e quindi per sua natura geometrica esprime una morbidezza che genera un senso di serenità in chi la osserva, anche se l'ossessiva ripetizione può al contrario generare agitazione e vertigine.

Contrapposta a essa, è invece la linea spezzata che è caratterizzata da continui cambiamenti direzionali formanti angoli acuti che creano un senso d'inquietudine per via della loro instabilità. Tutte queste linee quando vanno a delimitare delle superfici concluse definiscono una forma che può essere regolare se la loro direzione crea figure simmetriche e ordinate, come un quadrato, un cerchio o un triangolo, o irregolare se le figure create sono instabili, precarie e dinamiche.

La percezione del colore invece, che è essenziale per l'estetica visiva e profondamente influente sul nostro stato emozionale, è strettamente legata alla nostra conformazione fisica e dipende dal modo in cui l'occhio percepisce le differenti

frequenze dello spettro della luce. Ogni artista sceglie a suo gusto l'utilizzo di colori che possono essere primari, rosso, verde e blu, quando non si possono ottenere da nessuna mescolanza, o secondari, ottenuti dalla combinazione dei precedenti. Questi però sono i colori secondo la scienza, mentre per un artista è fondamentale sostituire il verde con il giallo, generando così scompiglio nell'affermazione di teorie tricromatiche o quadricromatiche, e portando chiaramente a differenti soluzioni.

Il cerchio cromatico realizzato da Johannes Itten è ciò che si usa per classificare in modo soddisfacente la produzione di colori secondari e terziari partendo dalla base del rosso, giallo, blu che compongono il triangolo centrale. Combinando a due a due i colori che compongono il triangolo si ottengono i colori secondari entro un esagono regolare i cui vertici vanno a indicare un cerchio composto dai colori primari e secondari e dai sei colori intermedi. Entro il cerchio poi i colori opposti sono complementari e il risultato della loro unione da sempre il grigio.

Saper individuare i colori è fondamentale ai fini della percezione perché ogni singolo colore è influenzato da quello adiacente per l'effetto cosiddetto di "contrasto simultaneo di colore". Detto ciò, per un osservatore è chiaramente fondamentale il significato espressivo che genera l'utilizzo di determinate cromie. I colori caldi, quelli che per il loro colore sono associati alla luce solare e al fuoco, rosso, arancio, giallo e derivati, esprimono una sensazione di energia e di calore che si traduce nel dipinto in un effetto di espansione nella zona che li circonda. Solitamente, infatti, un oggetto molto vivace ed energico è rappresentato con il colore rosso che essendo il colore con la lunghezza d'onda maggiore ha un effetto eccitante e stimolante nei correlati neurofisiologici come la frequenza del battito cardiaco o del respiro; infatti tale colore è utilizzato nei segnali di attenzione per via della sua capacità di attivazione fisiologica. Stesso discorso vale per il giallo che è il colore più vicino a quello della luce, che è associato a eventi positivi come l'oro, il grano maturo, ma può esprimere emozioni negative come gelosia e rabbia.

I colori freddi invece sono quelli associati al cielo, all'acqua e alla natura, blu, verde, viola, e sono al contrario statici, distanti ma anche spirituali. Il blu è il colore che più di tutti esprime la distanza spaziale del mare e del cielo, pertanto è il colore dell'allontanamento, dello spirito, dell'intensità e dell'infinito. Esprime la calma, la profondità e l'immensità ed è il colore della contemplazione. Il bianco è la somma di

tutti i colori mentre il nero è l'annullamento, il buio, l'oscurità: se questi in natura non sono veri e propri colori ma tinte con assenza di colore, in arte sono al contrario proposti come cromie per via della loro grande espressività. Il bianco rimanda alla purezza, al bene, mentre il nero è il colore del lutto e della paura, di conseguenza esprimono il massimo contrasto cromatico e associativo. Per quanto riguarda i colori secondari: il verde rimanda immediatamente alla vegetazione e quindi in generale alla natura rigogliosa con un'azione rilassante e rigenerativa e nella nostra cultura è codificato come il colore dell'accesso, della partenza, dell'avvio di una certa azione; l'arancio è anch'esso vivacità e calore però, essendo prodotto dall'unione del rosso e del giallo, esprime un'energia più contenuta, più controllata e meno esplosiva di quella del rosso; il viola è invece un colore connotato negativamente poiché nella liturgia cattolica esprime il lutto pasquale; il marrone è il colore della terra e quindi della concretezza, della realtà.

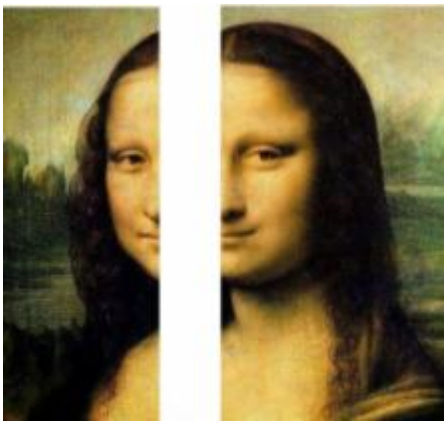
Tutti gli elementi analizzati sono organizzati dall'artista nella creazione della sua opera d'arte e dalla relazione di linee, forme e colori nasce la composizione. In base al rapporto tra le parti si può stabilire: se gli elementi si mantengono simmetrici, se l'immagine è equilibrata in base alla dimensione, al peso, alla direzione della raffigurazione che implicano il massimo bilanciamento strutturale
tra i vari componenti di essa, se essa ha un centro dinamico attorno a cui si distribuiscono le varie forze, se la resa della profondità spaziale è soddisfacente, se la percezione della figura è dinamica o statica, se l'espressività si riesce a cogliere.

«Ogni immagine è costituita da una o più oggetti, figure che nel loro insieme realizzano uno stato di equilibrio secondo le modalità culturali comunemente adottate. Ciò significa che utilizzando forme e colori specifici, l'immagine finale deve risultare bilanciata. Se confrontiamo un'immagine con la sua forma speculare, come nell'esempio, ci rendiamo conto dell'importanza di questo aspetto.

Cuadro 9 Leonardo da Vinci, La Gioconda (1503-14)

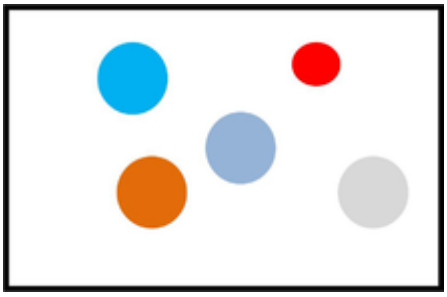
Immagine originale **Immagine speculare**

L'immagine speculare sembra sbilanciata verso sinistra. La direzione, infatti, che l'occhio umano segue nella lettura delle immagini, nella cultura occidentale, ha un orientamento che va da sinistra a destra, come nella lettura di un normale testo scritto.

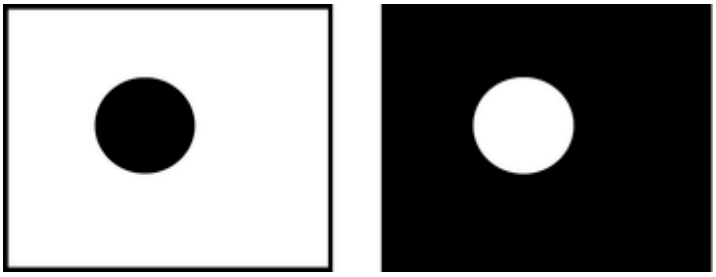


La metà di sinistra del viso della Gioconda sembra quasi che abbia un'espressione più seria e con una età di poco più avanzata rispetto al lato destro che invece sembra apparirci più giovanile e sorridente. Le immagini delle due metà sono state prese dalla stessa immagine dell'opera e tagliate in mezzo» (Arte semplice, 2014).

Anche i colori hanno caratteristiche precise in base al loro impatto visivo. Si può dimostrare, in modo empirico, che il rosso emerge in maniera più precisa se confrontato con altri colori, pur considerando l'aspetto dimensionale sfavorevole.



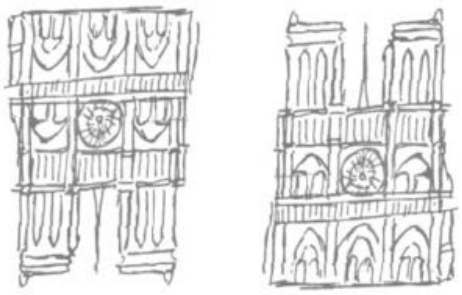
I colori chiari che emergono più di quelli scuri: il cerchio bianco su fondo nero è più appariscente del suo contrario.



L'equilibrio si raggiunge considerando aspetti reali che normalmente sono alla nostra portata ma che per abitudine non si esaminano. Si è abituati a considerare normale, che la parte più consistente di un oggetto sia collocata in basso e l'esempio della figura seguente ne dà dimostrazione:

La figura di sinistra ha un aspetto decisamente più stabile perché la base del triangolo è rivolta verso il basso; nella figura di destra, al contrario, il vertice rivolto verso il basso suggerisce una situazione di precario equilibrio.

Se si osserva, per esempio, una struttura architettonica, come quella stilizzata dell'esempio seguente, si potrà notare che la forma a sinistra appare poco equilibrata, mentre quella di destra non presenta anomalie visive evidenti.



Gli esempi grafici messi in evidenza suggeriscono che la comprensione delle immagini, che passa attraverso gli stadi di percezione visiva ed elaborazione, è soggetta a regole psicofisiche che influenzano i soggetti.

Le nostre conoscenze non sono la mera trascrizione di immagini che si proiettano sulla retina, ma il risultato di una serie di processi in parallelo che avvengono a livello cerebrale e che partono dalla elaborazione di stimoli visivi di base quali forma, colore, direzione, movimento anche quando l'opera d'arte non ha alcun contenuto direttamente e analogicamente mappabile in termini di azioni, emozioni o sensazioni, in quanto priva di un riconoscibile contenuto formale. Pensiamo ad un'opera di Lucio Fontana o di Jackson Pollock, i gesti dell'artista nella produzione dell'opera d'arte inducono il coinvolgimento dell'osservatore, attivando in modalità di simulazione il programma motorio che corrisponde al gesto evocato nel tratto o segno artistico.

Cuadro 10 **Lucio Fontana, concetto spaziale Concetto Spaziale, 46x55, 1968**

«L'autore nella serie "Concetto spaziale" esprime ed eterna in quel momento il suo modo di essere, ma anche la penetrazione oltre la superficie della tela, fino adesso limite invalicabile dell'opera pittorica. Lo spazio è "di qua" dove siamo noi e "di là" varco aperto». (Adorno, 1993)

«I segni sul dipinto o sulla scultura sono le tracce visibili, le conseguenze degli atti motori attuati dall'artista nella creazione dell'opera. Ed è in virtù di questo motivo che essi sono in grado di attivare le relative rappresentazioni motorie nel cervello dell'osservatore» (Voza & Zamboni, 2015)

L'opera d'arte sarebbe dunque percepita con la partecipazione del corpo, che faciliterebbe l'attivazione dei meccanismi alla base dell'intersoggettività, meccanismi la cui attivazione parteciperebbe a determinare la piacevolezza dell'esperienza estetica.

«La moderna psicologia dell'arte tenda ad integrare le posizioni antitetiche dell'antico dualismo filosofico tra seguaci di Platone e Sofisti, tra coloro che credono nell'esistenza di un eternamente bello, innato, intrinseco nell'essere del mondo e coloro che sostengono un relativismo etico ed estetico, inconcepibile al di fuori di un contesto storico, culturale ed in definitiva inesistente se si prescinde dalla soggettività dell'osservatore». (Tizzani, A.A. 2011-12, p. 13)

Molto interessante la ricostruzione in dimensioni reali delle “Camere terapeutiche colorate” *(Farbkammer)* ideate da Steiner nel 1913, precorritrici di quella terapia naturale impostata sulla somministrazione del colore in diverse forme oggi conosciuta come Cromoterapia.

Sul colore Steiner elaborò una complessa teoria spirituale, partendo dalla Teoria dei Colori *(Zur Farbenlehre)* di Goethe, che sosteneva in polemica con le teorie newtoniane che “il colore si origina dall’incontro della luce con le tenebre”, due polarità reciprocamente attive e collaborative.

“La tassonomia steineriana distingue la manifestazione cromatica in sette colori esoterici: quattro colori immagine e tre colori splendore. I primi rappresentano l’aspetto percepibile, l’immagine esterna della loro essenza e sono: il bianco, l’immagine dello spirito; il nero, l’immagine di ciò che è morto; il fior-di-pesco, l’immagine dell’anima e il verde, l’immagine di ciò che è vivo. I colori splendore risplendono invece in se stessi, sono le nature attive del colore, la veste esteriore di un essere e sono: il giallo, lo splendore dello spirito; il rosso, lo splendore del vivente e l’azzurro, lo splendore dell’animico.

Le conferenze di Steiner influenzarono molti artisti dell'epoca, dai russi Wassilij Kandinskij e Kazimir Malevič, all’olandese Piet Mondrian; la sua concezione spirituale dei colori fu portata avanti dagli insegnanti del colore della Bauhaus e ora viene insegnata nelle scuole Walrdof”. (Pompas, Anno III, n°11 Novembre 2016 – Mensile)

LA NEUROESTETICA

Negli anni Novanta, dopo la pubblicazione di alcuni testi firmati da famosi neuroscienziati, si è costituito un nuovo umanesimo basato sul prefisso "*neuro*".

La neuroestetica si occupa della ricerca degli universali dell'arte, campo di studi che individua nel funzionamento cerebrale, attivato dalle opere d'arte, le caratteristiche peculiari dell'esperienza estetica. Attraverso le immagini artistiche si può indagare sul meccanismo di percezione e cognizione dell'uomo.

Il termine è stato coniato da Semir Zeki nel 2001 (La Sala, 2011) che ha fatto chiarezza nell'ambito di quella che un tempo era considerata filosofia dell'arte e che oggi invece si è sempre più propensi a considerare una scienza della percezione.

La neuroestetica nasce proprio dall'esigenza di capire i meccanismi biologici che sono alla base delle emozioni e dell'apprezzamento estetico, non tanto per spiegare l'arte e la creatività, quanto per utilizzare l'arte per comprendere le funzioni del nostro cervello.

Che cosa succede a livello cerebrale quando osserviamo un dipinto di Veermer, la Gioconda, un'opera astratta di Kandinsky? com'è possibile che abbiano creato delle opere che provocano una reazione a più livelli in noi?

Questi sono gli interrogativi essenziali della teoria di Zeki, che tenta di svelare il modo in cui si crea un'opera d'arte e come la si vive. Zeki ha studiato il modo in cui le

opere d'arte vengono elaborate dal sistema visivo, ipotizzando che la stimolazione selettiva di alcune aree di tale sistema sia alla base dell'unicità dell'esperienza prodotta da tali opere. Secondo l'autore il sistema visivo ha lo scopo di raggiungere una conoscenza del mondo e l'immagine di questo si forma nella corteccia**.**

Tra l'altro nel 2001 Zeki ha fondato un Istituto di Neuroestetica operativo a Londra. Egli dice che "le arti visive devono obbedire alle leggi del cervello visivo, sia nella fruizione sia nella creazione; le arti visive sono un'estensione del cervello visivo che ha la funzione di acquisire nuove conoscenze; gli artisti sono in un certo senso dei neurologi che studiano le capacità del cervello visivo con tecniche peculiari"**.**

Il processo cognitivo

Dallo studio effettuato da Zeki, si deduce che la percezione visiva è caratterizzata da un set di processi paralleli. Il cervello fa un lavoro di estrazione e selezione delle componenti implicite nel segnale visivo, estraendo forme, colori, linee, movimenti, luminosità, contorni, contrasti. Ciascuno di questi elementi viene processato da colonie specifiche di neuroni sensibili a quella particolare componente dell'immagine. Anche i tempi dei processi sono diversi, i colori vengono processati prima delle forme e le forme prima dei movimenti. Però il cervello non solo sincronizza i tempi, ma è anche in grado di produrre ulteriori forme di categorizzazione dell'immagine. Così ad esempio noi siamo in grado di riconoscere la stessa automobile pur osservandola da molteplici punti di vista, ossia noi sappiamo che l'oggetto rimane sempre il medesimo, anche se ruotato o posto in movimento, in tal modo la categoria dell'identità con se stesso è una categoria essenziale per la costruzione del sapere e questo significa che esiste una continuità tra il lavoro di categorizzazione che compie il cervello con i processi cognitivi della mente umana.

Nella ricerca di fondazione di una biologia dell'arte, questa attività di raffinamento formale rappresenta un'estensione delle potenzialità del cervello e della nostra capacità di vedere. L'arte insomma ci aiuta a vedere di più e vedere più a fondo.

Secondo Zeki "è ipervisione!", cioè il pittore è in grado di esplorare e di tradurre in immagini tutti i segreti della complessità del nostro sistema visivo e ideale. Grazie a questa sua sapienza, l'artista è anche neurologo, in quanto offre un supporto essenziale a compiere analisi. L'artista è una specie di ipervedente, ma anche un eterno bambino,

perché esprime nel tempo quella capacità plastica, elastica e creativa che il nostro sistema visivo possiede alle sue origini.

L'arte è nella sua più profonda essenza "conoscenza", una forma di conoscenza di tipo superiore, in quanto riesce a fare emergere i tratti più significativi e caratterizzanti degli oggetti. E' la ricerca di arrivare a cogliere l'oggetto così com'è, nella sua incommensurabile essenza. Un obiettivo che, secondo Zeki, diventa manifesto nel cubismo di Picasso, dove viene perseguito l'intento di abbracciare tutta la realtà dell'oggetto, cercando di rappresentarne, in un solo colpo d'occhio, tutte le prospettive possibili. Il cubismo rappresenta questo sforzo verso la conquista di livelli cognitivi superiori, raggiungere la visualità perfetta, totale, della cosa.

«Le immagini vengono processate in primo luogo dalla corteccia visiva primaria, che raccoglie gli input provenienti dalla retina. Nel considerare la complessità modulare insita nel processo di formazione e assemblaggio dell'immagine, diventa importante evidenziare il lavoro di stabilizzazione che viene esercitata su un flusso caotico di stimoli che provengono dall'esterno. L'attività della corteccia non è solo quella di ricevere un flusso incessante di stimoli eterogenei luminosi, ma anche di sottoporre queste immagini ad ulteriori processi di riorganizzazione, di valutazione e di consolidamento. Il cervello, in ogni caso, estrae dalle informazioni continuamente cangianti che lo raggiungono, solo ciò che serve a cogliere le proprietà caratteristiche delle cose che esso vede, deve quindi estrarre dei caratteri costanti che consentano la conoscenza e l'ordinamento delle stesse» (Zeki, Art and the Brain, 1998, p. 81).

Cuadro 12 Pablo Picasso, La fabbrica di Horta de Hebro, 1909, 53x60, Ermitage, San Pietroburgo

L'estetica presuppone una conoscenza minuta e complessa della visione, e poiché una conoscenza del genere non può essere raggiunta in assenza di un discorso neuroscientifico, allora un'estetica che abbia pretesa di validità viene posta e riproposta da Zeki in chiave biologica. «Per poter parlare di ciò che passa attraverso la visione, ovvero la fruizione dell'opera d'arte, bisogna far riferimento a un apparato di conoscenze tecniche che rendano ragione di quel fenomeno e di quei meccanismi che collettivamente indichiamo con il termine "visione"» (La Sala, 2011). La visione è un processo attivo e articolato, come dimostrano molti esperimenti, l'atto del vedere è spiccatamente costruttivo e di conseguenza può essere scomposto in una serie di stadi fra i quali, ad esempio, il riconoscimento del colore, della forma e delle relazioni cromatiche.

Zeki ha ricercato i presupposti di una neuroestetica delle arti figurative, studiando a tal fine il rapporto di queste ultime, e della pittura in particolare, con il nostro sistema visivo, intendendo una riflessione sull'arte che porti alla luce i percorsi di formazione dell'oggetto artistico, come prodotto di un processo di categorizzazione che inizia già ai livelli neuronali.

L’artista neuroscienziato ante litteram

In breve, per Zeki, l’arte ha una funzione assimilabile a quella del cervello visivo, costituendone per l’appunto un’estensione. Poiché detta funzione è rappresentare le caratteristiche durevoli, essenziali e stabili di oggetti, superfici, volti, ci permette di acquisire conoscenza; allo stesso modo un artista esegue un processo di generalizzazione delle forme, che seleziona, per conferire alla sua opera delle caratteristiche essenziali. Pertanto esistono delle forme universali, delle entità tramite cui costruire per assemblaggio tutte le forme? Artisti e neurologi si fanno le stesse domande in questo senso e quindi possono essere messi insieme in un unico gruppo, poiché entrambi hanno ridotto le forme alla loro essenza e hanno cercato nelle reazioni delle cellule la risposta alle domande su come nel cervello sono rappresentati gli elementi costitutivi di tutte le forme.

Esiste una strettissima analogia in particolar modo tra le opere d’arte contemporanea e la fisiologia delle cellule cerebrali riguardo alla visione: l’attenzione degli artisti contemporanei alle linee, alle geometrie non deriva dalla conoscenza della geometria ma dagli esperimenti per ridurre l’insieme delle forme all’essenziale o per cercare l’essenza di una forma, cosi com’è rappresentata nel cervello secondo la propria percezione visiva.

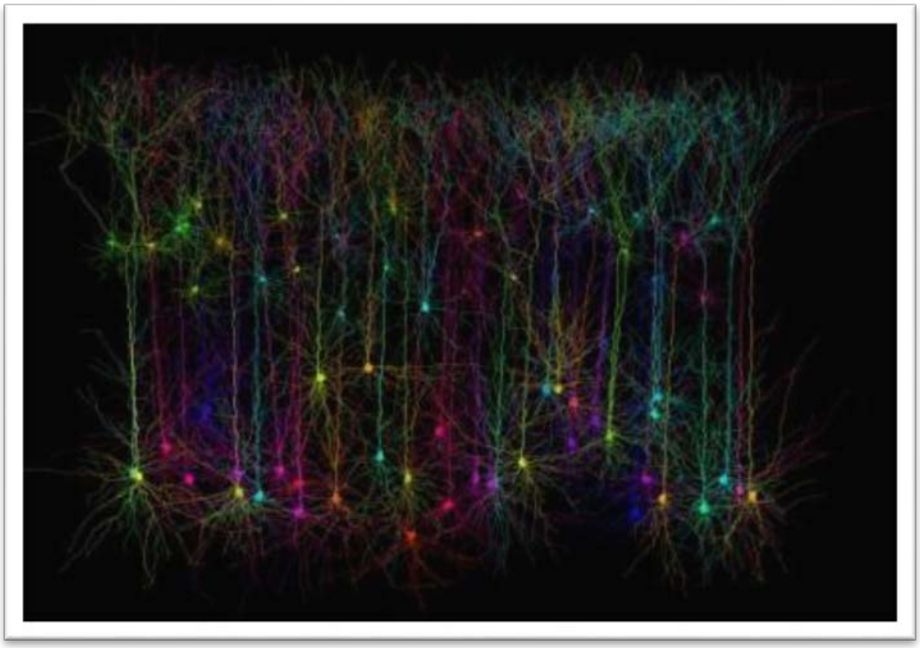
Gli artisti sono neurologi che studiano l’organizzazione del cervello visivo con tecniche proprie e le loro opere mostrano e svelano le leggi dell’organizzazione cerebrale. E il nostro cervello accetta un oggetto o lo rifiuta solo secondo la propria memoria, indipendentemente che si tratti di un soggetto regolare o anomalo. Il nostro modo di pensare, infatti, dipende strettamente dal nostro modo di vedere le cose.

In ambito artistico è possibile la distinzione tra dipingere passivamente con gli occhi e dipingere attivamente col cervello ai fini della comprensione. (Zeki, La visione dall'interno, Arte e cervello, 2003), Zeki fa un paragone: l’impressionismo rivelerebbe il primo tipo di pittura passiva poiché fissa ogni impressione visiva, anche quella più effimera, mentre il cubismo è un esempio di pittura attiva poiché, anziché accontentarsi dell’impressione fugace, rappresenta gli oggetti in ogni momento della loro esistenza, sotto ogni punto di vista, andando oltre il dato momentaneo. Egli ha perciò esaminato le

relazioni fra le aree specializzate del cervello e la percezione di forme, colori e movimenti.

II giochi prospettici di Magritte sollecitano i nostri neuroni, questo è quanto sostengono i neuroscienziati di tutto il mondo che, da anni, sono alla ricerca del luogo in cui si nasconde l'essenza intima dell'uomo e della sua libertà creatrice. Che si trovi proprio nel cervello è una delle ipotesi, ma, in attesa di conferme, il nostro intero corpo è divenuto campo d'indagine. A ben vedere si tratta di una ricerca di antica data, l'estetica discute da sempre il legame dell'anima con il corpo. Tuttavia oggi la scienza ci fornisce l'opportunità di osservare empiricamente cosa accade nelle aree cerebrali quando guardiamo un quadro.

«Le tecniche di *brainimaging* permettono infatti di documentare le nostre reazioni di fronte a immagini astratte o figurative e a gesti espressivi.



Cuadro 11 Tecnica di brainimaging, modello di neuroni al computer

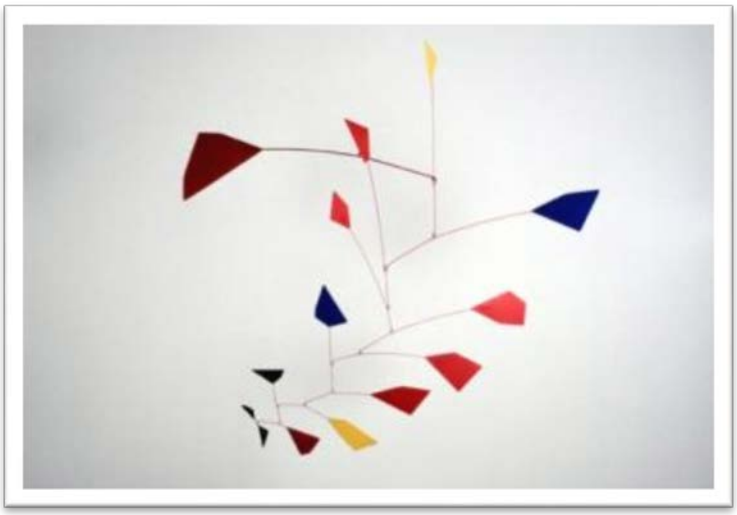
Sulle fondamenta della neuroestetica, che coinvolge le scienze cognitive e l'estetica, si ipotizza persino un secondo Rinascimento in cui arte e scienza possano collaborare. "L'arte non ripete le cose visibili, ma rende visibile", sostiene Klee nel 1920, come prova di una zona di interscambio tra emergenza biologica e formalizzazione concettuale.» (Cappelletto, 2009)

Con la celebre serie dedicata alla cattedrale di Rouen, Monet avrebbe provato, anche se inconsapevolmente, ad anticipare o sottrarre con un'ulteriore operazione cognitiva, l'omogeneizzazione cromatica, restituendo il vero colore della cattedrale nei diversi momenti del giorno e nelle diverse condizioni atmosferiche. Monet sembrava consapevole dei meccanismi che regolano la costanza del colore, ovvero l'identità cromatica di un oggetto in condizioni di illuminazioni differenti. In altre parole, un oggetto ci appare sempre dello stesso colore, anche se, essendo sottoposto a luci differenti fra loro, non dovrebbe.

Cuadro 12 Serie dedicata alla Cattedrale di Rouen, dal 1892 al 1894

Calder, Mondrian e molti altri non si sarebbero poi dimostrati meno epistemologicamente consapevoli di aspetti quali la visione del movimento e della

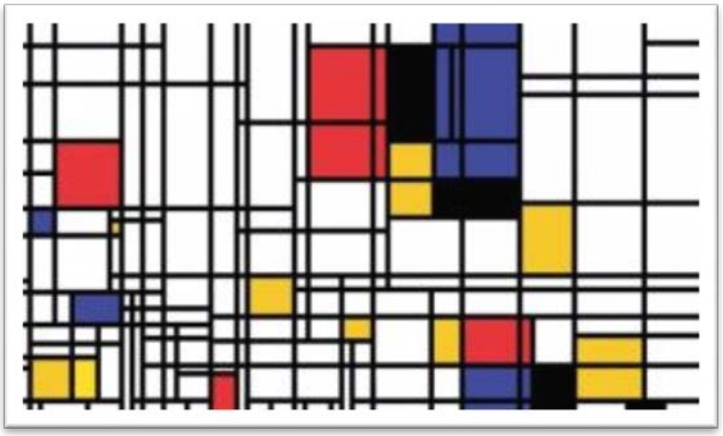
forma. In tal senso l'artista è, a dire di Zeki, un neurologo inconsapevole e un neuroscienziato *ante litteram*.



Cuadro 13 A. Calder, L'equilibrio delle forme, 1930

Zeki fa notare una curiosa correlazione tra il significato dell'origine e dei liniti di alcune forme d'arte e la funzione conoscitiva di ciascuno degli stadi di cui si compone la visione.

Gli artisti di volta in volta selezionano uno dei meccanismi neuronali della visione per sfruttarlo, isolarlo, potenziarlo ed esaltarlo al massimo grado e in senso artistico. La visione è essenzialmente un processo di selezione e individuazione di costanti finalizzato alla conoscenza, così è l'arte. «È in questo senso che due estetiche tanto divergenti quanto quelle platonica e hegeliana, l'una censore intransigente della doppia e depauperante *mimesis* artistica, l'altra celebratrice della sua forza assoluta, possono essere riconciliate perché l'arte è, come Platone avrebbe forse desiderato, la ricerca dell'essenziale e perciò spesso icastica particolarizzazione dell'universale» (Ciuffa , 24.11.2007).



Cuadro 14 P. Mondrian, Die ideale wirklichkeit

Il processo selettivo/organizzativo della visione

L'obiettivo della ricerca di Zeki è riuscire a cogliere i princìpi della organizzazione estetica già nella struttura biologica dell'individuo e nel suo primitivo rapporto con il mondo. L'armonia artistica, la bellezza delle forme, sarebbero solo il risultato più estremo e più perfezionato di un processo selettivo/organizzativo dell'esperienza che tende ad innalzare il livello della conoscenza del mondo e perciò a potenziare il rapporto positivo dell'uomo con il suo ambiente. Questo processo di organizzazione dell'esperienza avviene già ai livelli più bassi e cioè inizia già nel momento in cui lo stimolo colpisce i nostri organi di senso. Il primo scultore è il nostro cervello. L'organo della vista gode un primato assoluto nel campo della conoscenza umana. Vedere e conoscere diventano infine sinonimi.

Anche la conoscenza intellettuale si traduce in un vedere interiore, in una visione dell'anima. La parola idea, "*eidos*", forma, contiene in sé la radice video. Per questo l'arte, e l'arte figurativa in particolare, in quanto attivazione del vedere, appartiene, nella sua intima e remota natura, al naturale trasporto dell'uomo verso il sapere.

La funzione dell'arte è quella di sviluppare la nostra conoscenza del mondo attraverso la ricerca di componenti costanti e durature, attraverso un perfezionamento ed estrapolazione delle forme.

«Definirò quindi la funzione dell'arte come una ricerca delle costanti, che è anche una delle principali funzioni del cervello. La funzione dell'arte è dunque una estensione

del cervello: la ricerca del sapere in un mondo eternamente mutevole» (Zeki, Art and the Brain, 1998, p. 75).

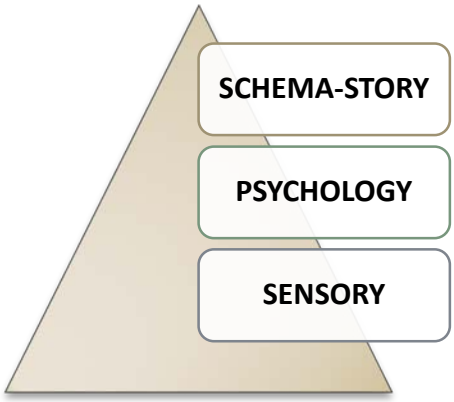
Livelli di comprensione dell'arte

Nei suoi studi, Robert Solso (Solso, 2003) distingue tre livelli di comprensione dell'arte, descrivendo il modello SPS:

«*Sensory*: percezione innata, processi di elaborazione visiva che sono comuni a tutti gli individui. Il primo livello comprende la percezione sensoriale dell'opera e l'elaborazione corticale.

Psychology: percezione diretta, modello in cui la mente tende ad organizzare un percetto. L'artista sfrutterebbe la capacità umana per creare immagini che abbiano la possibilità di essere particolarmente stabili nella mente di chi le osserva.

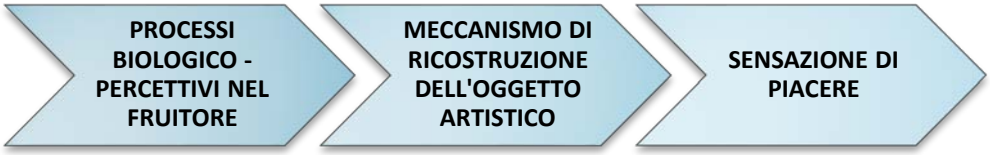
Schema – story: percezione come ricerca di significato che attinge alle conoscenze ed alla storia personale dell'individuo. A questo livello l'opera viene collocata nel suo periodo storico, corrente artistica, biografia dell'autore, significato che l'autore ha voluto esprimere e che l'opera assume per l'osservatore in base alla sua storia ed ai suoi schemi di interpretazione della realtà.» (Voza & Zamboni, 2015).



«Robert Solso (Solso, 2003) ha previsto un ultimo livello di percezione dell'arte "quando le caratteristiche fisiche e psicologiche convergono si comprende l'arte ad un livello difficile da descrivere in parole", *l'indefinibile sentimento di Kemp*.» (Tizzani, A.A. 2011-12, p. 16).

Secondo il neuroscienziato Zeki, in ogni esperienza estetica, il cervello, così come l'artista, deve eliminare ogni informazione inessenziale dal mondo visivo per poter rappresentare il carattere reale di un oggetto.

«Secondo Ramachandran (Ramachandran & Hirstein, 1999) l'abilità dell'artista consisterebbe nel saper evocare nel cervello del fruitore specifici processi biologico-percettivi, inducendo un meccanismo di ricostruzione dell'oggetto artistico che si accoppierebbe a una sensazione di piacere.» (Voza & Zamboni, 2015)



Secondo Gallese entrambi questi approcci confinano l'esperienza estetica a una pura questione di pertinenza del cervello visivo. La fruizione di un'opera d'arte, implica invece per il neuroscienziato, una nozione multimodale della visione, cui partecipano anche sensi come il tatto e che coinvolge la sfera emozionale, il tutto guidato dalla fondamentale natura pragmatica della relazione intenzionale.

Ci sarebbero quattro livelli di processamento neurale dell'esperienza estetica: *apprezzamento, attitudine, esperienza e giudizio estetico*.

Là dove l'apprezzamento estetico è una valutazione soggettiva basata sulle risposte emotive e sull'eventuale identificazione introspettiva di tali risposte. In questo primo livello gli oggetti percepiti assumono valenza estetica per il soggetto, perché caricati di significati emotivi in base alle esperienze pregresse.

L'attitudine estetica è uno stato mentale che rende possibile la valutazione del contenuto estetico dell'opera osservata. In questo secondo livello non sono più sufficienti solo le esperienze pregresse, ma è necessaria anche una particolare disponibilità mentale, per cui gli elementi che innescano l'esperienza estetica diventano

accessibili. Questo stato spiega la variabilità di risposte di fronte alla stessa opera, sia da parte di persone diverse, sia della stessa persona in situazioni differenti.

L'esperienza estetica viene definita dagli autori come un livello di processamento fondamentalmente percettivo. La scoperta dei neuroni canonici, neuroni specchio e neuroni posti alla codifica spaziale, permette di spiegare nel fruitore un'esperienza incarnata delle azioni, emozioni e sensazioni contenute nell'oggetto osservato. La simulazione incarnata consiste in un meccanismo funzionale attraverso cui le azioni, emozioni e sensazioni che vediamo, attivano le nostre rappresentazioni interne degli stati corporei associati a questi stimoli sociali, come se vivessimo la stessa azione, emozione o sensazione.

Il giudizio estetico è esplicita valutazione dell'opera, determinata da canoni estetici di ordine culturale e sociale; si tratta quindi di un processo altamente cognitivo che coinvolge sistemi decisionali ed autovalutativi. Le neuroscienze, con la scoperta dei neuroni specchio nella scimmia e la successiva dimostrazione dell'esistenza di meccanismi di rispecchiamento nel cervello umano, hanno fornito il livello di descrizione sub-personale a questa dimensione relazionale della condizione umana, un meccanismo neurofisiologico capace di spiegare molti aspetti delle nostre capacità di relazionarci con gli altri.

«A livello cerebrale, diversi studi di neuroestetica di Kawabata e Zeki e Jacobson nel 2004, e di Di Dio nel 2007, riscontrano un'attivazione di alcune aree parietali e premotorie, ciò supporta l'ipotesi che l'esperienza estetica sia caratterizzata da una codifica visuospaziale accompagnata da un effetto motorio.» (Voza & Zamboni, 2015)

«Abbiamo usato la tecnica della risonanza magnetica funzionale per affrontare la questione di sapere se ci sono aree del cervello che sono specificamente impegnate

quando i soggetti vedono dipinti che essi ritengono di essere belli, a prescindere dal genere di pittura, cioè se si tratta di un ritratto, un paesaggio, una natura morta o una composizione astratta. Prima della scansione, ogni soggetto ha visto un gran numero di dipinti, classificandoli in belli, indifferenti o brutti. I risultati mostrano che la percezione di diverse categorie di quadri sono associati con aree visive distinte e specializzate del cervello, che la corteccia orbitofrontale è differentemente impegnata durante la percezione di stimoli belli e brutti, a prescindere dal genere di pittura, e che la percezione degli stessi mobilita la corteccia motoria in modo differente.» (Kawabata & Zeki, 2004)

«Lo studio di come il cervello risponda all'arte implica l'esistenza di meccanismi neurali coinvolti nell'esperienza estetica che siano comuni a tutti gli individui. L'esperienza estetica, come esperienza individuale, innesca gli elementi che di volta in volta instaurano tali processi neurali, elementi che sono influenzati da fattori culturali ed esperienziali, che si modificano nel tempo e variano da individuo a individuo, anche all'interno di una stessa cultura.» (Sbriscia Fioretti)

«L'oggetto artistico, che non è mai oggetto in se stesso, ma polo di una relazione intersoggettiva, quindi sociale, emoziona in quanto evoca risonanza di natura sensorio-motoria e affettiva in chi vi si mette in relazione. La risonanza interindividuale, descrivibile in termini funzionali come simulazione incarnata, costituisce una dimensione consustanziale del nostro essere umani, come riferisce Vittorio Gallese.» (Voza & Zamboni, 2015)

L'artista possiede la capacità di immaginare il mondo e la vita reale in un modo che sarebbe altrimenti impossibile, questa capacità deriverebbe da un insight cognitivo, intuizione immediata e improvvisa circa l'esperienza umana e la nostra consapevolezza di essere al mondo. Gli artisti sarebbero cognitivamente differenti dai non artisti, specialmente per ciò che riguarda la memoria di figure ed oggetti, l'utilizzo di immagini mentali nella comprensione di frasi e nella generazione e trasformazione mentale di immagini di figure.

Il livello di coinvolgimento

Tra i fattori che potrebbero incidere sul ricordo di un'opera d'arte, sembra giocare un ruolo rilevante il livello di coinvolgimento con cui la si osserva.

Sul coinvolgimento potrebbe influire non solo l'interesse, ma anche il livello di attenzione dedicato e la capacità di lasciarsi coinvolgere dalle esperienze, individuato da Tellegen nel 1974 con il concetto di Absorption.

«L'Absorption è definito come una disposizione in alcune situazioni in cui l'attenzione totale coinvolge la propria rappresentazione delle risorse percettive, fantasiose e ideative. Questa caratteristica della personalità riflette la capacità di un individuo nel coinvolgimento in esperienze sensoriali e fantasiose, in modi che ne alterino la percezione, la memoria e l'umore con conseguenze comportamentali e biologiche.» (Tizzani, A.A. 2011-12, p. 22)

Tizzani individua l'Absorption come una caratteristica della personalità, stabile nel tempo e nelle situazioni, in parte geneticamente basata, come dimostrato gli studi su gemelli monozigoti, anche quando questi ultimi sono cresciuti separatamente.

L'Absorption è misurato dalla *Absorption Scale Tellegen*, definita da undici componenti della scala del *Questionario della Grande Personalità Multidimensionale*.

«Si tratta di un test con risoluzione in breve tempo contenente 34 domande con questionario a risposte chiuse, vero-falso. Le risposte valutano la predisposizione di un individuo ad esperienze, emozioni e alterazioni cognitive attraverso una varietà di situazioni. L'Absorption ha a che fare con il coinvolgimento immaginativo: fantasia, estetica, sentimenti, ma non con quegli aspetti che hanno costrutti intellettuali: azioni, idee, valori». (Tizzani, A.A. 2011-12, p. 25)

La neuroestetica

Nel suo libro "La visione dall'interno" Semir Zeki sostiene la tesi che attraverso le immagini artistiche si può indagare sul meccanismo di percezione e cognizione dell'uomo.

Approfondisce due nozioni e ne esplora due aspetti: la costanza situazionale, una situazione precisa, dotata di caratteristiche comuni, che consente al nostro cervello di riconoscerla e classificarla come situazione rappresentativa di tutte quelle dello stesso genere, e la costanza implicita, che è evidente nelle opere ambigue e "*non-finite*" che il cervello interpreta con la massima libertà possibile, in ogni direzione.

Il primo caso è applicabile a tutte quelle opere di arte figurativa che hanno puntato molto sul mistero racchiuso nei gesti e negli sguardi dei loro personaggi. La forza

psicologica di questi dipinti deriva dal modo in cui il pittore crea ambiguità, con tale termine Zeki intende l'abilità di rappresentare simultaneamente tante situazioni, tante verità tutte ugualmente valide. Un quadro quindi, grazie alla costanza situazionale, può corrispondere a una molteplicità di diversi immaginari e, attraverso il ricordo che ha immagazzinato, il cervello può riconoscere in un dipinto un modello generale e ideale, interpretando la raffigurazione come situazione triste o lieta. Mentre il problema della costanza situazionale non è ancora stato del tutto affrontato per via della complessità dei tanti elementi in ballo.

Come dice Semir Zeki "proprio come l'arte, il cervello crea ciò che è costante ed essenziale". Già Kant sostenne che il mondo visivo, mutevole e in infinita trasformazione possa fornire e far acquisire al cervello le informazioni sempre diverse che divengono conoscenze generalizzabili e producono quindi costanti. Questa esperienza comune pone tutti i fruitori su di uno stesso piano interpretativo e valutativo; allora conoscere i meccanismi che permettono di apprezzare l'arte ha indubbiamente una grande importanza, come studiare la natura dell'apprezzamento estetico può aiutare a conoscere i meccanismi della percezione e le strategie che il cervello usa nell'affrontare gli stimoli esterni. Zeki fa coincidere l'oggetto materiale dell'indagine, ossia l'opera figurativa, con l'indagine stessa ossia con la fruizione e il fruitore con il pittore. Questa linea di pensiero è poi sviluppata dalla neurocritica d'arte che abolisce proprio la distinzione tra regola e istinto trasformando l'estetica in "estetica neuronale" per riprendere la definizione di Breidbach: il dato estetico non sta in uno stimolo esterno, ma nella sua interpretazione interiore, cerebrale. L'estetico cioè diventa cerebrale e con ciò gli esseri umani condividerebbero un comune denominatore che sta alla base di tutte le esperienze artistiche, indipendentemente dall'educazione dell'arte.

L'uomo ha cioè una competenza artistica di base che è nel suo cervello e quindi il patrimonio dell'arte nel suo farsi e il raggiungimento del suo scopo dipende dal processo percettivo-cerebrale e dall'organizzazione mentale che è sollecitata, stimolata dall'opera d'arte che si sta osservando. È lecito quindi parlare di una "estetica neuronale" secondo cui tutto ciò che rappresentiamo non è il mondo di fuori ma è la nostra comprensione di esso, il nostro mondo interiore; un'estetica in un certo senso kantiana che riguarda quindi dei princìpi che esistono *a priori* nel nostro intelletto.

Nonostante l'incontestabile valore delle scoperte di Zeki ai fini della comprensione del cervello visivo, la neuroestetica ha anche destato dubbi tra i critici più scettici, i quali sono preoccupati per un eventuale sconfinamento verso una "neuromania" che banalizzi l'importanza della personalità artistica. Non stupisce che è soprattutto la comunità di studiosi proveniente da una tradizione di studi di tipo umanistico a essere diffidente nei confronti di questa interdisciplinarità. La critica che essi rivolgono a questa nuova impostazione è che non è possibile ridurre tutta l'esperienza estetica a un'elaborazione compiuta dal cervello. Infatti, l'opera d'arte è un qualcosa che va oltre gli aspetti neurologici. I neuropsicologi Paolo Legrenzi e Carlo Umiltà ad esempio criticano il neuro essenzialismo, ossia la tendenza a ridurre la persona alla sua materia grigia e a ridurre l'arte a mera analisi dell'elaborazione compiuta dalla corteccia visiva. Se pur oggi alcuni studi hanno dimostrato che è lecito e possibile arrivare a dare una spiegazione alla risposta empatica a determinate figurazioni e astrazioni che stimolino simili strutture nella mente del fruitore, si tratta per ora solo di alcuni casi, di alcune opere, specialmente figurative. Non bastano cioè nemmeno i neuroni specchio per valutare esteticamente un'opera. Se, infatti, gli esempi di Michelangelo o Caravaggio possono essere efficaci per la verifica delle capacità di attivazione generate dai neuroni specchio, non si può dire altrettanto per le opere di Pollock e Fontana.

Contro questi oppositori Lamberto Maffei ha dato una valida spiegazione: la neuroscienza non è un'ipotesi riduzionista perché "tutti gli eventi della sfera dell'emotivo e del cosciente sono da riportare, in ultima analisi, al sistema nervoso".

Gli psicologi e i neurobiologi parlano comunemente di "costanza" in relazione alla visione dei colori, delle forme e delle linee e il professor Zeki ha definito la sua legge di costanza: "… quello che ci interessa sono gli aspetti essenziali e persistenti degli oggetti e delle situazioni, ma l'informazione che ci giunge non è mai costante. Il cervello deve quindi avere qualche meccanismo per scartare i continui mutamenti ed estrarre dalle informazioni che ci raggiungono soltanto ciò che è necessario per ottenere conoscenza delle proprietà durevoli delle superfici". Strettamente connessa a questo principio è, secondo Zeki, anche una legge di astrazione, ossia un procedimento neurale con cui il cervello predilige il generale al particolare, conducendo alla formazione di concetti che poi gli artisti tentano di rendere manifesti nell'opera d'arte. Ad esempio è ciò che succede quando il cervello attribuisce il colore a un oggetto astrattamente e cioè senza

preoccuparsi della sua forma precisa.

Nel suo libro *La visione dall'interno* Semir Zeki approfondisce queste due nozioni e ne esplora due aspetti in particolare: la costanza situazionale, una situazione precisa che, essendo dotata di caratteristiche comuni, consente al nostro cervello di riconoscerla e classificarla come situazione rappresentativa di tutte quelle dello stesso genere, e la costanza implicita, che è evidente nelle opere ambigue e "non- finite" che il cervello interpreta con la massima libertà possibile, in ogni direzione. Il primo caso è applicabile a tutte quelle opere di arte figurativa che hanno puntato molto sul mistero racchiuso nei gesti e negli sguardi dei loro personaggi. La forza psicologica di questi dipinti deriva dal modo in cui il pittore crea "ambiguità" e con tale termine Zeki intende l'abilità di rappresentare simultaneamente tante situazioni, tante verità tutte ugualmente valide. Un quadro quindi, grazie alla costanza situazionale, può corrispondere a una molteplicità di diversi immaginari e, attraverso il ricordo che ha immagazzinato, il cervello può riconoscere in un dipinto un modello generale e ideale e interpretare la raffigurazione come situazione triste o lieta.

Mentre il problema della costanza situazionale non è ancora stato del tutto affrontato per via della complessità dei tanti elementi in ballo, quello della costanza implicita è affrontato da Zeki in modo più approfondito.

Un esempio che questi ha proposto è il non-finito di Michelangelo: nelle sue creazioni scultoree e nei suoi disegni ha lasciato al cervello dell'osservatore la libertà di sfruttare il suo enorme potenziale immaginativo per completarle, utilizzando quello che Zeki ironicamente definisce un "*trucco neurologico*". Michelangelo invita lo spettatore a estrapolare i concetti e le rappresentazioni immagazzinati nella propria memoria, comprendendo che le forme sono racchiuse nella mente dell'uomo, che sia artefice o osservatore.

La ricerca neuroscientifica e l’arte astratta

Cuadro 17 Wassily Kandinskij, Primo acquerello astratto, 1910

Wassilij Kandinskij in difesa dalle accuse di inespressività dell’arte astratta afferma: «Il contatto dell’angolo acuto di un triangolo col cerchio non ha un effetto minore di quello dell’Indice di Dio con quello di Adamo in Michelangelo» (Kandinskij V. , 1970, p. 177)

«La scoperta da parte del pittore russo Wassilij Kandinskij del linguaggio astratto è stata segnata da un episodio avvenuto nel 1895 in occasione della mostra degli impressionisti francesi a Mosca. Osservando un quadro della serie “I covoni” di Monet non riusciva a capire cosa raffigurasse quella tela poiché il pittore l’aveva dipinta con piccolissimi tocchi di colore, senza linee di contorno, suggerendo appena l’effetto luminoso: quando si avvicinava riusciva ad individuare il pagliaio, ma scopriva che in fin dei conti quel soggetto non fosse poi così importante. Ciò che contava era il modo in cui era stato dipinto e l’effetto che avrebbe suscitato» (Missana & Prinetti, 2014).

Da quella folgorante esperienza ha inizio una lunga evoluzione parallela che trova espressione nell'opera pittorica, sempre più motivata in senso astratto. Giungeva in questo modo all’astrattismo, divenendone in seguito il padre, una tendenza in cui i tradizionali soggetti sono sostituiti da macchie colorate e forme liberamente disposte. La lettura degli studi di Semir Zeki circa l’applicazione della ricerca neuroscientifica

all’arte astratta, porta alla convinzione che, fra i tanti artisti, Kandinskij si avvicini maggiormente alla figura del moderno neuroesteta.

Quando Zeki ha studiato i dipinti di Mondrian sostenendo che a essi rispondono le cellule della corteccia visiva selettive all’orientazione, quando ha dimostrato che Magritte condusse esperimenti percettivi con la memoria visiva del cervello introducendo una sorta di *trompe esprit*, ha gettato le basi per un’impresa neurologica dell’arte astratta.

Le conclusioni che Zeki ha tratto dai suoi ben venticinque anni di studio del cervello visivo sono che, a livello elementare, quanto accade nel cervello di un individuo intento nell’osservare l’opera astratta, è identico a quanto accade in tutti gli altri, motivo per il quale è possibile comunicare anche attraverso questa tendenza artistica. Kandinskij lo ha fatto con i suoi dipinti.

Il fatto che Kandinskij abbia utilizzato ai fini della comunicazione proprio quegli stimoli che si rivelano essere i più efficaci nell’attivazione delle cellule del cervello visivo, rivela il grandissimo sforzo intellettuale che egli ha compiuto.

Come ha detto Semir Zeki, un pittore come Kandinskij, che nelle sue teorie ha analizzato i componenti primari di ogni forma, sta essenzialmente osservando l’attività interna della fisiologia del suo cervello visivo. Kandinskij dipingeva quindi col cervello, ossia ricercando gli elementi in grado di eccitare tutti gli individui allo stesso modo, rivendicando il principio di un’arte universale e onnicomprensibile.

Nella teoria il pittore rivelava tra l’altro la consapevolezza dell’analogia tra la sua arte e la ricerca scientifica coeva: la teoria della relatività aveva allora dimostrato che massa ed energia fossero convertibili reciprocamente e, a questo concetto, Kandinskij faceva corrispondere la ricerca di forme dinamiche e caotiche, espresse con le macchie di colore.

«Le opere di Kandinskij del primo periodo sono state definite per questo motivo dallo storico dell’arte Ernst Gombrich, l’equivalente artistico del test di Rorschach. Le macchie di inchiostro e l’arte astratta si rivelano dunque due linguaggi visivi con il comune fine di svelare l’inconscio e il meccanismo con cui la percezione diventa interpretazione. La strada che Rorschach percorre per associare le immagini alla psiche è analoga a quella che percorreva l’arte astratta che dalla funzione percettiva giungeva

all’individuazione delle caratteristiche psichiche dell’osservatore e del pittore». (Missana & Prinetti, 2014)

«Relazionando l’arte astratta con la neurobiologia attraverso la comune ricerca degli elementi essenziali del processo cognitivo, Semir Zeki si convince che quelle opere stimolino l’osservatore a ritrovare i significati nascosti dall’artista, affidandosi alle capacità deduttive del cervello, mediante un processo che può essere sovrapponibile a quello proposto da Rorschach». (Missana & Prinetti, 2014)

Kandinskij invita l’osservatore a cercare nelle macchie di colori stimoli visivi per ricostruire interiormente il concetto celato. La questione della forma è quindi secondaria rispetto all’essenzialità della comunicazione emotiva; l’opera d’arte consta infatti di un elemento interiore, corrispondente all’espressione dell’animo dell’artista, che desta nell’osservatore una parallela situazione spirituale e di uno esteriore che corrisponde alla forma materiale, capace di esprimere quella vibrazione.

Riprendendo la giovanile teoria dei colori polari in quattro sonorità principali, elaborata da Goethe, Kandinskij studiava le basi fisiche per l’ordinamento dei colori analizzando soprattutto la triade giallo, blu e rosso. Partendo dall’analisi di elementi singoli come il punto, la linea e il piano e delle loro relazioni, affiancava quelle ricerche alla psicologia della forma.

Hirschfeld-Mack in The Bauhaus, scritto nel 1963, ricordava che in particolare «Paul Klee e Kandinskij avevano tenuto un intero seminario per scoprire le reazioni dell’uomo a determinate composizioni cromatico-lineari. Per ricercare la legge universale di relazione psicologica tra forma e colori avevano preso un campione di un migliaio d’individui inviando delle cartoline in cui si chiedeva di colorare tre forme elementari, il triangolo, il cerchio e il quadrato, con i tre colori primari, rosso, blu e giallo. Quello che emerse da tale esperimento fu che la maggioranza aveva assegnato al triangolo il colore giallo, al quadrato il rosso e al cerchio il blu. Gli allievi erano invitati all’osservazione attenta di alcuni oggetti per poterne identificare gli elementi essenziali e per comprendere il procedimento di astrazione pittorica che li avrebbe portati alla semplificazione in linee-forza di quelli, in puri concetti.»

Hirschfeld-Mack sostiene che «...i giochi di luce colorata toccano tanto la radice profonda del sentimento quanto gli istinti cromatici e formali, crediamo che siano destinati a diventare uno strumento di comprensione per i molti che rimangono

perplessi, incapaci di formarsi un giudizio, dinanzi ai quadri astratti e ai nuovi tentativi, [...] rivelandosi quindi incapaci di comprendere la nuova sensibilità creativa da cui quelle opere sono sorte». (Wingler, 1981)

Sfruttando le caratteristiche delle linee, dei piani e dei volumi e tenendo conto della loro posizione nella tela, Kandinskij li guidava alla padronanza dei princìpi del disegno astratto e li stimolava ad associare i colori primari giallo, rosso e blu, alle forme geometriche elementari triangolo, cerchio e quadrato, studiandone gli effetti psicologici.

Kandinskij era convinto che il fondamento dell'intuizione artistica fosse la conoscenza delle leggi naturali che regolano l'universo. Pertanto lo scopo del suo insegnamento era scoprire un'essenza comune a tutte le arti, un linguaggio comune generale.

«Lo storico dell'arte Ernst Gombrich teorizzava l´esistenza di schemi figurativi che aiutano alla codificazione dell'immagine. Nelle stesse opere cubiste, ad esempio, dove la realtà è frammentata e ricombinata secondo schemi talmente complicati che è spesso impossibile riconoscere un volto o un oggetto, la codificazione dell'immagine si avvale di schemi mentali recuperati dalla memoria, di un volto o di un oggetto. In questo modo, un viso alterato, sfigurato, si può riconoscere grazie alla presenza dei tratti permanenti di quello schema figurativo: occhi, naso, bocca, testa.

Kandinskij negli appunti delle sue lezioni scriveva frasi come "le percezioni dei colori sono localizzate nel cervello", pur non essendo ancora a conoscenza dei reali meccanismi percettivi presenti dietro la rappresentazione di un'immagine.

Mentre Freud studiava l'inconscio, il mondo dell'Es, e si avvicinava alla neurologia, Kandinskij produceva le impressioni e improvvisazioni che già per definizione evidenziavano l'importanza dell'atto istintuale. Per questo motivo i suoi dipinti sono paragonabili agli scarabocchi infantili. Era convinto che l'arte astratta fosse riconosciuta dentro ciascuno e producesse vibrazioni emozionali.

E così LeDoux separa intelletto ed emozione asserendo che rappresentavano due parti diverse della mente: l'una il regno della logica, della ragione, dell'obiettività, l'altra il dominio della passione, del sentimento e della soggettività. (Uboldi, 2005)

INTELLIGENZA EMOTIVA

L'intelligenza emotiva e il Q.I.

L'Intelligenza Emotiva è un insieme di tratti che qualcuno potrebbe definire carattere, immensamente importante al fine del nostro destino personale. La vita emotiva è una sfera che può essere gestita con maggiore o minore abilità. La destrezza di una persona in tali ambiti fa comprendere come alcuni soggetti abbiano successo, mentre altri no, anche se hanno un Qi alto.

L'importante libro di Gardner, *Formae Mentis*, rappresentò il manifesto della critica della mentalità da Qi. Egli asseriva che non esistesse un unico tipo monolitico di intelligenza fondamentale per avere successo nella vita, ma piuttosto che ce ne fosse un'ampia gamma, della quale individuava sette varietà fondamentali. Insieme all'intelligenza scolastica verbale e quella logico-matematica, la capacità spaziale di un bravo architetto, il genio cinestesico che emerge dalla fluidità dei movimenti e dalla grazia di una ballerina, il talento musicale di un compositore. Individuava poi le due facce di quella che chiamava "intelligenza personale": le capacità interpersonali, per esempio, di un leader di portata mondiale e le capacità "intrapsichiche" che emergono dalle brillanti introspezioni di un grande psicologo.

«Il pensiero di Gardner è in continua evoluzione. Dieci anni dopo la prima pubblicazione della sua teoria egli riassunse le caratteristiche fondamentali delle intelligenze personali: l'intelligenza interpersonale è la capacità di comprendere gli altri e il loro modo di lavorare, scoprendo in che modo sia possibile interagire con essi in maniera cooperativa; l'intelligenza intrapersonale è una capacità correlativa rivolta verso l'interno, è l'abilità di formarsi un modello accurato e veritiero di se stessi e di usarlo per operare efficacemente nella vita.

La parola chiave in questa concezione dell'intelligenza è "*multipla*".

Egli sostiene che la teoria delle intelligenze multiple si spinge ben oltre il concetto standard di Qi, come singolo fattore immutabile, ritenendo quest'ultimo limitato poiché non considera una gamma di capacità e competenze ben più importanti per la vita.

Gardner osserva che il nucleo dell'intelligenza interpersonale comprende le capacità di distinguere e di rispondere appropriamente agli stati d'animo, al temperamento, alle motivazioni e ai desideri altrui. Nell'intelligenza intrapersonale, che è la chiave per accedere alla conoscenza di sé, egli comprende l'accesso ai propri sentimenti e la capacità di discriminarli e basarsi su di essi, assumendoli come guida al proprio comportamento». (Goleman, 2015)

La corrente cognitiva, affermatasi negli anni sessanta, si interessa alla registrazione e archiviazione delle informazioni, e alla natura dell'intelligenza, lasciando le emozioni confinate in un territorio inaccessibile.

I modelli più accreditati degli scienzati cognitivi non hanno riconosciuto che la razionalità è guidata, e a volte travolta, dal sentimento, e hanno fornito una visione impoverita della mente, una concezione che non può spiegare lo *Sturm und Drang*, tempesta e impeto, che dà sapore all'intelletto, hanno ignorato l'importanza di tutti quei sentimenti che, in ogni momento, influenzano il modo in cui l'informazione viene elaborata e la qualità di tale elaborazione.

L'intelligenza e le emozioni

Stemberg e Salovey hanno fatto propria una concezione più ampia dell'intelligenza, cercando di rivederla nei termini di determinazione del successo nella vita.

Salovey, nella sua fondamentale definizione dell'intelligenza emotiva, avendo incluso le intelligenze personali di Gardner, estende queste abilità a cinque ambiti principali: la *conoscenza delle proprie emozioni*, l'autoconsapevolezza, intendendo che sapere riconoscere un sentimento nel momento in cui si presenta è il non plus ultra dell'intelligenza emotiva; il *controllo delle emozioni*, la capacità di controllare i sentimenti, di calmarsi, di liberarsi dall'ansia, dalla tristezza, consente agli individui, capaci di controllo emotivo, una maggiore ripresa di fronte alle avversità della vita; la *motivazione in se stessi*, la capacità di reprimere gli impulsi e di ritardare la gratificazione, è alla base di qualunque tipo di realizzazione; il *riconoscimento delle emozioni altrui*, l'empatia consente una maggiore sensibilità ai segnali sociali che indicano la necessità o i desideri degli altri ed è considerata una dote significativa per professioni di tipo assistenziale, quali l'insegnamento o la dirigenza; la *gestione delle*

relazioni, l'arte di dominare le emozioni altrui, abilità che aumentano l'efficacia nelle relazioni interpersonali.

Goleman differenzia così «…Il maschio con un elevato Qi è caratterizzato da un'ampia gamma di interessi e di capacità intellettuali, […] invece gli uomini dotati di grande intelligenza emotiva sono socialmente equilibrati, hanno la capacità di dedicarsi ad altre persone o causa, di assumersi responsabilità, la loro vita è ricca ma appropriata. Il tipo puro delle donne con un elevato Qi è fluente nell'esprimere i propri pensieri, ha un'ampia gamma di interessi intellettuali ed estetici. Queste donne tendono anche ad essere introspettive, soggette all'ansia. Le donne emotivamente intelligenti, invece, tendono a essere sicure di sé, come gli uomini con il profilo corrispondente, esse sono estroverse e gregarie ed esprimono i propri sentimenti in modo equilibrato. A differenza delle donne con un profilo di tipo puro con un elevato Qi, raramente si sentono in ansia o colpevoli, e raramente sprofondano nel rimuginare». (Goleman, 2015)

Goleman asserisce che è il rapporto fra emozioni negative e positive, che determina il senso di benessere psicologico, e che è importante che i sentimenti molto intensi non sfuggano al controllo eliminando tutti gli stati d'animo piacevoli. Conclude che i grandi studi fatti sull'argomento hanno affermato l'indipendenza dell'intelligenza emotiva da quella scolastica, in quanto hanno rivelato la presenza di una correlazione scarsa o nulla fra le votazioni, il Qi, e il benessere psicologico.

Nel libro "*Intelligenza Emotiva. Che cosa e perché può renderci felici*" Goleman studia le emozioni, ricercando un sistema per risolvere situazioni e stati d'animo che possono incidere negativamente sulla vita di ogni individuo.

«La struttura delle connessioni cerebrali comporta che non possiamo controllare in quale momento verremo travolti dalle emozioni, né quale emozione ci travolgerà. Tuttavia possiamo controllare la durata dell'emozione». (Goleman, 2015)

L'importanza dell'intelligenza emotiva

Quando in un individuo le emozioni sopraffanno la concentrazione, quel che viene effettivamente annientato è una capacità mentale detta "*memoria di lavoro*", ossia l'abilità di tenere a mente tutte le informazioni rilevanti per continare la propria occupazione. L'inclinazione all'ottimismo o alla speranza, dal punto di vista dell'intelligenza emotiva, è un atteggiamento che impedisce all'individuo di

sprofondare nell'apatia o nella depressione e di scivolare nella disperazione di fronte a situazioni difficili. Martin Seligman, famoso psicologo americano fondatore della psicologia positiva che studia come migliorare il benessere personale, definisce l'ottimismo in relazione al modo in cui gli individui attribuiscono i propri fallimenti e spiegano i propri successi.

È la combinazione di talento con la capacità di resistere alla sconfitta che porta all'affermazione di se stessi e, testualmente, dall'intervista di Seligman nel New York Times «La mia impressione è che, dato un determinato livello di intelligenza, il reale successo di un individuo sia funzione non solo del talento, ma anche della capacità di sopportare la sconfitta».

Seligman riconduce la ragione per cui l'ottimismo conferisce un grande vantaggio, all'atteggiamento intelligente dal punto di vista emozionale. Mentre il rifiuto è particolarmente difficile da sopportare per un individuo di indole pessimista, gli ottimisti individuano la ragione del proprio fallimento non in se stessi, ma in qualche aspetto della circostanza e riescono a modificare il loro atteggiamento, diffondendo speranza.

Specifica Goleman che « la *forma mentis* positiva o negativa può dipendere dal temperamento innato, ma il temperamento può essere modificato dall'esperienza. L'ottimismo e la speranza, proprio come il senso di impotenza e la disperazione, possono essere appresi. Alla base di entrambi c'è una visione che gli psicologi chiamano *self-efficacy*, ossia la convinzione di avere il controllo sugli eventi della propria vita e di poter accettare le sfide nel momento in cui esse si presentano. Albert Bandura, lo psicologo che ha compiuto gran parte delle ricerche sulla *self-efficacy*, riassume bene questo concetto: "Le convinzioni che le persone nutrono sulle proprie capacità hanno un profondo effetto su queste ultime. La capacità non è una proprietà fissa; c'è un'enorme variabilità di prestazioni. Chi è dotato di *self-efficacy* si riprende dai fallimenti; costoro si accostano alle situazioni pensando a come fare per gestirle, senza preoccuparsi di ciò che potrebbe eventualmente andare storto"». (Goleman, 2015)

La neurobiologia dell'eccellenza

Riuscire a entrare nel flusso è la massima espressione dell'intelligenza emotiva. Dice Goleman, «Il flusso rappresenta forse il massimo livello di imbrigliamento e

sfruttamento delle emozioni al servizio della prestazione e dell'apprendimento. Nel flusso le emozioni non sono solamente contenute e incalanate, ma positive, energizzate e in armonia con il compito cui ci si sta dedicando. Essere intrappolati nella noia della depressione o nell'agitazione dell'ansia significa essere fuori dal flusso. […] Si tratta di un stato in cui la consapevolezza si fonde con le azioni e nel quale gli individui sono assorbiti in ciò che stanno facendo e prestano attenzione esclusivamente al loro compito. In verità riflettere troppo su ciò che sta accadendo può interrompere la sensazione del flusso. L'attenzione è talmente concentrata che gli individui sono consapevoli solo della ristretta gamma di percezioni immediatamente legate a ciò che stanno facendo, e perdono ogni cognizione dello spazio e del tempo. Il flusso è uno stato in cui l'individuo si disinteressa di sè, l'opposto di rimuginare e di preoccuparsi. […] Sono talmente assorbiti che perdono completamente la consapevolezza di se stessi e si spogliano delle piccole preoccupazioni della vita quotidiana. Il flusso è uno stato privo di interferenze emotive, se si esclude un leggero sentimento di estasi, irresistibile e altamente motivante». (Goleman, 2015)

Proprio come il flusso è un prerequisito per raggiungere l'eccellenza in una professione o in un'arte, lo stesso vale per l'apprendimento. In modo assolutamente indipendente dalle potenzialità misurate nei test di rendimento scolastico, dice Goleman, i giovani che quando studiano entrano in uno stato di flusso riescono meglio.

La strategia adottata nelle scuole dove si sta mettendo in pratica il modello delle intelligenze multiple di Gardner è imperniata sull'identificazione del profilo di competenze naturali del discente, che entrerà più facilmente in uno stato di flusso in quegli ambiti che gli sono più congeniali.

Il modello di flusso indica che il raggiungimento dell'eccellenza in qualunque campo, dovrebbe avvenire in modo naturale, in quelle aree che attraggono il discente e che gli piacciono. Quando quest'ultimo comprende che l'impegno in quel campo è fonte del piacere assicurato dallo stato di flusso, la passione iniziale diventa un possibile raggiungimento di elevati livelli di prestazione. E dato che mantenere il livello di flusso prevede il superamento dei limiti delle proprie abilità, tende a fare sempre meglio, cosa che gli arreca felicità.

L’empatia e i rapporti interpersonali

Partendo dal principio che non si può non comunicare, la comunicazione trasmette sempre un’informazione e ad ogni informazione segue un comportamento. L'informazione è di fatto una notizia, si trasmette un contenuto.

Il comportamento è dettato dalla relazione tra i due comunicanti, e la natura di tale relazione corrisponde al tipo di messaggio che viene trasmesso, come sostiene Pirovano.

«Si può dire che ogni comunicazione presenta un aspetto di contenuto e uno di relazione, in modo tale che il secondo classifica il primo ed è, quindi, metacomunicazione. Il silenzio, ad esempio, è spesso un segnale che ha una forte valenza comunicazionale, esso può trasmettere collera, indifferenza, imbarazzo, sgomento, indignazione. Allo stesso tempo, però, essa impone un comportamento. Questo significa che i nostri scambi comunicativi sono organizzati come se seguissero una sorta di sequenze di chi parla e di chi risponde.

Gli esseri umani comunicano sia con il modulo numerico che con quello analogico. Il linguaggio numerico riguarda l'uso di parole, dispone di una sintassi logica di estrema efficacia, per cui è lo strumento privilegiato per trasmettere i contenuti. Il linguaggio analogico, invece, consiste di tutte le modalità della comunicazione non verbale: gesti, espressioni del viso, inflessioni della voce, sequenza del ritmo e cadenza delle parole, che servono soprattutto a trasmettere gli aspetti.» (Pirovano, 2004)

L'attuarsi della comunicazione prevede che vi siano due soggetti in gioco: un emittente ed un ricevente. Ciò significa che la parola comunicazione definisce una dinamica relativa ad un contenuto, parole, gesti, sguardi, che passa da una parte all’altra e quindi bidirezionale. Questo presuppone il fatto che vi sia un feedback, ovvero una risposta, da parte del soggetto a cui la comunicazione è stata diretta, il feedback puo essere di tipo verbale, una frase di risposta, o non verbale, un gesto, un’occhiata, una pausa di silenzio. Il termine comunicazione ha il chiaro significato di mettere al corrente qualcuno, coinvolgendolo.

L’empatia si basa sull’autoconsapevolezza, più si è aperti verso le proprie emozioni, tanto si è più abili nel leggere i sentimenti altrui.

Le emozioni dell’individuo vengono espresse attraverso segni diversi piuttosto che attraverso la verbalizzazione. Nella sua ricerca sulle radici dell’empatia, Goleman

afferma che «La chiave per comprendere i sentimenti altrui sta nella capacità di leggere i messaggi che viaggiano sui canali di comunicazione non verbale: il tono di voce, i gesti, l'espressione del volto… Robert Rosenthal, psicologo di Harvard, è probabilmente l'autore delle ricerche più estese sulla capacità umana di leggere questi messaggi non verbali. Rosenthal ha messo a punto un test per saggiare l'empatia il *Pons* (Profilo della sensibilità non verbale)». (Goleman, 2015)

In questi test somministrati con delle videocassette, in cui una giovane donna esprime sentimenti dalla gelosia, alla gratitudine, alla seduzione, vengono oscurati uno o più canali di comunicazione non verbale, sino ad oscurarli tutti mantenendo solo l'espressione facciale o i movimenti del corpo.

Alla luce dei risultati ottenuti relativamente ad altri elementi dell'intelligenza emotiva, fra cui quelli assegnati all'acuità empatica, il Qi e i test di rendimento scolastico, Goleman assicura che vennero riscontrate solo correlazioni casuali.

«Dunque se le normali modalità di espressione della mente razionale è la parola, quella delle emozioni è invece di natura non verbale. Una regola empirica usata nella ricerca sulla comunicazione è che il novanta per cento o più di un messaggio emotivo viene comunicato attraverso canali non verbali. Tali messaggi, sono quasi sempre recepiti in modo inconscio, senza prestare particolare attenzione alla natura del messaggio stesso, ma semplicemente ricevendolo e rispondendogli». (Goleman, 2015)

In ogni interazione, continua Goleman, noi inviamo segnali emozionali che influenzano gli individui con i quali siamo in contatto, ma, alla domanda, "attraverso quale meccanismo si attua questa trasmissione", lo psicologo risponde che inconsciamente si imitano le emozioni mostrate da altri attraverso una mimica motoria inconsapevole, che coinvolge l'espressione facciale, i gesti, il tono di voce e altri segnali non verbali, al fine di ricreare lo stato d'animo dell'altro.

Quando due individui interagiscono è quello più empatico, che manifesta più efficacemente gli stati d'animo, a trasferire i suoi sentimenti su quello più passivo.

Studi elaborati sui rapporti insegnante- studenti ha dimostrato che, maggiore è la sincronia che li lega, tanto più è forte la sensazione di felicità, tolleranza ed entusiasmo che vivono nell'interscambio.

Nello stesso modo la sincronia emotiva permette la profondità di legame tra i partner, e, a detta dello psicologo Cacioppo, è un fattore determinante per l'efficacità delle relazioni interpersonali.

Di conseguenza stabilire il registro intenzionale di una interazione è un segno di dominanza a un livello intimo e profondo e significa poter orientare lo stato emozionale dell'altro; si può concludere che esercitando influenza sugli altri si trascinano le loro emozioni.

Insegnare le emozioni

La Scienza del sé è una disciplina avveniristica, sviluppatasi in molte scuole negli Stati Uniti, i cui corsi, di cui alcuni si rifanno alle intelligenze multiple di Gardner, tendono ad alzare il livello di competenza sociale ed emozionale.

Il programma della Scienza di sé, inserendo l'alfabettizzazione delle emozioni, diventa modello per l'insegnamento dell'intelligenza emotiva.

I contenuti della Scienza del sé rispecchiano sia i componenti dell'intelligenza emotiva, che le abilità fondamentali per la prevenzione dei pericoli che riguardano gli adolescenti. Di conseguenza collegare i pensieri con i sentimenti e le reazioni, comprendere l'autoconsapevolezza, cioè la capacità di riconoscere anche la propria forza o le proprie debolezze, assumersi la responsabilità di decisioni e azioni, dà agli studenti di questi corsi maggiori possibilità di successo nella vita.

Un'abilità sociale fondamentale è l'empatia, e nei rapporti interpersonali, in particolare, vengono trattati la distinzione tra ciò che qualcuno dice o fa e le proprie reazioni; il dominio di sé contro la rabbia o l'indifferenza; l'arte di collaborare, di risolvere i conflitti e di negoziare i compromessi.

« Il calendario della crescita emozionale è intrecciato e collegato ad altre linee di sviluppo, in particolare per quanto riguarda i processi cognitivi da un lato e la maturazione biologica dall'altro, […] l'empatia e l'autoregolazione emozionale cominciano a costruirsi dall'infanzia. Il bambino di cinque anni, entra nel mondo della comparazione sociale con l'emergere di un'abilità cognitiva: la capacità di confrontarsi agli altri in merito a qualità particolari come la simpatia, l'attrattiva o i talenti sportivi.

Lo psichiatra David Hamburg considera i momenti di transizione della scuola materna alla scuola elementare e dalle elementari alla media come momenti cruciali nel

processo adattativo del ragazzo. Fra le doti essenziali per avere un buon profitto a scuola, nota Hamburg, vi è la capacità di “rimandare la gratificazione, di essere socialmente responsabili nei modi opportuni, di mantenere il controllo sulle emozioni e di avere una visione ottimistica” in altre parole l’intelligenza emotiva». (Goleman, 2015)

L’espressività come lettura del corpo

Grazie alle ricerche di Ekman e Friesen basate su una ricerca interculturale, sappiamo oggi che le espressioni facciali e la loro interpretazione non cambiano da paese in paese**.** Le emozioni sono stati mentali e fisiologici associati a modificazioni psicofisiologiche, a stimoli interni o esterni, naturali o appresi.

In termini evolutivi, o darwiniani, la loro principale funzione consiste nel rendere più efficace la reazione dell’individuo a situazioni in cui si rende necessaria una risposta immediata ai fini della sopravvivenza, reazione che non utilizzi cioè processi cognitivi ed elaborazione cosciente. Le emozioni rivestono anche una funzione relazionale e una funzione autoregolativa. Si differenziano quindi dai sentimenti e dagli stati d’animo.

E se l’espressione delle emozioni avviene tramite l’attivazione di determinati muscoli che i ricercatori hanno classificato con il termine UA (*unità d’azione*), anche se l’uomo adotta una particolare espressione facciale volontariamente, esistono due diversi circuiti nervosi per i muscoli facciali, uno volontario e uno involontario. Quindi l’attivazione di una particolare emozione è in grado di attivare anche i circuiti involontari, per questo motivo è impossibile negare l’espressione di una emozione: alcuni muscoli si attiveranno comunque, anche se solo per un breve istante. Ecco quindi l’interesse per il riconoscimento di quelle che sono definite microespressioni, espressioni di frazioni di secondo di emozioni universali.

Aldilà degli studi effettuati e delle teorie che si sono sviluppate attorno alle espressioni facciali, tutti sono concordi nel sostenere l’universalità della comunicazione espressiva delle emozioni: come afferma Frijda, psicologo e professore dell’Università di Amsterdam, molte espressioni facciali sono presenti in tutto il mondo, in ogni razza e cultura umana. Queste conclusioni sono le stesse alle quali era giunto Darwin e, in tempi molto più recenti, Ekman e Oster, secondo i quali le espressioni di rabbia, disgusto, felicità, tristezza, sorpresa, dispiacere e paura sono universali.

Il primo sistema di codifica delle espressioni facciali, sistematico nella descrizione delle azioni specifiche dei muscoli facciali e dei relativi significati emozionali è quello elaborato nel 1969 da Hjortsjo, docente di anatomia all'università svedese di Lund, che parte da spiegazioni di carattere anatomico, per arrivare a descrizioni di variazioni dell'aspetto del volto dovute all'attività muscolare e alla loro classificazione sulla base delle emozioni corrispondenti.

Nello stesso anno, Ekman, Sorenson e Friesen pubblicarono uno studio transculturale sul riconoscimento delle espressioni facciali**.** Da tremila fotografie, ne scelsero trenta che, a loro giudizio, mostravano soltanto espressioni pure di singole emozioni. Le fotografie rappresentavano le sei emozioni che Tomkins e altri ricercatori avevano proposto come primarie: felicità, sorpresa, paura, rabbia, disgusto e tristezza, e furono mostrate a studenti negli Stati Uniti, in Brasile e in Giappone, e a volontari nella Nuova Guinea e in Borneo. I risultati mostrarono un accordo elevato tra gli studenti di Stati Uniti, Brasile e Giappone, mentre per le due società primitive l'accordo fu relativamente inferiore. Sebbene i risultati fossero superiori ai giudizi casuali, fu evidente che i gruppi primitivi non giudicano le espressioni facciali nello stesso modo dei gruppi occidentalizzati. Questo, comunque, fu sufficiente per permettere a Ekman e colleghi di concludere che i loro risultati confermano l'ipotesi di Darwin, cioè che le espressioni facciali delle emozioni siano simili negli esseri umani, a prescindere dalla cultura, a causa delle loro origini evolutive. Questa generalizzazione "estrema" non impedì a Ekman di ricevere numerose critiche per affrontare le quali Ekman e Friesen pubblicarono una nuova ricerca condotta con i membri del gruppo culturale di lingua *Fore* della Nuova Guinea sudorientale. Fino al 1960, questo popolo era una cultura isolata all'età della pietra, senza nessun contatto con il mondo occidentale. I giudici utilizzati per lo studio erano stati scelti perché non avevano mai visto un film, non parlavano e non capivano l'inglese e non avevano mai vissuto in città. A causa dell'analfabetismo e di altri problemi, il compito di giudizio venne semplificato: al giudice veniva letto un semplice racconto, poi gli venivano mostrate tre fotografie contemporaneamente di cui doveva scegliere quella in cui il volto della persona mostrava l'emozione descritta nella storia. Usando questa tecnica, Ekman trovò un accordo estremamente elevato per quasi tutte le espressioni emozionali: felicità 92%, rabbia 87%, tristezza 81%, disgusto 83%, sorpresa 68% e paura 64%.

Nel 1978 Ekman e Friesen introducono il *Facial Action Coding System (FACS)*, che presenta molte analogie al manuale di Hjortsjo. Il sistema, analogamente a quello di Hjorstjo, analizza le espressioni facciali scomponendole nelle più piccole unità d'azione (*action unit* – AU). Nel Facial Action Coding System troviamo in aggiunta alcune codifiche supplementari, la descrizione dell'apertura della bocca, i movimenti della testa e degli occhi.

Ekman e Friesen conclusero che «…particolari espressioni facciali sono universalmente associate a particolari emozioni, sottolineando che fattori culturali e apprendimento influenzano le espressioni emozionali in tre modi: creando differenze nelle emozioni che manifestano l'emozione, attraverso le consegunze di un'emozione, attraverso le regole che indicano quando mostrare o non mostrare una determinata espressione ». (Desiderio, 2013)

Duncan nel 1969 propone una lista di comportamenti non verbali (CNV) capaci di comunicare emozioni, che comprende: le espressioni facciali; i movimenti degli occhi e la direzione dello sguardo; i gesti; le posture; la qualità della voce come tonalità e inflessioni; le pause nel discorso; i suoni come ridacchiare, sbadigliare; l'uso dello spazio nell'interazione sociale.

Ekman e Friesen hanno studiato il comportamento non verbale soprattutto in riferimento ai processi psicoterapeutici ed hanno elaborato alcune ipotesi di classificazione funzionale della CNV. Secondo questi studiosi il comportamento non verbale può essere considerato innanzitutto come un linguaggio di relazione e mezzo primario per la segnalazione di mutamenti di qualità nelle relazioni interpersonali.

Altri autori hanno classificato il comportamento non verbale in termini di zona (la faccia, gli occhi, le mani, ecc.) o di attività del corpo (i gesti, il tono della voce, l'avvicinamento o l'allontanamento, ecc.). Per tentare una decodificazione dei segnali non verbali legati all'espressione di stati emotivi sono stati ideati diversi metodi.

Il metodo delle variabili esterne, definito anche "*encoding*", è praticato soprattutto dagli psicologi sociali, ma criticato da Von Cranach, secondo il quale l'uso di paradigmi standard di ricerca restringe l'arco dei possibili comportamenti dei soggetti, provocando reazioni artificiali in situazioni non naturali, il che porta a falsare i risultati stessi degli esperimenti. Tuttavia si deve alla sperimentazione di questo metodo la maggior parte delle "scoperte" specifiche che riguardano la CNV e il movimento.

Un altro metodo sperimentale è il *decoding o comunicativo*, che ha lo scopo di individuare il significato che il comportamento non verbale trasmette a degli osservatori. Alcuni ricercatori hanno cercato di ovviare alle carenze dei metodi encoding e decoding mediante l'uso combinato di entrambi.

A differenza di questi approcci che hanno luogo per lo più in situazioni di laboratorio, l'approccio detto *pragmatico* tende a ricercare il significato comunicativo del comportamento non verbale sulla base degli effeti che esso produce. In questo caso l'obiettivo non è più codificare o decodificare dei significati costanti di determinati aspetti del comportamento, ma piuttosto si cerca di individuare gli effetti pragmatici ridondanti e ripetitivi. Si mira perciò ad individuare delle regole e dei modelli di comportamento, senza farne delle categorie stereotipate. Watzlavick, Beavin e Jackson hanno illustrato questo approccio servendosi del concetto di scatola nera: la mente umana viene considerata come una scatola nera di cui è impossibile esaminare la struttura interna. Ne consegue che si dovranno studiare esclusivamente i suoi rapporti specifici di ingresso-uscita, cioè la comunicazione. Attraverso questo metodo quindi non si ricercano significati simbolici, né si cerca di risalire a cause legate al passato o a motivazioni inconsce, ma piuttosto ad osservare i modelli di interazione nel loro svolgimento presente, "qui ed ora".

La classificazione dei segnali non verbali principali è molto semplice. Non si basa sull'analisi di determinate zone del corpo, ma piuttosto sull'osservazione degli aspetti principali del comportamento non verbale. Questa classificazione è estremamente utile per isolare e portare alla consapevolezza alcuni modi abituali di comunicare, mettendo in luce le modalità di influenzamento reciproco tra i soggetti di un'interazione. (Tugnoli, 2008)

Ekman e Friesen nello stesso anno propongono invece una classificazione dei comportamenti non verbali basata sulla loro funzione.

Figura 8. CLASSIFICAZIONE DEI COMPORTAMENTI NON VERBALI

Tale classificazione comprende:

• *emblemi*, cioè gesti che hanno un corrispettivo verbale fisso e noto a tutti per esempio, V sta per vittoria;

• *gesti di illustrazione*, come i movimenti accentuati delle braccia e delle mani che accompagnano il discorso;

• *espressori di emozioni*, tra cui principalmente le espressioni facciali;

• *gesti regolatori*, usati per segnare il tempo di uno scambio verbale, come annuire, avvicinarsi all'interlocutore;

• *adattatori*, che non trasmettono messaggi ma servono all'adattamento della persona, come massaggiarsi, strofinarsi, toccarsi il viso. (D'Urso, Trentin, 1998)

Teorie sulle emozioni

L'emozione contribuisce all'apprendimento, all'interiorizzazione di saperi e di significati, al miglioramento dell'esperienza personale.

Uno dei più importanti studiosi di neurobiologia, Joseph LeDoux, asserisce: «Se guardiamo le emozioni con gli occhi della mente, ci sembrano insieme ovvie e misteriose. Sono gli stati cerebrali che conosciamo meglio e ricordiamo con maggior chiarezza, lentamente o all'improvviso, per cause oscure o luminose. Non sempre

sappiamo perché ci alziamo con il piede sbagliato, e ci capita di essere scortesi o feroci per ragioni diverse da quelle che secondo noi guidano le nostre azioni. Possiamo reagire al pericolo prima di "sapere" che ne corriamo uno, essere attratti dalla bellezza estetica di un dipinto senza capire consciamente che cosa ci piaccia. Anche se le emozioni sono l'essenza del nostro essere, sembrano avere un proprio piano, spesso realizzato senza la nostra partecipazione volontaria». (LeDoux, 2003)

«Le neuroscienze aggiungono all'analisi delle emozioni una componente biologica ineliminabile» (Rosati, 2006) e l'apporto della neurobiologia al campo della ricerca sulle emozioni ha il grande vantaggio di aver effettuato un accumulo graduale di conoscenze sugli esseri umani tale per cui vi si possa rintracciare un modo per supportarci a comprendere meglio e a gestire in maniera più adeguata le vicende umane. E questo anche grazie a studiosi come Joseph LeDoux, cui va il merito di aver rivoluzionato le conoscenze sui percorsi effettuati dai segnali emozionali nel cervello, e all'analisi e alla definizione rivisitata del rapporto fra emozione e ragione, per le quali molto dobbiamo al Prof. Antonio Damasio, le cui ricerche sulla neurologia della visione, della memoria e del linguaggio gli hanno conferito fama internazionale. In particolare i suoi studi su emozione, ragione e cervello umano vengono a nostro supporto e ci aiutano ad inquadrare il nuovo contesto in cui si muovono le recenti teorie sulle emozioni. (Damasio, 2005)

Innumerevoli sono gli scritti prodotti da insigni luminari in relazione ai processi neurofisiologici legati all'emozione; da William James con la teoria somatica, a Walter Cannon, con la teoria centralista. Ma è la teoria di Schachter e Singer, che, nel 1962, introduce una dimensione psicologica nello studio delle emozioni. La teoria stabilisce che l'emozione, ritenuta risultante di due componenti, l'attivazione fisiologica o *arousal* e quei processi cognitivi che sono condizioni necessarie per l'esistere di uno stato emozionale, non può essere attivata, se non sussiste una causa che metta in relazione l'atto cognitivo e l'arousal stesso. Da questa teoria ha inizio il dibattito fra emozione e cognizione e prendono il via le teorie dell'*appraisal*, termine che distingue un atto immediato e diretto di conoscenza, che comprende la percezione, e di cui si diventa coscienti solo a processo concluso.

Le emozioni primarie

Goleman riferisce: « il termine “emozione” a un sentimento e ai pensieri, alle condizioni psicologiche e biologiche che lo contraddistinguono, nonché a una serie di propensioni ad agire». (Goleman, 2015) Egli individua un grande numero di emozioni, che, insieme alle loro mescolanze, mutazioni e sfumature, difficilmente dice, possono essere descritte con le parole presenti nel nostro dizionario. «Dalla ricerca di alcuni teorici vengono proposte le famiglie emozionali fondamentali, formate dalle emozioni primarie.

Figura 9. FAMIGLIE EMOZIONALI FONDAMENTALI

Collera, con le sue mutazioni e sfumature: furia, sdegno, risentimento, ira, esasperazione, indignazione, irritazione, acrimonia, animosità, fastidio, irritabilità, ostilità, fino ad arrivare all’odio e alla violenza patologici.

Tristezza, con pena, dolore, mancanza d’allegria, cupezza, malinconia, autocommiserazione, solitudine, abbattimento, disperazione e, in casi patologici, gravi depressioni.

Paura, con ansia, timore, nervosismo, preoccupazione, apprensione, cautela, esitazione, tensione, spavento, terrore, come stato psico-patologico, fobia e panico.

Gioia, con felicità, godimento, sollievo, contentezza, beatitudine, diletto, divertimento, fierezza, piacere sensuale, esaltazione, estasi, gratificazione, soddisfazione, euforia, capriccio e, al limite estremo, entusiasmo maniacale.

Amore, con accettazione, benevolenza, fiducia, gentilezza, affinità, devozione, adorazione, infatuazione, agape.

Sorpresa, con shock, stupore, meraviglia, trasecolazione.

Disgusto, con disprezzo, sdegno, aborrimento, avversione, ripugnanza, schifo.

Vergogna, con senso di colpa, imbarazzo, rammarico, rimorso, umiliazione, rimpianto, mortificazione, contrizione.» (Goleman, 2015)

Goleman osserva che questo elenco non è esaustivo, perché non comprende le emozioni miste come la gelosia, né le virtù o i vizi, ma l'universalità delle reazioni alle emozioni fondamentali, paura, collera, tristezza, gioia, riconosciute da ogni cultura del mondo attraverso le espressioni facciali, scoperte da Ekman, ci riporta alle intuizioni Darwiniane che le colloca come segnali impressi nel nostro sistema nervoso centrale.

Inoltre individua nelle famiglie principali un nucleo emozionale con le connesse derivazioni che scaturiscono da esso, secondo innumerevoli mutamenti; le derivazioni più esterne che sono gli umori o gli stati d'animo, tecnicamente più attenuati, ma più durevoli delle emozioni stesse; e i temperamenti, cioè la propensione a evocare un'emozione o un umore, che portano gli individui ad essere allegri, malinconici o timidi.

Caratteristiche della mente emozionale

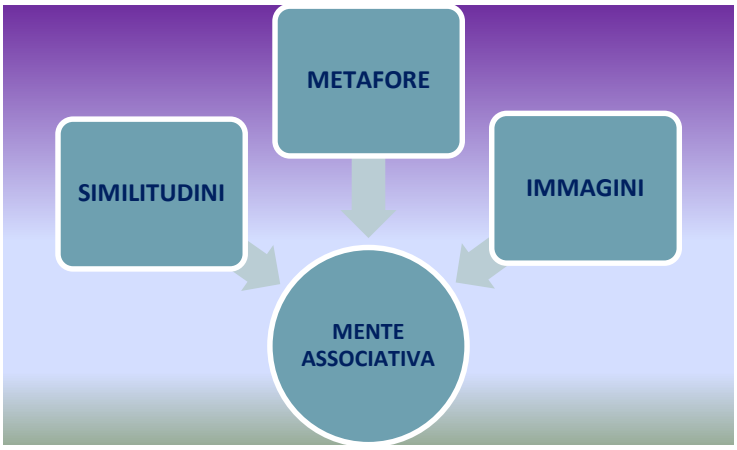
«Solo in anni recenti è emerso un modello scientifico della mente emozionale che spiega come le nostre azioni siano in gran parte determinate dalle emozioni e in che senso le emozioni hanno le loro ragioni e la loro logica. […) La mente emozonale è assai più rapida di quella razionale, perché passa all'azione senza neppure fermarsi un attimo a riflettere sul da farsi. La sua rapidità le preclude la riflessione deliberata e analitica che caratterizza la mente pensante. Nel processo evolutivo questa rapidità è connessa, molto probabilmente alla decisione più essenziale, ossia a che cosa bisogna fare attenzione e, una volta vigili (ad esempio di fronte ad un altro animale), a prendere in una frazione di secondo decisioni del tipo: fra di noi chi è la preda, io o lui? Questa valutazione della necessità di agire deve essere automatica, così rapida che non varca nemmeno la soglia della consapevolezza. Questa modalità percettiva rapida sacrifica l'accuratezza a vantaggio della velocità, basandosi sulle prime impressioni, reagendo al quadro complessivo o ai suoi aspetti più vistosi. […] Il grande vantaggio è che la mente emozionale può leggere una realtà emotiva in un istante, producendo quel giudizio intuitivo immediato che ci dice di chi dobbiamo diffidare, di chi possiamo fidarci e chi si trova in una situazione difficile. La mente emozionale è il nostro radar per scoprire il

pericolo; se noi (o i nostri antenati nel corso dell'evoluzione) aspettassimo l'intervento della mente razionale per formulare alcuni di questi giudizi, potremmo non solo sbagliarci, ma addirittura morire. […] C'è anche un secondo tipo di reazione emozionale, più lento della risposta lampo, che cova e fermenta nei nostri pensieri prima di portare ad un sentimento. Questa seconda via è più deliberata e in genere siamo consapevoli dei pensieri che ci guidano verso di essa. In questo tipo di reazione emotiva, la valutazione è più ampia; i nostri pensieri, l'elemento cognitivo, giocano un ruolo chiave nel determinare quali emozioni verranno suscitate: sono queste le emozioni che derivano dai pensieri. All'opposto, nella sequenza di reazione rapida il sentimento sembra precedere o essere simultaneo al pensiero». (Goleman, 2015)

I nostri sentimenti, l'amore, la collera, la paura, sono reazioni involontarie che si impossessano di noi, senza che la mente razionale possa intervenire.

La logica della mente emozionale è associativa, dice Goleman, per questo le similitudini, le metafore e le immagini si rivolgono direttamente a questo tipo di mente, come fanno l'arte, la poesia, il canto. La logica del cuore, della mente emozionale, è descritta da Freud con il concetto di "processo primario" del pensiero, in cui un sentimento ne soppianta un altro e un oggetto ne simboleggia un altro, non c'è negazione e tutto è possibile. Se la mente emozionale segue questa logica e le sue regole, non è necessario che le cose siano definite da una loro identità, bensì l'importante è come siano percepite.

Figura 10. LA MENTE EMOZIONALE



Così se la mente razionale mette in connessione causa ed effetto, la mente emozionale collega le cose in base ad aspetti simili ed è tanto più infantile quanto più

forte è l’emozione. La mente emozionale ha un distinto repertorio di pensiero, di reazioni, di ricordi; di fronte ad una situazione emozionale si innesca una memoria selettiva che consente un riordino delle opzioni delle azioni più pertinenti all’emozione stessa.

L’ARTE FIGURATIVA NEL ‘900: PSICHE E SENTIMENTI

Questo capitolo è stato elaborato con l’intento di presentare gli artisti più rilevanti per l’emotività impressa nelle loro opere e la corrispondenza con il loro vissuto. Si sono trattate le sensazioni, le emozioni, legate ai dipinti in esame, facendo un accenno all’evoluzione che l’arte ha avuto nel ventesimo secolo, senza comunque avere la pretesa di considerare esaustivo l’argomento.

Precursori dell’arte del ‘900

L’insoddisfazione dell’800 giustifica l’atteggiamento di tre grandi pittori nel dare una svolta all’arte accademica ottocentesca e a creare i presupposti di quell’arte del ‘900, che definiamo libera da schemi classici.

I fautori che diedero vita all’arte moderna furono: Cezanne per il Cubismo che nascerà in Francia; Wan Gogh per l’Espressionismo, che si diffonderà in Germania; Gauguin che anticipa atteggiamenti dell’arte moderna attraverso varie forme di primitivismo.

Il secolo nasce all’insegna dell’ottimismo più esasperato e vede nella fiducia delle scienze e nella tecnologia, il suo tratto distintivo, fiducia che si riflette in ogni campo del sapere e delle attività umane. Anche l’arte risentirà di questo clima e la “smania” di modernità coinvolgerà anche i settori pittorici e artistici in genere. D’altro canto ci si rende conto che questa “felicità” universale è solo apparente; il processo tecnico non è legato al progresso dell’umanità, anzi rischia di rendere l’uomo un automa, uccidendone la spiritualità. «Si deve dunque cercare “un supplemento dell’anima” e lo si trova in quella corrente che nasce in Francia, detta “decadentismo”, che per allontanarsi dalla materialità della realtà, si rifugia in un mondo intimo e raffinato, un mondo fatto di sogni e immaginazioni, libero come la musica. Fanno parte di questa corrente letterati come Baudelaire, Mallarmè, Villiers de L'Isle-Adam e, in pittura, Odilon Redon, i Nabis, e in certo modo anche Toulouse Lautrec e Gauguin». (Adorno, 1993)

Per Gauguin: “La ricerca della felicità sta nelle forme pure delle cose”. Egli, fuggendo dal mondo e dalla quotidianità, nei suoi viaggi riesce a recuperare la forza primigenia, la purezza, libera dai pregiudizi della civiltà occidentale, l’entusiasmo dell’infanzia, secondo la poetica del “fanciullino”, utilizzata dal poeta italiano Giovanni Pascoli. Artista è colui che riesce a mantenere intatta la pura gioia creativa del fanciullo, che, per Gauguin, è anche un selvaggio. Gauguin dice che “L’essenziale consiste precisamente in quello che non è espresso” e intuisce e anticipa atteggiamenti dell’arte moderna, come l’espressione interiore dei Nabis e il decorativismo dell’Art Nouveau.

E facendo riferimento a *E l’oro dei loro corpi*, egli nel 1901 scriveva: “ I miei nudi sono casti senza abiti; a cosa attribuirlo se non a certe forme e a certi colori che si allontanano dalla realtà?” Secondo Gombrich, egli cercò di penetrare nello spirito stesso degli indigeni e di vedere le cose con i loro occhi e, volendo beatamente ignorare i secolari problemi dell’arte occidentale, se non riuscì sempre, comunque la sua aspirazione rimase appassionata e sincera. (Gombrich, 1989)

Cuadro 18 Paul Gauguin, E l’oro dei loro corpi, 1901, olio su tela, 67x56

Fondamento dell’espressione pura all’inizio del ‘900 è il colore.

Esplosione del colore, i Fauves

Nel 1905 si apriva a Parigi il salone d'autunno, mostra di opere di vari artisti. Quell'anno un gruppo di artisti suscitò scandalo, tanto che il critico d'arte Vauxcelles gridò «Donatello chèz les fauves», nascono i Fauves.

Il movimento Fauve si libera dei sottintesi simbolici, affidando l'espressione interiore al colore di per sé.

L'opera *La donna col cappello* di Matisse, che rappresenta la moglie dell'artista, appare ombreggiata da tratti verdi e sovrastata da un largo cappello di vari colori. Le pennellate scorrono, ora ordinate come quelle di Van Gogh, ora libere, comunque energiche e non realistiche.

Cuadro 19 Henri Matisse, Donna con cappello, 1905, 80,6x59,7

Pur avendo suscitato scandalo, Matisse vendette molte opere soprattutto a collezionisti lungimiranti. Tra questi, Gertrude Stein, scrisse del dipinto *Gioia di vivere*, rappresentante una scena di bagnanti: «In questo quadro Matisse realizza per la prima volta la sua intenzione di deformare le linee del corpo umano, al fine di armonizzare e semplificare il valore artistico dei colori puri.»

Cuadro 20 Henri Matisse, Gioia di vivere, 1905-1906, olio su tela, 175 x 241

Matisse, uno dei più arrabbiati esponenti dell'avanguardia espressionista francese, manterrà sempre una giocosa serenità di fondo, probabilmente dovuta alla sua indole medirranea.

In Germania, invece, si assisterà a delle trasformazioni drammatiche. Forme e colori, perderanno equilibrio e reciprocità, rappresenteranno l'essere umano in maniera scheletrica, distruggendo ogni sentimento del bello e dell'amore, in un anelito di morte.

Angoscia esistenziale crisi dei valori: l'Espressionismo

Un'altra componente dell'arte del '900 è l'espressione interiore, che ritroviamo nell'arte di Munch, profondamente suggestionato dalla filosofia esistenziale di Kirkegaard.

Nei capolavori di Munch si ritrovano tutti i grandi temi sociali e psicologici del tempo: dall'incertezza del futuro alla disumanizzazione della società borghese, dall'angoscia esistenziale alla crisi dei valori, dalla solitudine umana al tragico incombere della morte.

È il dramma del suo esistere, il "mal di vivere", il suo sentirsi solo con i suoi problemi psichici e le sue paure.

Nelle sue opere egli esprime quel disagio psicologico iniziato con la morte della madre, quando era molto giovane e che si manifesta soprattutto ne *L'Urlo*, in *Sera nel corso Karl Johann*, e in *Fanciulla malata.*

Cuadro 21 E. Munch, Sera nel corso Karl Johann, 1892, olio su tela, 84,5x121

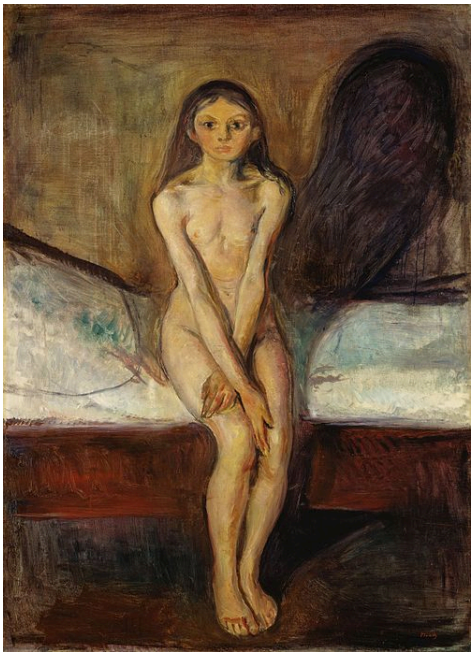
Il pittore vuole rappresentare i sentimenti e anche i personaggi non sono altro che contenitori di passioni e di angosce, come i passanti di corso Karl Johann, individui soli nella moltitudine della folla.

Cuadro 22 E. Munch, La fanciulla malata,1985-1986, olio su tela, 119,5x118,5

L'*Urlo* disperato e primordiale si propaga nel cielo, nella terra, nel mare con vaste strisce di colore rosso, di sangue, che ricordano all'artista la tisi, la malattia che ha portato la madre alla morte.

Cuadro 23 E. Munch, L'urlo, 1893, olio, tempera e pastello su cartone, 91x73,5

E *La pubertà*, che rappresenta una fanciulla nuda, seduta sul letto, il corpo sessualmente acerbo, lo sguardo fisso e le braccia incrociate sul pube, i seni appena abbozzati e il rimpianto per la fanciullezza perduta. Il pittore anticipa di quasi un decennio l'esplosione del fenomeno espressionista.



Cuadro 24 E. Munch, La pubertà, 1894, olio su tela, 151,5x110

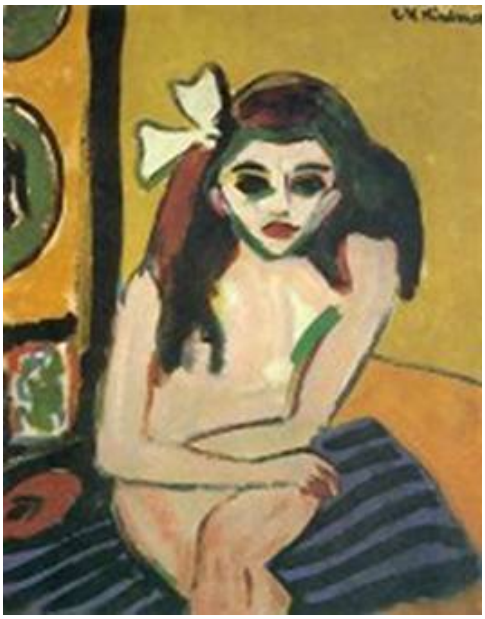
Nel 1905 quattro studenti di architettura dell'università di Dresda, imbevuti della filososfia di Nietzsche, "L'uomo è una fune tesa tra la bestia e l'uomo nuovo, […] la

grandezza dell'uomo sta nell'essere un ponte, non un fine", si dedicarono esclusivamente alla pittura, nasce così il *Die Bruke* (Il ponte).

Il Die Bruke vuol porsi come ideale ponte tra vecchio e nuovo, contrapponendo all'800 realista e impressionista, un Novecento violentemente espressionista ed antinaturalista.

Esponente di maggiore spicco del Die Bruke fu Ernest Ludwig Kirchner, dal temperamento inquieto e complesso. Quando la Bruke, nel 1911 si trasferisce a Berlino le sue opere riflettono l'ambiente ambiguo della grande città.

Una delle opere più interessanti di questo momento e di tutta la corrente è *Marcella*, una giovanissima prostituta , il cui corpo nudo è privo di compiacimenti edonostici e conferisce drammaticità. Seduta sul letto con le mani incrociate sul pube, dipinta con pennellate di colore greve, rappresenta un'adolescente che si affaccia alla vita, nuda e quindi non protetta e già conscia della tragedia del mondo. Come *La pubertà* di Munch, se quella è stupita e intimorita, questa è pesantemente truccata e con lo sguardo reso adulto, allo stesso tempo aggressiva e rassegnata al ruolo di una donna in una società deviata.



Cuadro 25 Ludwig Kirchner, Marcella, 1910, olio su tela, 71,5x61

L'evoluzione interiore nell'arte picassiana

Nel 1904 Picasso, stabilitosi definitivamente a Parigi, afferma un linguaggio singolare, nella produzione del cosiddetto periodo blu; i soggetti sono rappresentati con pittura monocroma e esprimono un'esistenza misera e triste.

Ma è nel periodo rosa che questo linguaggio evolve in una produzione più leggera e raffinata. I soggetti sono tratti dalla vita degli attori di circo. Come ne *La famiglia di acrobati con scimmia* del 1905, dove, con l'abbandono dei toni freddi del periodo precedente, l'artista rivela il suo stato d'animo, dovuto all'incontro con la prima donna veramente importante della sua vita, Fernande Olivier.

Nell'opera i tre personaggi sono colti in un momento di grande tenerezza. Tutto nel dipinto concorre a sottolineare la dolce intimità della scena: dalla composizione equilibrata in una piramide perfetta, al disegno che rende il volto della donna dolcissimo, fino alla tecnica mista di realizzazione.

Cuadro 26 P.Picasso, La famiglia di acrobati con scimmia, 1905, inchiostro di china, acquerello e pastello su cartone, 104x75

Nelle opere dell'artista si ha l'alternarsi dei sentimenti ora sereni ora tumultuosi. L'opera *Guernica*, manifesto ideologico e politico, dove l'autore rappresenta il drammatico momento del bombardamento da parte degli aerei tedeschi, che, il 26 aprile del 1937, rade al suolo la città basca, è la summa dell'arte picassiana. Egli abbandona il colore, usa il bianco e nero, e la composizione apparentementre caotica, è invece organizzata in tre fasce verticali.

In questo dipinto Picasso riesce mirabilmente a fondere cubismo analitico e cubismo sintetico. Tutto è movimento, convulsione, dramma e un sinistro susseguirsi di

esplosioni. Il dipinto è permeato da simboli, il più importante tra i quali il cavallo ferito, che, posto al centro della composizione, rappresenta il popolo spagnolo.

Cuadro 27 P. Picasso, Guernica, 1937, olio su tela, 351x782

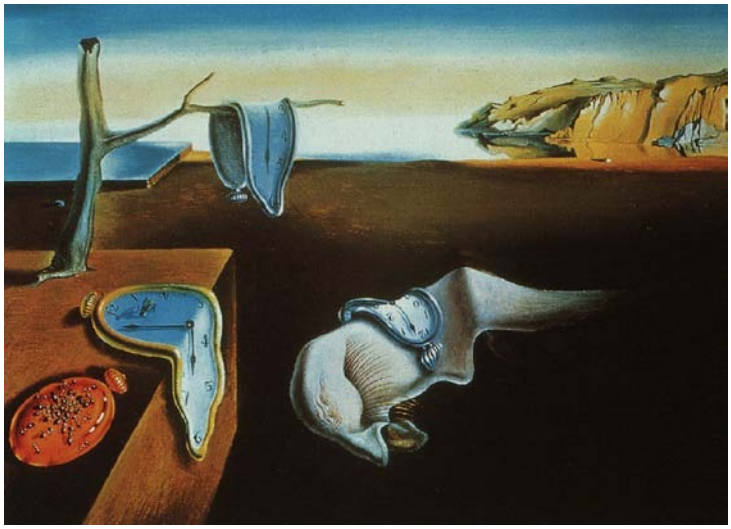
Dalì e la pittura critico-paranoica

L'elemento psicologico è un requisito specifico dei movimenti dell'arte del'900, quali il Surrealismo, il cui padre, Andrè Breton, nel 1924 ne pubblica il primo manifesto. Egli definisce così il Surrealismo: "Puro automatismo psichico, attraverso cui si intende esprimere verbalmente, con la scrittura e attraverso qualsiasi altro metodo, il vero funzionamento della mente. È il dettato del pensiero in assenza di qualsiasi controllo della ragione, al di là di ogni preoccupazione estetica o morale." (Adorno, 1993)

Breton, all'inizio della guerra, studente di medicina e arruolato per il servizio militare, chiede di essere assegnato ad un centro neuropsichiatrico dove venivano curate le vittime di shoch bellici. Lì conosce Freud. Per Freud i metodi per aprire l'inconscio sono procedimenti che riescono a limitare la sorveglianza di due forze che agiscono sulla psiche: il *superio*, interiorizzazione della figura dei genitori e sfera dell'ideale di sé, e l'*io* cosciente e razionale. Questi metodi sono: l'interpretazione dei sogni, l'esame del lapsus, e quello delle associazioni di parole senza logica.

Tra gli interpreti del surrealismo il più discusso, per la sua grande inventiva e per i suoi atteggiamenti irritanti, fu Salvator Dalì; egli definì la sua pittura "critico-paranoica", ovvero metodo spontaneo della conoscenza irrazionale.

Si tratta di un metodo che permette all'artista di sfruttare le irregolarità percettive, costringendo chi guarda a non uscire dall'ambiguità della visione.



Cuadro 28 S. Dalì, Persistenza della memoria, 1931, olio su tela, 23,5x32,5

Il paradosso di Magritte

Renè Magritte, invece, fu il surrealista che ebbe maggiore successo di pubblico. Egli visse a Bruxelles comportandosi come un tranquillo borghese. In realtà la sua esistenza "tranquilla" nascondeva un vero dramma. All'età di quatordici anni sua madre si suicidò e venne trovata annegata con la camicia da notte sul volto. Si spiega così la frequente associazione, nelle sue opere, tra donna e mare, e figure avvolte da panni.

La sua formazione, avvenuta in Belgio, gli consentì di assimilare la tendenza a coniugare l'umorismo e il senso del macabro e sempre aleggiò su di lui l'idea di una trasformazione da tranquillo borghese in un personaggio libero e trasgressivo.

Cuadro 29 R . Magritte, Golconda, 1953, olio su tela, 80x100

Nelle sue opere gli omini con bombetta posti in situazioni improbabili, assumono il significato del consueto che si contrappone all'assurdo.

Nel suo mondo sovrannaturale, che non riesce ad imprigionare in una tela, andando spesso oltre quelle linee che dovrebbero incorniciare quegli esseri angelici sospesi tra cielo e terra, protagonisti assoluti delle sue opere, si coglie il linguaggio poetico di un uomo che desidera imprimere per sempre le sue emozioni giocando con colori e sfumature con la stessa ingenua spontaneità di un bambino. Avendo conosciuto De Chirico, apprezzò la scarsa attenzione alle componenti tecniche; ne scaturirono alcune opere caratterizzate da paradossi visivi e da giochi di parole. Ne *L'impero delle luci*, un cielo diurno risulta incongruo rispetto al fatto che la casa è avvolta dall'oscurità.

Come spiega lo stesso pittore: «C'è un interesse in ciò che è nascosto e ciò che il visibile non ci mostra. Questo interesse può assumere le forme di un sentimento decisamente intenso, una sorta di conflitto, direi, tra visibile nascosto e visibile apparente», quell'immaginario onirico di un ipotetico sogno, che forse sogno non è.

Cuadro 30 R . Magritte, L'impero delle luci, 1954 , olio su tela, 146x113,7

La Metafisica di De Chirico

Un'altra corrente del '900, dominata da caratteristiche psicologiche, fu la Metafisica, cronologicamente precedente al Surrealismo. Alcuni dei princìpi estetici furono: la descrizione di una realtà che va al di là delle apparenze sensibili; immagini che conferiscono un senso di mistero, di allucinazione, di sogno; assenza della figura umana, se non sotto forma di manichino, statua o ombra.

Maggiore esponente fu De Chirico che, nel 1916, venne internato nell'ospedale psichiatrico di Ferrara dove incontrò Carrà; i due adottarono il termine di "pittura metafisica". Questa denominazione venne scelta perché indicava un preciso riferimento ad Aristotele e a quella parte del pensiero greco antico che descrive la realtà che trascende quella conoscibile ai sensi. Cultore della filosofia di Nietzche, anch'egli vedeva nella grecità la culla dell'occidente. L'artista ebbe per il filosofo tedesco una sorta di identificazione. Il problema dell'identità indefinita, nel contempo una e molteplice, è lo stesso affrontato dal letterato Luigi Pirandello. La pittura metafisica, dunque, è originata da spinte colte e letterarie. La vita pittorica di De Chirico può essere esemplificata in due frasi epigrafiche; nella prima epigrafe si legge: "*Et quid amabo quod aenigma est?*", cioè (E cosa amerò se non ciò che è enigma?); e nella seconda: "*Et quid amabo nisi quod rerum metaphisica est?*" (E cosa amerò se non ciò che è metafisica?).

L'enigma, quindi, è il mistero, il dubbio, il segreto da svelare, l'inspiegabile; la metafisica è quella verità nuova che si cela in ogni oggetto se solo si riesce a vederlo al di fuori del suo solito contesto. De Chirico venne ritenuto dai Surrealisti loro precursore, ma egli esulò dai loro intenti, il ricorso al sogno, all'automatismo, all'inconscio, alla pretesa di conciliare sogno e veglia, in una realtà superiore.

De Chirico decontestualizzava gli oggetti presenti nel dipinto per coglierne il vero senso metafisico come ne *Le muse inquietanti*:

Cuadro 31 G.De Chirico, Le muse inquietanti, 1917, olio su tela, 97x66

Enigmatiche e inquietanti figure, sorta di manichini assemblati all'interno di una scena nella quale convivono architetture diverse per epoche e stili. Tono silenzioso e malinconico, effetto di spiazzamento nello spettatore, funzionale alla percezione di una dimensione trascendente rispetto alla realtà quotidiana. (Nova, 2006)

Le *Muse inquietanti*, sono come certi sogni, certi incubi, dove tutto sembra reale ma non lo è, perché creato dal nostro inconscio che mostra una scena con motivi tratti dalla realtà quotidiana, ma riuniti senza un motivo giustificabile sul piano razionale. Dunque, anche in quest'opera, esiste un continuo riferimento alle scoperte recenti della psicanalisi: l'accentuazione dell'espressione dell'Io individuale.

PARTE SECUNDA: ESTUDIO EMPÍRICO

MATERIALES Y MÉTODOS

Test proiettivi

I test vengono proposti perché possono servire nell'interpretazione dei quadri somministrati.

La psicanalisi si avvale di test proiettivi per lo studio dell'inconscio. La proiezione puè essere intesa come riflessione di sé in uno specchio. Proiezione può anche essere intesa come azione di portare all'esterno quanto è all'interno. Un'intepretazione in cui si proietta una personalità "normale" deve comportare una giusta oscillazione tra l'avvicinamento allo stimolo, momento meno proiettivo, e una certa distanza, momento più proiettivo.

Prenderemo in considerazione la validazione scientifica delle maggiori tecniche proiettive:

1) il test di Rorschach

2) il TAT

3) il disegno della figura umana

4) il Lüscher test

Focalizzeremo l'attenzione su questi strumenti, perché sono fra le tecniche proiettive più frequentemente impiegate nella pratica clinica e perché sono i più attentamente studiati nella ricerca.

Il principale vantaggio di molte tecniche proiettive, relative a test di personalità strutturati, è la capacità di superare le difese consce del soggetto e permettere un accesso privilegiato ad informazioni psicologiche importanti, non altrimenti ottenibili, e di cui il soggetto stesso non è consapevole.

Il Test di Rorschach

Sviluppato dallo psichiatra svizzero Hermann Rorschach nel 1920, questa tecnica di associazione è composta da dieci tavole separate, rappresentanti diverse macchie di inchiostro di cui cinque in bianco e nero e cinque a colori. Seguendo la procedura standard si consegna una tavola alla volta e si chiede al soggetto a che cosa assomigli la macchia. Il Rorschach è sicuramente il test proiettivo più famoso, se codificato

oggettivamente può essere usato a fini sperimentali quando i questionari di personalità non riescono a cogliere la ricchezza e la sottigliezza del materiale psicologico. Può portare risultati attendibili sia in ambito clinico che lavorativo.

Il Test di Appercezione Tematica

Questo test (TAT) fu ideato al fine di valutare le reazioni a stimoli interpersonali ambigui. «Si scelse il termine *appercezione*, anziché percezione, per sottolineare il fatto che i soggetti interpretavano attivamente lo stimolo in base ai loro tratti di personalità ed alle loro esperienze di vita». (Villata, 2009)

Il test è composto da trentuno figure rappresentanti situazioni ambigue, molte delle quali di natura sociale; la sedicesima tavola è il simbolo dell'ambiguità, essendo completamente bianca.

Ai soggetti viene chiesto di costruire una storia in relazione ad ogni tavola, raccontando cosa potrebbe essere successo prima, durante ed in seguito a ciò che è raffigurato, descrivendo anche il carattere, i pensieri ed i sentimenti dei personaggi illustrati. Si suppone che solitamente i soggetti si identifichino con il protagonista principale, l'eroe, e che inventino una storia dal suo punto di vista. In genere l'esaminatore seleziona circa venti tavole che appaiono particolarmente rilevanti per le difficoltà espresse dall'esaminato. Nel manuale del test vengono indicati diciannove bisogni: di successo, di sostegno, di conoscere, di dominare, ecc.. Attraverso il TAT si possono indagare emozioni come il conflitto, l'ansia, la tristezza, e pressioni come l'aggressione, il rifiuto, la perdita.

Dalla combinazione di bisogni e pressioni vengono elaborate tendenze motivazionali.

I metodi di disegno della figura umana

I promotori dell'utilizzo di questa tecnica hanno sostenuto che il test del disegno delle figure ha enormi potenzialità che andrebbero coltivate e che il disegno fornisce quello che una serie di punteggi non possono fornire.

Sebbene esista un'ampia serie di tecniche di disegno di figure, tutte richiedono all'esaminato di disegnare una o più persone. Queste tecniche possono dividersi in metodi cinetici, in cui si chiede di disegnare un soggetto in attività, e metodi non cinetici, in cui non vi è movimento. Al contrario di altre tecniche proiettive, molti metodi di disegno di figure umane sono velocemente somministrabili e valutabili.

«Il tempo di somministrazione del più comunemente utilizzato Goodenough-Harris Draw-A-Person (DAP) Test (Harris, 1963) è infatti di circa 5 minuti.

Esistono due approcci principali per l'interpretazione del disegno della figura umana: il primo, definito l'approccio del particolare, è stato ampiamente teorizzato da Machover (1949) e altri, e trae le sue inferenze in base a isolate caratterizzazioni presenti nel disegno ad esempio la larghezza degli occhi.

In accordo con la metodologia di Machover, una varietà di segni derivati dal DAP sono stati associati a specifiche personalità e a caratteristiche psicopatologiche. Ad esempio Machover associò gli occhi larghi alla sospettosità e alla paranoia, lunghe cravatte all'aggressività sessuale, l'assenza di caratterizzazioni facciali alla depressione, profonde ombreggiature agli impulsi aggressivi e numerose cancellature all'ansietà.

Il secondo approccio, definito globale, al contrario è stato sviluppato da Koppitz (1968) che introdusse un sistema di punteggio di trenta indicatori dal disegno dei bambini. Questi indicatori poi vengono riassunti in un punteggio complessivo. Come è facilmente intuibile l'approccio del particolare e quello globale differiscono nelle rispettive proprietà psicometriche. Si può incoraggiare la ricerca sull'approccio globale, che ha dimostrato validità almeno in alcuni studi». (Villata, 2009)

Il test di Lüscher

Siamo circondati dai colori e i colori accendono i sensi, la fantasia, l'immaginazione, creano emozioni. I colori sono un qualcosa che appartiene a noi tutti, li sentiamo vicini, ci suscitano attrazione o repulsione. Proprio perchè i colori fanno parte in ogni modo della nostra esperienza di vita, un test basato sui colori stimola l'interesse di molti e la curiosità di sapere cosa i colori possono raccontare di noi. I colori ci permettono di fare qualcosa che con il linguaggio verbale non possiamo fare, ci permettono di raggiungere le emozioni, perchè i colori sono emozioni dirette, non un tentativo di descriverle o di approssimarsi ad esse. Basterà comprendere il linguaggio dei colori per poter penetrare nella realtà emozionale della persona. Così i colori ci permettono di aprire una porta sul mondo interiore della persona e più capiamo il loro linguaggio più possiamo riuscire a passare da una visione generale e globale ad una visione capace di cogliere anche i dettagli, le particolarità, le sfumature che rendono una personalità sfaccettata, complessa ma interessante. É questa la logica della psicologia

autoregolativa di Lüscher che permette di leggere le scelte cromatiche con un metodo scientifico, oggettivo e preciso.

Nel test dei colori di Lüscher sono presenti sette tavole di colori, contenenti ventitré tonalità differenti di colori, di fronte alle quali bisogna esprimere preferenze e rifiuti. Si sceglie o si rifiuta un colore in base al stato psicofisiologico, se il colore è in sintonia con lo stato psicofisiologico diremo che ci piace, se invece è in discordanza, diremo che non ci piace.

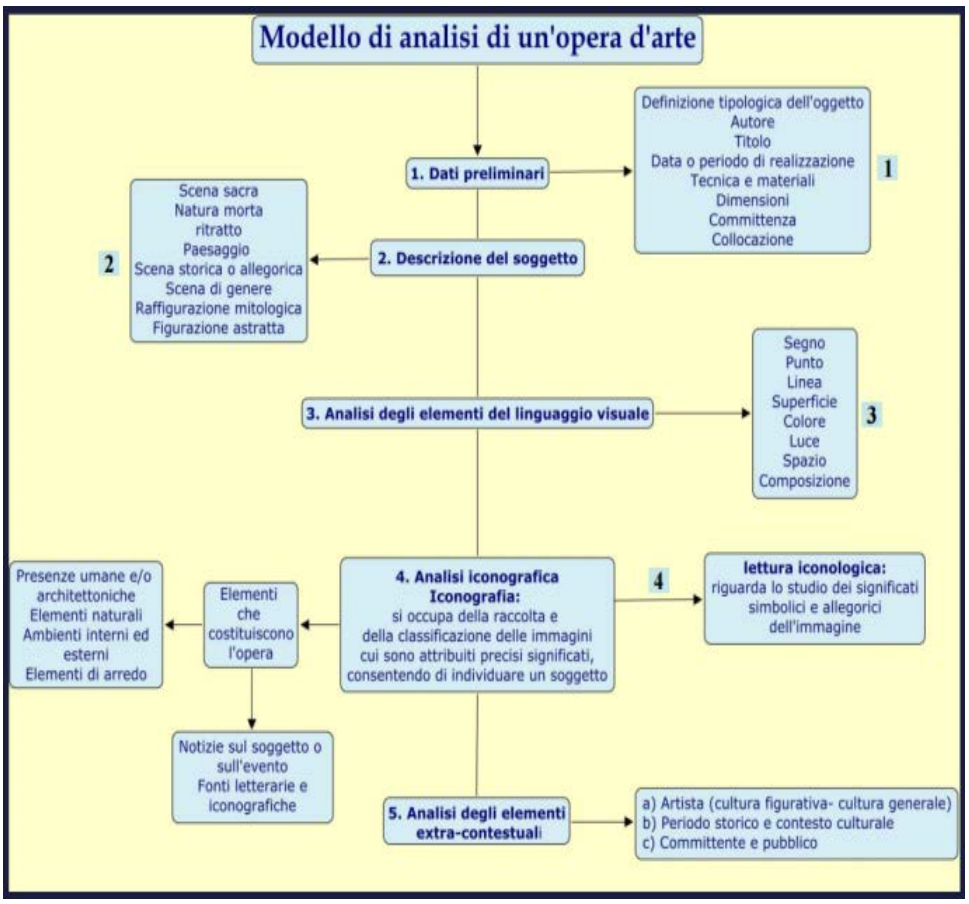
Le combinazioni con cui i colori possono essere scelti sono numerosissime ed è dall'analisi delle varie interrelazioni che emerge l'individualità e l'unicità del soggetto. È un mondo immenso quello che ci si apre di fronte, grazie a uno strumento diagnostico prezioso per diverse sue caratteristiche che riguardano sia le modalità di somministrazione che i risultati ottenuti.

È un test rapido, la somministrazione è molto semplice dura circa cinque minuti. Viene semplicemente richiesto di fare delle scelte di colori esprimendo preferenze e rifiuti.

Questo rende il Lüscher test un test piacevole e non stressante o noioso ed ha una validità universale. Questo test è risultato valido per ogni razza, lingua, classe sociale, livello di cultura. Il fatto che richieda di compiere delle semplici scelte di colori, lo fa diventare anche un ottimo test da utilizzare con i bambini da quando hanno la capacità di gerarchizzare, più o meno verso i cinque anni.

Non c'è possibilità di mostrarsi diversi da come si è realmente. Di fronte ai colori non è possibile manipolare i risultati, non ci saranno risposte razionali ma solo spontanee e immediate, risposte che vengono dal nucleo più profondo della personalità e permettono di valutare la persona per come è realmente. (Lüscher, 1976)

La lettura di un'opera d'arte



La prima valutazione che si dà di un’opera d’arte è di tipo emozionale: un’opera può piacere o no. La lettura di un’opera passa attraverso varie fasi: si parte dall’acquisizione dei dati preliminari di un’opera, si arriva poi all’analisi del soggetto per concludere con la lettura del linguaggio visivo.

COME LEGGERE UN'OPERA D'ARTE

I modelli di analisi di un’opera d’arte sono molteplici, anche se in maniera diversa propongono quasi sempre gli stessi criteri.

La prima valutazione dell’opera è di tipo spontaneo, cioè legato alle nostre impressioni e alle sue qualità visive. Ne osserviamo i colori, gli andamenti delle linee, l’organizzazione delle forme. I diversi linguaggi espressivi sono stati classificati per “stili” e in base a questa classificazione ne valutiamo, almeno all’inizio, l’aspetto estetico.

Questi sono i passaggi fondamentali, precisamente: dati preliminari, descrizione del soggetto, analisi degli elementi del linguaggio visuale, individuazione dei valori espressivi.

DATI PRELIMINARI

Autore: in primo luogo occorre conoscere l'autore dell'opera, anche se non è sempre possibile reperirlo.

Data o periodo di realizzazione: non è sempre possibile conoscere con esattezza l'anno di esecuzione di un'opera, tuttavia è importante l'ambito temporale. Se l'opera non è datata, si procede alla ricostruzione sulla base di documenti, attraverso lo studio dell'evoluzione stilistica e dell'artista o per confronto con altre opere coeve.

Committenza: ha sempre svolto un ruolo fondamentale per la definizione stilistica e soprattutto dei contenuti di un'opera.

Collocazione: raramente le opere d'arte si trovano nel loro contesto originario, molto spesso si trovano all'interno di musei o collezioni private. Quando si riporta la collocazione va poi specificata l'originaria collocazione dell'opera.

DESCRIZIONE DEL SOGGETTO

Il soggetto spesso coincide con il titolo dell'opera. Davanti ad un'opera figurativa bisogna distinguere se si tratta di un ritratto, di una natura morta, di un paesaggio, di una scena storica, religiosa o allegorica. Nel caso l'opera rappresenti un soggetto religioso o mitologico è importante spiegare il significato allegorico e simbolico del soggetto.

Si analizzano poi i singoli personaggi e si distinguono gli elementi principali da quelli secondari, il primo dal secondo piano.

ANALISI DEGLI ELEMENTI DEL LINGUAGGIO VISUALE

Punto: bisogna prima di tutto definire se il punto contribuisce a definire gli altri elementi del linguaggio visivo come le linee, la superficie, il colore.

Linea: la linea può essere continua, spezzata, nervosa; può essere il contorno di un'immagine o può essere solo decorativa. È una traccia impressa su una superficie da uno strumento in movimento. La linea si può interpretare come mezzo espressivo, può concretizzare un gesto, come nei dipinti di Jackson Pollock. Può essere contorno di oggetti e figure, può definire forme, costruire volumi, come effetto visibile del movimento, come mezzo espressivo, come decorazione.

Superficie: la superficie di un'opera è molto importante per l'effetto prodotto.

Schema compositivo: per esempio lo schema geometrico riferito alle principali figure geometriche come il triangolo, quadrato, rettangolo, cerchio. L'impianto simmetrico o asimmetrico. L'inquadratura, frontale, dall'alto, dal basso, primo piano, piano intermedio, piano di fondo. Linee guida, orizzontali, verticali, inclinate, tortuose, sinuose.

Colore: l'analisi del colore riguarda le qualità di tono e luminosità, le armonie e i contrasti. Bisogna analizzare se un colore prevale sugli altri o contribuisce a determinare simmetrie o asimmetrie compositive. È l'elemento del linguaggio visivo più appariscente, con caratterstiche fisiche, ma anche espressive e simboliche. È essenziale per l'estetica visiva e profondamente influente sul nostro stato emozionale; è strettamente legata alla nostra conformazione fisica e dipende dal modo in cui l'occhio percepisce le differenti frequenze dello spettro della luce.

Luce: può essere naturale, artificiale, diretta, indiretta, frontale, da dietro.

Ombra: sfumata, marcata.

Pesi visivi: le forme che possono essere bidimensionali o tridimensionali, la distribuzione, simmetrica, asimmetrica, articolata e ritmica.

Relazione tra le figure: con sguardi, con gesti o secondo il grado di importanza.

Movimento: dovuto a linee, forme, colori, atteggiamento delle figure.

Spazio: definito, misurabile, aperto, indefinito, chiuso.

Dimensioni: la dimensione dell'opera d'arte è strettamente legata alla sua funzione e alla sua fruibità.

Possiamo anche applicare il metalinguaggio, intendendo come le impressioni sensoriali si traducano in sensazioni viventi, in particolare per le impressioni visive. E questo si ottiene con un sapiente uso degli elementi del linguaggio visuale ovvero le unioni e i contrasti: pieno/vuoto, dentro/fuori, luce/ombra, alto/basso, orizzontale/verticale.

Il controllo semantico è quello di riferire il segno in esame ad un sistema di segni assunti come portatori di significati già noti. così come sostiene l'architetto e filosofo Giuliano Maggiora. (Maggiora G. , 1974)

Un segno è motivato da fattori soggettivi della singola persona, segno che diventa irripetibile; connotazione e denotazione sono il processo per cui un segno cambia significato. Per denotazione intendiamo il rapporto tra la parola e l'oggetto che vuole

significare; la connotazione invece indica il significato nascosto (metaforico) di una parola che si riconduce spesso ai sentimenti del poeta. Se prendiamo come esempio la parola “deserto”, può indicare un luogo geografico (denotazione) oppure una condizione umana (connotazione: deserto dell'anima = solitudine).

Ogni parola ha un significante, un significato e un referente. Il significante è il suono della parola o la sua grafia, il significato è il senso che diamo a un simbolo grafico o a un suono, il referente è l’oggetto a cui diamo quel nome determinato.

Il significato è invece l’insieme di stati d’animo, di esperienze passate, di aspettative che ciascuno di noi associa al referente e quindi varia in modo soggettivo. Dal significato delle parole nasce la loro capacità di associarsi ad immagini diverse a seconda di chi le utilizza e di chi le ascolta; l’uso delle figure di significato è quindi personale.

ANALISI ICONOGRAFICA

Nel caso l’opera rappresenti un soggetto religioso o mitologico è importante spiegare il significato allegorico e simbolico del soggetto.

Per fare questo ci serviamo di repertori che raccolgano immagini di arte profana e sacra con i rispettivi significati.

ANALISI DEGLI ELEMENTI EXTRACONTESTUALI

In molti casi è la tecnica di un’opera a darci un indizio sulla sua datazione, per esempio un dipinto a olio su tela non può essere precedente alla seconda metà del XV secolo.

METODOLOGIA

Objetivos

Ho avuto l'idea di come sviluppare la tesi quando ho visitato la mostra di Chagall a Palazzo Reale a Milano. Guardando le opere dell'artista, mi sono immersa nel suo mondo e man mano che le sue memorie e le sue profonde emozioni si tuffavano in un universo privo di gravità, così che le sue figure si libravano nel cielo, come angeli, il silenzio assoluto mi pervadeva. Riconoscevo l'assenza di dolore e di negatività che l'artista rappresentava in un mondo teso a far sognare, la stessa sensibilità impalpabile nascosta tra le pagine del *Piccolo Principe*, lo stesso dono innato di parlare il linguaggio degli adulti, riuscendo a farsi comprendere anche dai bambini. I dipinti di Chagall, così, mi hanno colpito al cuore facendomi commuovere. È come se custodissero la chiave per penetrare in un mondo conosciuto ma lontano, in cui tutti hanno abitato, almeno una volta, ma di cui pochi ne hanno mantenuto la memoria.

Così ho pensato, se esiste un'empatia talmente forte tra i dipinti di Chagall e chi li osserva, perché non approfondire questo legame? perché non determinare quale sia la ragione della dicotomia interpretativa: bello-brutto; triste-felice…? e come può essere utilizzato questo dono interpretativo?

Nel redigere la tesi, sono stati moltissimi i momenti di sconforto o di senso di inadeguatezza, ma, come in tutto ciò che accade nella vita, all'improvviso l'obiettivo sembrava chiaro.

La fruizione dell'arte suscita emozioni, induce nel fruitore una consapevolezza primordiale nel riconoscere delle sensazioni, perché non utilizzarla come specifica conoscenza di sè, meraviglioso emblema dell'Intelligenza Emotiva?.

A questo punto la ricerca si è mossa attraverso il vaglio di psicologi, neuropsichiatri e filosofi, studiosi dei requisiti necessari a indagare e considerare tutti i fattori comprovanti l'ipotesi dello studio.

La percezione, con le teorie, le componenti e i suoi poliedrici effetti nell'esperienza estetica; il processo cognitivo, selettivo e organizzativo della visione di un'opera d'arte; il coinvolgimento e i livelli di comprensione; il contributo che artisti,

sognatori e utopisti, hanno dato alla neuroscienza. E ancora la nuova interpretazione dell'intelligenza, che, resa libera dai vincoli del quoziente intellettivo, si sposta nell'universo collaterale dell'intelligenza emotiva.

Nella mappa della ricerca ho voluto riproporre le stesse condizioni che mi avevano coinvolto interiormente vedendo la mostra di Chagall. Dunque se era indispensabile somministrare dei dipinti, questi dovevano trovarsi in una struttura museale, così da poter creare un viaggio all'interno di un mondo fantastico. E questo doveva avvenire in un percorso mirato senza indicazioni o messaggi che non fossero puro e semplice cammino nell'arte.

Appurato ciò, nel contesto urbano della città di Messina, sono stata motivata nella scelta della struttura museale, ritenendo la galleria d'arte moderna e contemporanea "Lucio Barbera" idonea, perché aveva tutti i requisiti richiesti. Piccola e incentrata in un solo periodo storico, presentava opere del '900, con un percorso espositivo unico e logistico perchè privo di distrazioni. All'interno i dipinti di arte figurativa e astratta, oltre che acquerelli e sculture.

E tra i dipinti di arte figurativa ho elaborato un'ulteriore cernita, tre opere con un'unica tematica: la ritrattistica di figure femminili.

Mario Mafai *Ragazza del mercato,* Felice Casorati *Ragazza con il libro,* Giulio D'Anna *Donna a mezzobusto.* Ritratti dalle espressioni a volte rilassate, a volte vive e urlanti, a volte enigmatiche ed ermetiche, con una cromia viva e accesa, o tenue e delicata, o evanescente e dai toni opposti.

La richiesta di partecipazione per le scolaresche di differente ordine e grado è stato il passo successivo, così come la preparazione del percorso all'interno della Galleria, propedeutico alla somministrazione dei dipinti scelti. L'elaborazione scritta dai ragazzi è avvenuta in un ambiente asettico, privo di informazioni, per evitare che le loro sensazioni ed emozioni fossero veicolati persino dal titolo dell'opera. I quasi trecento ragazzi, scelti per la maggiore significatività delle risposte in un range di quasi trecentocinquanta, che hanno formato il campione, in un range tra gli undici e i diciotto anni, sono stati gli artefici dell'indagine, fornendo con le loro interpretazioni delle opere d'arte, il materiale di riscontro della tesi.

La trascrizione dei dati è stata trattata con il programma T-LAB, che usa un tipo di analisi automatica che estrae rapidamente pattern costituiti da parole e temi significativi

al fine di individuare, analizzare e mappare somiglianze e differenze tra i vari sottoinsiemi del corpus.

È seguita la comparazione dei termini utilizzati dagli alunni con il loro inserimento nelle famiglie principali delle emozioni.

Poi c'è stata una seconda comparazione dei dipinti analizzati attraverso la lettura dell'opera in una prospettiva in cui le figure femminili fossero rivisitate dal punto di vista emozionale, con l'espressità facciale dei test del *Facial Action Coding System (FACS)*, al fine di determinarne una corrispondenza con le emozioni e le sensazioni descritte dai ragazzi che componevano il campione.

Infine un'elaborazione comparata e un riscontro, relativi alle caratteristiche facciali e posturali delle figure dei quadri con le famiglie delle emozioni, al fine di determinare la reale possibilità che la lettura di un'opera d'arte possa divenire veicolo di conoscenza, supporto alla consapevolezza del proprio Io e accrescimento dell'Intelligenza Emotiva.

Diseño de la investigación

Non essendo stato rilevato alcuno studio che si servisse della somministrazione di opere d'arte, dal vivo, come strumento finalizzato alla conoscenza dell'Io e all'accrescimento dell'I.E. negli adolescenti, la ricerca si è indirizzata verso l'individuazione delle opere d'arte conservate in una Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea Provinciale.

Luogo di somministrazione

L'analisi condotta sulla campionatura di discenti è stata frutto di una somministrazione originale, in quanto si è pensato di portare gli stessi in una galleria d'arte moderna sottoponendoli alla visione dei dipinti dal vivo. La scelta è caduta sulla Galleria Provinciale d'Arte Moderna e Contemporanea"Lucio Barbera" di Messina, posta al centro della città, dove si è avuta un'interpretazione partecipe della visione, che ha permesso di avere impressioni più dirette e veritiere. Il diretto contatto con l'opera ha consentito all'osservatore di essere più coinvolto e stimolato empaticamente e ad interpretare le proprie emozioni trasformandole in impressioni verbali, poi riportate su foglio.

Un'opera per essere capita deve essere fruita e non guardata, al di là della sua funzione, è fondamentale la ricchezza percettiva e gli stimoli che riesce a trasmettere a chi la vive.

Metodologia

Si è proceduto in quest'ordine:

- scelta della struttura museale;
- scelta delle opere d'arte da somministrare;
- richiesta di partecipazione per alunni di scuole di differente ordine e grado;
- preparazione del percorso all'interno della Galleria;
- suddivisione delle scolaresce in piccoli gruppi per la visita della struttura;
- interfaccia degli alunni con i dipinti scelti;
- elaborazione scritta dagli stessi relativa alle impressioni suscitate dalla somministrazione;
- trascrizione delle riflessioni relative ad ogni dipinto;

Trattamento statistico dei dati

- elaborazione dei dati col programma T-LAB;
- elaborazione dei termini utilizzati dagli alunni e inserimento nelle sei famiglie principali delle emozioni con lo strumento "cerca" del programma Word Pad;
- analisi dei dipinti con una schedatura, fornita da un modello di lettura dell'opera d'arte, supportata da un'indagine storica in cui le figure femminili fossero rivisitate dal punto di vista emozionale e successiva comparazione con i test *Facial Action Coding System (FACS)* dell'espressità facciale, al fine di condurre a una corrispondenza tra i tratti e le movenze delle "modelle" dei dipinti e la loro appartenenza alle *facies* presenti nei test *(FACS)* ;
- elaborazione comparata e riscontro, relativi alle caratteristiche facciali e posturali delle figure dei quadri con le famiglie delle emozioni, al fine di determinarne una corrispondenza.

Somministrazione e produzione

I ragazzi hanno relazionato su tre dipinti di arte figurativa. Sono stati invitati a scrivere, su ogni singola opera, le impressioni, le sensazioni, i collegamenti o i loro ricordi.

All’interno della Galleria, ricca di dipinti, sculture e manufatti del ‘900, la scelta è stata motivata dal preciso scopo di somministrare ai discenti una gamma di dipinti in cui si trovassero delle caratteristiche e dei parametri in accordo con lo studio preliminare effettuato e propedeutici ai requisiti dell’ipotesi da dimostrare.

Elaborazione dei dati

Gli scritti sono stati trascritti ed elaborati con il software T-Lab, al fine di conoscere l'uso più diffuso dei termini adoperati per ogni singola opera. In seguito si è riutilizzata la terminologia usata dai ragazzi per farla rientrare nelle *famiglie emozionali principali*, con l’ulteriore comparazione dei test sull’espressività facciale, *Facial Action Coding System (FACS).*

Ogni quadro è stato analizzato attraverso uno studio che comprende la rispondenza alle caratteristiche elencate nella scheda di lettura di un'opera d'arte; attraverso le teorie sul colore; attraverso il metalinguaggio, intendendo come le impressioni sensoriali si traducano in sensazioni viventi, in particolare per le impressioni visive.

Popolazione e campione

Si è identificato il campione, centoundici maschi e centosettantadue femmine per un totale di duecentottantatre discenti, rientrante nel range con livello di comprensione equivalente al «sensory», nella scala di Solso, poiché la fascia di età più bassa, undici anni, ha processi di elaborazione visiva comuni a tutti gli individui; con la percezione sensoriale dell’opera. «Psychology» per la fascia di età, dodici-quattordici anni, con percezione diretta, modello in cui la mente tende ad organizzare un percetto e crea immagini stabili. «Schema-story» per la fascia di età, quindici-diciotto anni, in cui la percezione si identifica come ricerca di significato, attingendo alle conoscenze ed alla storia personale dell’individuo.

Il campione è formato da alcune classi di scuole del centro della città di Messina, con un sostrato culturale medio. Sono state individuate due terze classi e tre prime classi di scuola secondaria di primo grado. Della scuola secondaria di

secondo grado tre classi di un liceo classico: primo, secondo e terzo liceo; due classi di un liceo artistico: seconda e terza classe, due classi di un liceo scientifico: seconda e quarta classe.

<u>Scuole secondarie di primo grado</u>:

Istituto Comprensivo "Verona Trento - Boer", sito in via XXIV Maggio: due terze classi composte da ventisei alunni maschi e venticinque femmine.

Istituto Comprensivo "Giuseppe Mazzini", sito in via Oratorio San Francesco: tre prime classi composte da venstisei alunni maschi e quarantatre femmine. Compreso un alunno portatore di handicap ed una alunna extracomunitaria.

Scuole secondarie di secondo grado

Liceo classico "Giuseppe La Farina", sito in via Oratorio della Pace: primo, secondo e terzo liceo.

Composti da: otto maschi e diciannove femmine nel primo liceo; cinque maschi e dieci femmine nel secondo liceo; quattro maschi e dieci femmine nel terzo liceo.

Liceo scientifico e artistico "Giuseppe Seguenza", sito in via S. Agostino: per il secondo liceo artistico sette maschi e ventitre femmine; per il terzo liceo artistico due maschi e quattordici femmine; per il secondo liceo scientifico venticinque maschi e diciotto femmine; per il quarto liceo scientifico otto maschi e dieci femmine.

Instrumentos

Presentazione delle tre opere di arte figurativa somministrate all'interno della galleria:

Immagine numero uno

Immagine numero due

Immagine nimero tre

Immagine numero uno

Mario Mafai, Ragazza del mercato, 1952, olio su tela, 68x49

Mafai, prima di volgersi definitivamente verso l'arte non figurativa, diede vita alla "Scuola Romana", tendenza espressionista della pittura italiana. Egli considera la pittura come espressione di emozioni che raggiunge attraverso la sintesi della forma campita dal disegno e riempita dai colori forti e contrastanti.

Così vediamo l'opera, *Ragazza del mercato*, dipinta per la partecipazione al "Premio Nazionale Città di Messina", che il pittore vinse in ex-aequo con *Ballo di contadini* di Giuseppe Migneco. Il naturalismo aspro e drammatico di segno espressionista degli anni giovanili, la sintesi rappresentativa e la tensione compositiva, la sapiente metrica spaziale di incastri di volumi e di zone dense di colore, sembrano acquistare una nuova intensità morale, fondata sulla realtà.

Sembra quasi udire la voce urlante la propria mercanzia che richiama l'attenzione dei passanti, e che fa, anche, esibendo il rosso vivo della sua camicia e del foulard in contrasto col nero dei capelli e degli occhi e col blu scuro dello sfondo.

Lettura dell'opera

Dati preliminari

Autore: *Mario Mafai*, Data: *1952*, Committenza: *n.c.*, Collocazione: *Galleria d'arte moderna e contemporanea "Lucio Barbera" di Messina*

Descrizione del soggetto

Il ritratto coincide con il titolo dell'opera e campeggia la tela, in secondo piano appare una figura di passante.

Analisi degli elementi del linguaggio visuale

La linea è continua e racchiude in toto l'immagine. Lo schema compositivo, un primo piano dalle linee sinuose, è strutturato attraverso forme geometriche, come l'ovale del volto e la forma cilindrica del braccio destro. L'impianto, asimmetrico, è reso dalla posizione a tre quarti della figura. Il colore predominante è un rosso chiaro e luminoso, che, in contrasto con lo sfondo blu violaceo, contribuisce a dare espressività all'opera. La luce è naturale e diretta, provenendo da dietro, illumina il soggetto parzialmente, creando un leggero gioco di luci e ombre. Inesistente la relazione tra le due figure, piuttosto è il soggetto che sembra interagire con un pubblico invisibile. Il movimento è determinato dalla postura e dall'espressione del volto. Lo spazio è riempito dalla figura.

Immagine numero due

Felice Casorati, Ragazza con il libro, 1909-1910, olio su tela, 160x75

Dipinto dal giovanissimo esordiente alla Biennale di Venezia del 1907, *Ragazza con il libro* rappresenta i temi e i modi che caratterizzano la ricerca del pittore durante il periodo napoletano. In quegli anni manifesta la sua affinità rispetto alla poetica crepuscolare ed emergono le nuove istanze tematiche che definiranno la sua intera iconografia. Il pittore mostrandosi insofferente al paesaggio, si ritrae in un esercizio

pittorico nella dimensione dell'interno, utilizzando una gamma cromatica di verdi, azzurri e viola, contrapposti al giallo, vera essenza della luce partenopea.

La sua pittura, fino al 1920 circa, si articola nell'ambito del simbolismo e del secessionismo specialmente klimtiano. L'opera segue la tecnica del simbolismo, attraverso le suggestioni artistiche di Puvis de Chavannes, Moreau, Predon, la sinuosità del corpo e l'eleganza delle forme, richiamo alle opere dei maggiori rappresentanti della "Scapigliatura", Cremona e Ranzoni, che si dicono convinti che: "In natura e nell'arte non esista la linea, esistono solo gli effetti della luce".

Scrive il Ranzoni: "Bisogna dipingere con il fiato", ossia con estrema leggerezza, invece che con la materialità dei colori della tavolozza.

Anche il critico d'arte Albert Aurier ribadisce la necessità di una pittura "ideista" e "sintetista" capace di esprimere un'idea astratta in un modo libero, soggettivo e dettato dalla sensibilità dell'artista, l'orientamento simbolista verso atmosfere rarefatte.

Nell'opera di Casorati *Ragazza con il libro*, l'artista sviluppa un simbolismo nostalgico, facendo della luce e del movimento i propri elementi privilegiati: nell'essenzialità compositiva la sinuosità del corpo, l'eleganza della forma, studiate per dare una grazia naturale alla giovane donna, che pur nella sua staticità mostra quel movimento così caro a Michelangelo, il "contrapposto" con la torsione della testa, lo sguardo attento e indagatore, le movenze delle braccia e particolarmente delle mani, volutamente contratte e con l'intrecciarsi delle gambe. Tutto questo è movimento, nonostante l'evidente staticità, pura espressione pittorica in cui si esprime l'anima voluttuosa e altera, delicata e armoniosa. Il colore pacato, crepuscolare si propone e anticipa quella che sarà la corrente artistica abbracciata da Casorati dopo il 1920. Egli elabora uno stile personale caratterizzato da un formalismo neoclassico in cui dominano la calma degli interni e le forme in posa, costruite sul sottile equilibrio tra la naturalezza e il suo contrario.

Lettura dell'opera

Dati preliminari

Autore: *Felice Casorati*, Data: *1909/1910*, Committenza: *n.c.*, Collocazione: *Galleria d'arte moderna e contemporanea "Lucio Barbera" di Messina*

Descrizione del soggetto

Il soggetto, un ritratto, coincide con il titolo dell'opera.

Analisi degli elementi del linguaggio visuale

La linea definisce il contorno dell'immagine. Nello schema compositivo l'impianto armonioso è determinato dalla sinuosità della figura. Il colore è formato da una gamma di verdi, azzurri e viola, contrapposti al giallo. La luce naturale, proviene dal basso, alla destra del soggetto. La relazione tra le figure è inesistente. Il movimento è dovuto all'espressività facciale, alla torsione della testa, alle movenze delle braccia e delle mani, all'intrecciarsi delle gambe.Lo spazio è misurabile sin al pavimento, indefinito dietro la figura.La dimensione del dipinto è media.

Immagine numero tre

Giulio D'Anna, Donna a mezzobusto, s.d., olio su tela, 40x50

Le donne costituiscono uno dei soggetti più cari a Giulio D'Anna, unico esponente a Messina della corrente aeropittorica ed accompagnano come una dolce ossessione tutta la sua produzione pittorica.

I toni sfumati, i contorni non chiaramente definiti, fanno de *La donna a mezzo busto*, dai lunghi capelli biondi, un'apparizione evanescente che sembra dissolversi da un momento all'altro perdendosi nel buio fitto dello sfondo.

Lo sguardo fisso dei grandi occhi chiari, le labbra serrate che le conferiscono un'aria distaccata e malinconica rientrano tra le caratteristiche ricorrenti del suo universo femminile.

Ciò che contraddistingue le sue opere è l'attitudine a non lasciarsi andare mai totalmente all'irruenza dell'istinto creativo, che si riconosce nello studio attento delle forme. Solo i colori, intensi e spesso vivacemente contrastanti, testimoniano la passionalità e la vivacità che gli sono proprie e che tiene sempre a freno.

Questo dipinto si allontana solo in parte dagli stilemi del pittore.

La schematizzazione geometrica dei puri volumi del volto ovale e del lungo collo rende evidente la sua volontà del controllo razionale della forma, anche se sceglie una figurazione più realistica. La luce, concentrata sulla donna ne fa risaltare la scollatura con il sobrio filo di perle, le labbra rosse, ma non permette di penetrare nello sfondo, che rimane scuro e indistinto, inusuale in una produzione pittorica in cui si prediliggono i contrasti cromatici.

Come apparizione di un fantasma che sta per dissolversi ma che attesta la sua presenza attraverso uno sguardo fisso nel vuoto. La figura diafana, dai capelli biondi e scivolati sul volto mette in evidenza i grandi occhi neri.

Il continuo passare da una maniera all'altra, inoltre, non permette di dare una precisa collocazione cronologica a quest'opera; tuttavia le notevoli affinità con la tela *Le amiche* del 1969, da cui si differenzia per una maggiore finitezza dell'esecuzione, fanno supporre che anche questa figura femminile possa essere stata dipinta nello stesso arco di tempo tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio degli anni Settanta.

Lettura dell'opera

Dati preliminari

Autore: *Giulio D'Anna*, Data: *presunta, fine 1960 / inizio 1970* Committenza: *n.c.*,Collocazione: *Galleria d'arte moderna e contemporanea "Lucio Barbera" di Messina*

Descrizione del soggetto

Il soggetto, un ritratto, coincide con il titolo dell'opera.

Analisi degli elementi del linguaggio visuale

La linea *è indefinita perché il colore del soggetto si mescola con lo sfondo.Lo* schema compositivo *è dato da un alternarsi di masse di colore; l'impianto rettangolare, simmetrico, l'inquadratura è frontale. È un primo piano con linee guida verticali. Il* colore *contrasta tra il tono e la luminosità dell'incarnato, il biondo dei capelli, il bianco del top e del filo di perle, con il nero dello sfondo; la composizione simmetrica produce una sensazione di gravità. La* luce *è determinata dalla figura, non esiste gioco chiaroscurale.*

La relazione tra le figure *è inesistente. Il* movimento *è preannunciato dal tentativo di venir fuori dallo sfondo.Lo* spazio *è indefinito dietro la figura.*

Comparazione tra i lemmi utilizzati dal campione e le famiglie principali delle emozioni

La somministrazione dei dipinti è avvenuta con una visita alla Galleria Provinciale d'Arte Moderna e Contemporanea "Lucio Barbera" di Messina.

Svolta in un tempo tra una e due ore per classe, è stata preceduta dalla visita alla galleria, senza che i ragazzi avessero alcuna informazione sulle opere da valutare, né sul reale scopo della visita stessa.

Il fine è stato quello di ottenere l'attenzione degli alunni e di aumentare la loro curiosità. Conservando la stessa sequenza nella visita e mantenendo alto il livello di interesse, si è resa possibile l'esternazione delle sensazioni e dei sentimenti da parte degli alunni in un approccio sereno e cadenzato. Inoltre creando condizioni di omogeinità, l'osservazione delle opere ha avuto un'analoga sollecitazione nei fruitori.

Nelle descrizioni dei dipinti, date dagli alunni, sono stati estrapolati termini significativi all'inserimento nelle famiglie emozionali fondamentali. Suggerendo una schematizzazione si è facilitato il riconoscimento di un grande numero di emozioni, che, insieme alle loro mescolanze, mutazioni e sfumature, difficilmente potrebbero essere descritte.

Le sei famiglie principali secondo Ekman sono:

Felicità, gioia, godimento, sollievo, contentezza, beatitudine, diletto, divertimento, fierezza, piacere sensuale, esaltazione, estasi, gratificazione, soddisfazione, euforia, capriccio.

Rabbia, furia, sdegno, risentimento, ira, esasperazione, indignazione, irritazione, acrimonia, animosità, fastidio, irritabilità, ostilità, odio e violenza.

Tristezza, pena, dolore, mancanza d'allegria, cupezza, malinconia, autocommiserazione, solitudine, abbattimento, disperazione.

Disgusto, disprezzo, sdegno, aborrimento, avversione, ripugnanza, schifo.

Sorpresa, shock, stupore, meraviglia, trasecolazione.

Paura, ansia, timore, nervosismo, preoccupazione, apprensione, cautela, esitazione, tensione, spavento, terrore, fobia e panico.

Con questa analisi si è determinata una prima correlazione tra i termini utilizzati dai ragazzi per descrivere le opere somministrate e l'appartenenza degli stessi termini alle

principali famiglie delle emozioni, al fine di riportare quale o quali sensazioni fossero significative e predominanti nella lettura di ogni singolo dipinto. Il procedimento è stato di tipo empirico; si è scelto di rifarsi alle sei famiglie principali delle emozioni: felicità, rabbia, tristezza, disgusto, sorpresa e paura e si è quantizzata la presenza dei termini all'interno delle risposte date con il sistema "trova" di Word Pad, con l'accortezza di utilizzare i fonemi anche nella loro accezione più aperta.

Immagine numero uno

"La donna rappresentata ha la bocca e gli occhi spalancati dando un senso di stupore", così viene definito il dipinto di Mafai, *Ragazza del mercato* da un ragazzo appartenente al campione scelto.

Famiglie principali delle emozioni

Felicita'

La parola ***felicità*** e i suoi derivati. **3**

La parola ***gioia*** e i suoi derivati. **2**

Totale **5/283**

Rabbia

La parola ***rabbia.*** **0**

Totale 0/283

Tristezza

La parola ***tristezza*** e i suoi derivati. **12**

La parola ***malinconia*** e i suoi derivati. **3**

La parola ***solitudine*** e i suoi derivati. 1

La parola ***cupezza*** e i suoi derivati. **0**

La parola ***dolore*** e i suoi derivati. **2**

Totale 18/283

Disgusto

La parola ***disgusto***. **0**

La parola ***disprezzo***. **0**

Totale 0/283

Sorpresa

La parola ***sorpresa*** e i suoi derivati. **10**

La parola ***stupore*** e i suoi derivati. **159**

La parola ***meraviglia*** e i suoi derivati. **13**

La parola ***shock.*** **6**

Totale 188/283

Paura

La parola ***paura*** e i suoi derivati. **20**

La parola ***spavento*** e i suoi derivati. **14**

La parola ***preoccupazione*** e i suoi derivati. **18**

La parola ***terrore*** e i suoi derivati.**1**

Totale 53/283

Un numero di duecentottantatre giovani ha formato il range.

L'analisi effettuata sulle risposte date in relazione al primo dipinto ha sottolineato l'uso di parole appartenenti alla famiglia principale delle emozioni *sorpresa*, pari a centottantotto termini, valore estremamente significativo perché presente in oltre il sessantasei per cento degli elaborati; quello relativo alle parole appartenenti alla famiglia principale *paura*, pari a cinquantatre, è stato riscontrato in quasi il diciannove per cento; mentre i termini appartenenti alla famiglia della *tristezza*, diciotto termini, non sono risultati determinanti, così come quelli della *felicità*, cinque termini e della *rabbia* e del *disgusto*, con nessuna presenza nel testo.

Immagine numero due

I

“I suoi colori opachi danno un senso di malinconia unito al volto pensieroso e consapevole di qualcosa che non sappiamo”. E’ la riflessione di un giovane appartenente al range dei fruitori del dipinto *Ragazza con il libro* di Casorati.

Famiglie principali delle emozioni

Felicita’

La parola ***felicità*** e i suoi derivati. **2**

La parola ***gioia*** e i suoi derivati. **4**

Totale **6/283**

Rabbia

La parola ***rabbia.*** **4**

Totale 4/283

Tristezza

La parola ***tristezza*** e i suoi derivati. **28**

La parola ***malinconia*** e i suoi derivati. **16**

La parola ***solitudine*** e i suoi derivati. **30**

La parola ***cupezza*** e i suoi derivati. **2**

La parola ***dolore*** e i suoi derivati. **1**

Totale 77/283

Disgusto

La parola ***disgusto***. **3**

La parola ***disprezzo***. **0**

Totale 3/283

Sorpresa

La parola ***sorpresa*** e i suoi derivati. **1**

La parola ***stupore*** e i suoi derivati. **0**

La parola ***meraviglia*** e i suoi derivati. **0**

La parola ***shock.*** **0**

Totale 1/283

Paura

La parola ***paura*** e i suoi derivati. **2**

La parola ***spavento*** e i suoi derivati. **0**

La parola ***preoccupazione*** e i suoi derivati. **1**

La parola ***terrore*** e i suoi derivati.**0**

Totale 3/283

Nella famiglia principale delle emozioni *tristezza* si sono avuti riscontri considerevoli, con la presenza di settantasette termini negli elaborati relativi al dipinto, pari al ventisette per cento. L'appartenenza dei termini alle altre cinque famiglie non hanno sortito risultati rilevanti perché non hanno superato il valore di sei presenze, nella famiglia della *felicità*, quattro nella famiglia della *rabbia*, tre nelle famiglie della *paura* e del *disgusto* e una nella famiglia della *sorpresa*.

Immagine numero tre

È percepito così, da un ragazzo, l'approccio all'opera di D'Anna *Donna a mezzobusto*:*"Una donna seria e dall'espressione cupa guarda diretta negli occhi dello spettatore quasi come se volesse leggergli dentro"*.

Famiglie principali delle emozioni

Felicita'

La parola ***felicità*** e i suoi derivati. **6**

La parola ***gioia*** e i suoi derivati. **2**

Totale **8/283**

Rabbia

La parola ***rabbia.*** **30**

Totale 30/283

Tristezza

La parola ***tristezza*** e i suoi derivati. **40**

La parola ***malinconia*** e i suoi derivati. **6**

La parola ***solitudine*** e i suoi derivati. **21**

La parola ***cupezza*** e i suoi derivati. **7**

La parola ***dolore*** e i suoi derivati. **4**

Totale 78/283

Disgusto

La parola ***disgusto***. **0**

La parola ***disprezzo***. **0**

Totale 0/283

Sorpresa

La parola ***sorpresa*** e i suoi derivati. **0**

La parola ***stupore*** e i suoi derivati. **2**

La parola ***meraviglia*** e i suoi derivati. **1**

La parola ***shock.*** **0**

Totale 3/283

Paura

La parola ***paura*** e i suoi derivati. **34**

La parola ***spavento*** e i suoi derivati. **4**

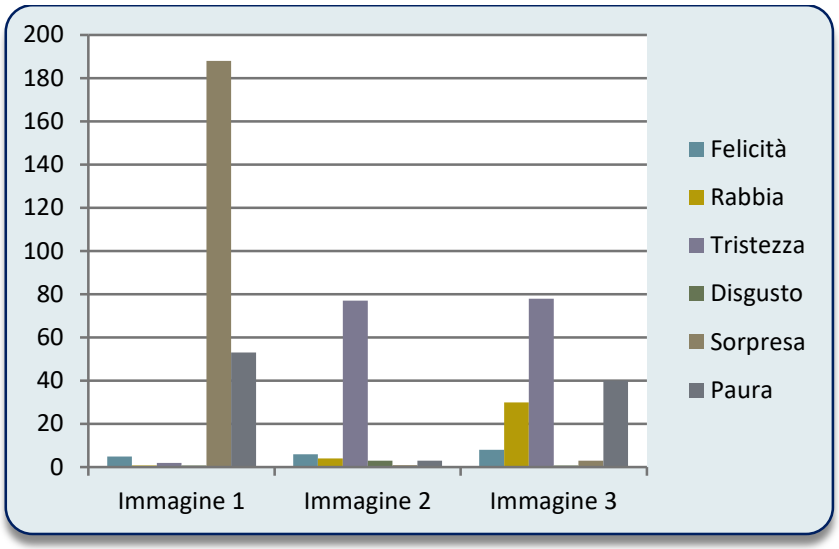
La parola ***preoccupazione*** e i suoi derivati. **1**

La parola ***terrore*** e i suoi derivati.**1**

Totale 40/283

L'analisi relativa al terzo dipinto ha sottolineato una maggiore distribuzione dei termini nelle famiglie *tristezza*, *paura* e *rabbia*, e precisamente con settantotto termini per la *tristezza*, in relazione alle presenze negli elaborati, pari al ventisette per cento, quaranta termini per la *paura*, pari al quattordici per cento, e trenta termini nella *rabbia*, pari a un po' più del dieci per cento. Per quanto riguarda le famiglie della *felicità*, *sorpresa* e *disgusto*, non sono state riscontrate presenze rivelatrici ai fini dell'indagine.

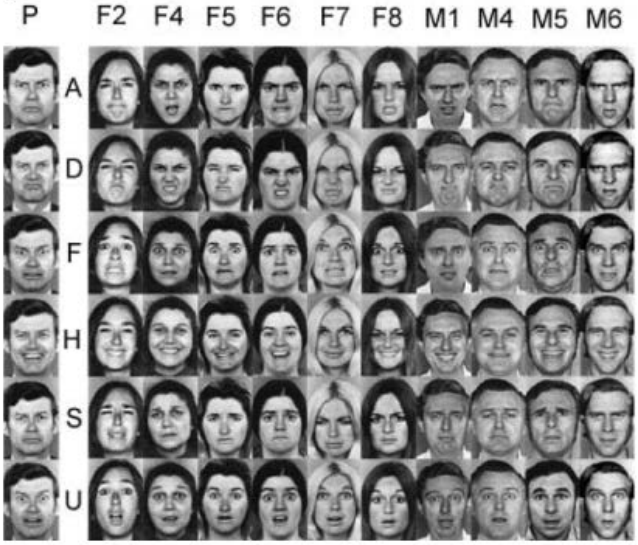
Figura 11COMPARAZIONE TRA I TERMINI UTILIZZATI DAL CAMPIONE E LE FAMIGLIE PRINCIPALI DELLE EMOZIONI



Comparazione tra la lettura dell'opera d'arte e i test del Facial Action Coding System *(FACS)*

L'Ekman 60 Faces Test è uno strumento di valutazione delle capacità di riconoscimento delle emozioni facciali, e più precisamente delle sei emozioni di base o emozioni primarie, quali rabbia, disgusto, paura, felicità, tristezza, e sorpresa. Nell'ambito di tale test gli stimoli sono rappresentati da una serie di espressioni facciali selezionate dalle fotografie di Ekman e Friesen (Pictures of Facial Affect, Ekman & Friesen, 1976): si tratta più precisamente di uno strumento composto da 60 fotografie in bianco e nero di volti di 10 attori adulti (6 donne e 4 uomini), ognuno dei quali esprime ciascuna delle sei emozioni primarie; un set aggiuntivo delle stesse 6 emozioni, espresse da un singolo attore, fungono da esercizio di prova, precedendo il test vero e proprio.

Fotografie delle espressioni facciali utilizzate nel Test di Ekman 60 Faces. La colonna a sinistra mostra gli stimoli mostrati nell'esercizio di prova (P). Le colonne centrali mostrano gli attori, 6 di genere femminile (F) e 4 maschile (M), numerati come da posizione nella serie Pictures of Facial Affect di Ekman e Friesen (Ekman & Friesen, 1976). Le righe mostrano le espressioni facciali di rabbia (A), disgusto (D), paura (F), felicità (H), tristezza (S), e sorpresa (U). (Castellano, A.A.2014/2015)



Da un punto di vista tecnico lo strumento consiste in un test computerizzato, per cui, mostrate sullo schermo di un pc le fotografie una dopo l'altra, è richiesto al soggetto di scegliere quale fra le sei emozioni di base descriva al meglio l'espressione facciale di volta in volta presentata. Ogni immagine viene mostrata per cinque secondi, unitamente all'elenco dei nomi delle emozioni stesse. Non è previsto un tempo per l'esecuzione del compito, per cui è lasciato al soggetto tutto il tempo necessario per fornire le proprie risposte (Young et al., 2002). Lo scoring prevede il calcolo di un punteggio totale complessivo, compreso in un range che va da un minimo di 0 ad un massimo di 60 emozioni correttamente riconosciute (0-60); è inoltre possibile ottenere punteggi relativi al grado di accuratezza nel riconoscimento delle singole emozioni, dati dalla somma di risposte corrette per ciascuna delle sei emozioni e pertanto compresi nel range 0-10 (Young et al., 2002).

La postura è didatticamente la posizione del corpo nello spazio, data dalla relazione spaziale tra i segmenti scheletrici il cui fine è il mantenimento dell'equilibrio sia in

statica che in dinamica, cui concorrono fattori neurofisiologici, biomeccanici, psicoemotivi e relazionali, legati anche all'evoluzione della specie.

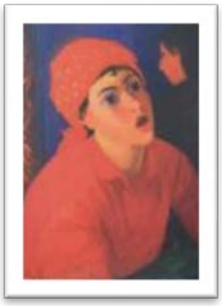
Si parla di sistema tonico posturale con funzione cibernetica, ossia con un continuo flusso di informazioni. E' un sistema tempovariante, formato da sottoinsiemi interconnessi che interagiscono con l'ambiente, ad ogni input corrisponde un output e come sistema complesso è regolato dalle stesse leggi che regolano i sistemi complessi.

Parecchi sono i recettori del sistema posturale: orecchio interno, occhio, apparato stomatognatico, articolazioni, muscoli, cute, visceri, piedi, psiche…essi raccolgono le informazioni che poi vengono rielaborate ed integrate a livello di un computer centrale per avere un output secondo una dinamica non lineare.

Gli strumenti per l'analisi permettono di esplorare, misurare e mappare vari tipi di relazioni tra le parole-chiave, sia in coppie che in gruppo, sia all'interno di tutto il trattamento statistico dei dati.

COMPARAZIONE TRA LE FIGURE FEMMINILI DEI DIPINTI E LE ESPRESSIONI FACCIALI (FACS)

Immagine numero uno



L'assessment psicologico è la raccolta e l'integrazione di dati ai fini di una valutazione, decisione o indicazione per l'intervento della valutazione dell'intelligenza, delle caratteristiche della personalità, delle abilità generali dell'individuo nel quotidiano. (Giunti, 2017) Nella lettura dell'*immagine numero uno* si identificano nel viso della giovane donna le seguenti caratteristiche: *bocca spalancata, occhi sgranati, sopracciglia inarcate,* che si riscontrano nel intero set degli attori dell'espressività facciale della *sorpresa* (U); per quanto riguarda le espressioni peculiari della *paura* (F) non si riconoscono né la tensione delle mandibole, né gli occhi sbarrati e non si intravedono somiglianze significative con la ragazza del dipinto, se non forse per

la posizione delle sopracciglia dell'attrice denominata F2; non presenti le caratterizzazioni facciali della *tristezza* (S) dal Test di Ekman 60 Faces.

Immagine numero due

La postura è didatticamente la posizione del corpo nello spazio, data dalla relazione spaziale tra i segmenti scheletrici, il cui fine è il mantenimento dell'equilibrio, sia in statica che in dinamica, cui concorrono fattori neurofisiologici, biomeccanici, psicoemotivi e relazionali, legati anche all'evoluzione della specie. (Nascimben, 2006-2007) Nell'*immagine numero due*, caratterizzata dal fatto che è visibile l'intera figura, si è sopperito al non reperimento di test posturali con una ricerca storico-artistica di figure con atteggiamenti simili a quelli del dipinto in esame. Le caratteristiche facciali della *tristezza* (S) sono presenti con l'inclinazione della testa e lo sguardo perso nel vuoto (vedi le attrici F4 e F7).

Immagine numero tre

L'*immagine numero tre* ha gli occhi grandi e spalancati, sembra avvicinarsi allo spettatore e provenendo dallo sfondo scuro, dall'ignoto, sembra uscire dalla tela come una forma di conoscenza da uno stato di sofferenza. Le caratteristiche facciali della *tristezza* (S) con gli angoli esterni degli occhi rivolti verso il basso e lo sguardo incerto sono visibili nell'immagine, la bocca serrata è presente in tutte le espressioni degli attori, con l'esclusione di uno (F2), mentre quelle della *paura* (F) e quelle della *rabbia*

(A) mancano. Così come le caratteristiche del *disgusto* (D), della *felicità* (H) e della *sorpresa* (U).

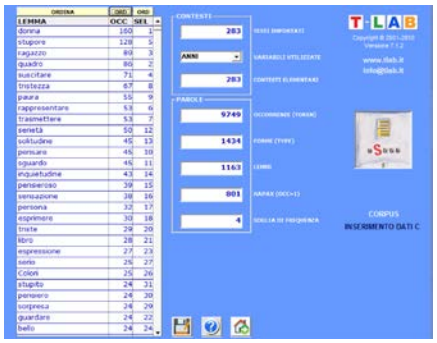
Analisi qualitativa degli elaborati con il programma T-LAB

Gli strumenti T-LAB consentono di realizzare tre tipi di analisi:

A - analisi delle co-occorrenze di parole-chiave: indici di associazione, confronti tra coppie, mappe concettuali, analisi delle sequenze, concordanze;
B - analisi tematiche delle unità di contesto: modellizzazione dei temi emergenti, analisi tematica dei contesti elementari (es. frammenti di testo, frasi, paragrafi), sequenze di temi, classificazione tematica di documenti, contesti chiave di parole tematiche;
C - analisi comparative dei sottoinsiemi del corpus: analisi delle specificità, analisi delle corrispondenze, analisi delle corrispondenze multiple, cluster analysis.

ANALISI QUALITATIVA DEGLI ELABORATI CON IL PROGRAMMA T-LAB

Il testo esaminato, relativo alle interpretazioni dei dipinti date dai ragazzi, consta di 9749 occorrenze, 1434 orme e 1163 lemmi. La soglia di frequenza presa in considerazione è 4.



Il lemma maggiormente usato è “donna”, 160 occorrenze, seguito dal termine “stupore”126,“ragazza”89,“quadro” 86. Si deduce inoltre da un’analisi associativa che i due termini “quadro” e “opera” vengono usati come escludenti uno dell’altro. Il termine “quadro”, inoltre, si collega con i termini “suscitare” e “rappresentare”.

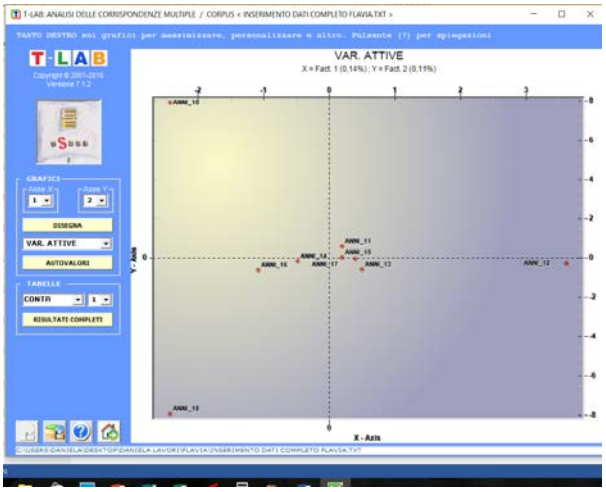
All’analisi delle co-occorrenze delle parole è emerso che le relazioni tra le parole determinano una circolarità emotiva che coinvolge il ragazzo. Non c’è stacco tra la descrizione di ciò che vedono e l’emozione provata. La relazione percettiva suscitata dalla visione del quadro mette in moto corrispondenze sensoriali ed emotive nel ragazzo.

Se si guarda con attenzione l’asse delle ascisse si nota come si ha un procedere dal “piacere” al “pensare”, quindi una sensazione unita ad un aspetto cognitivo, il ragazzo, infatti, si sente coinvolto davanti al quadro. Diventa chiarificatore il termine “vita”, il ragazzo non contestualizza la collocazione del quadro, ma vive la situazione determinata dallo stesso, spostandola all’interno della propria esistenza.

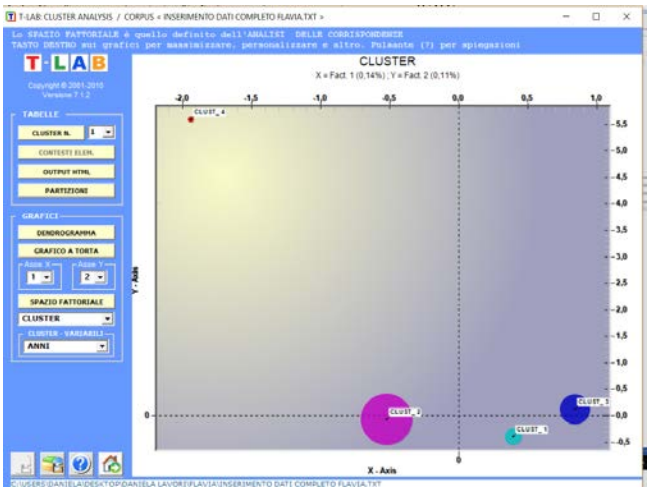
Continuando si legge il termine “sguardo”, il ragazzo segue lo sguardo che fuoriesce dal ritratto, connotandolo con “serietà”.

La descrizione dello sguardo lo porterà ad ancorare la sua visione e a provare le emozioni di “tristezza”/“stupore”/“ansia”, secondo la raffigurazione stessa del ritratto.

Infine tra gli altri lemmi, sempre continuando sull’asse delle ascisse spicca “stupore”, “tristezza”, “noia”, e, per concludere, “bellezza”.



Si nota inoltre che i repertori culturali dei ragazzi collocati al centro sono denotativi di un uso simile di linguaggio, mentre quelli agli antipodi si differenziano.

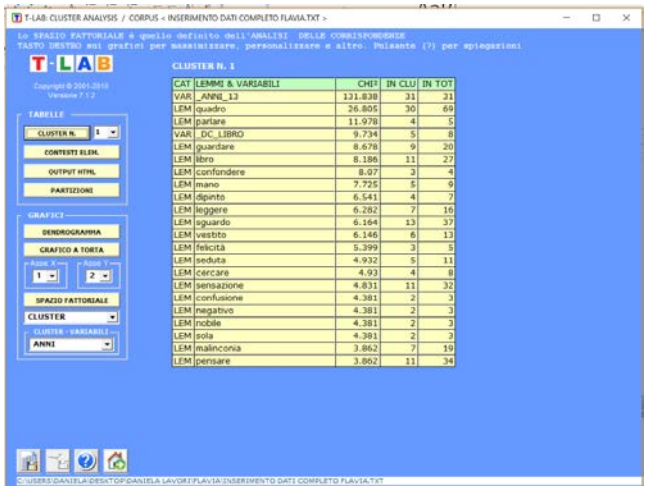


Dalla clusterizzazione sono stati rilevati quattro repertori culturali. Quello che è maggiormente caratterizzante è il cluster 2.

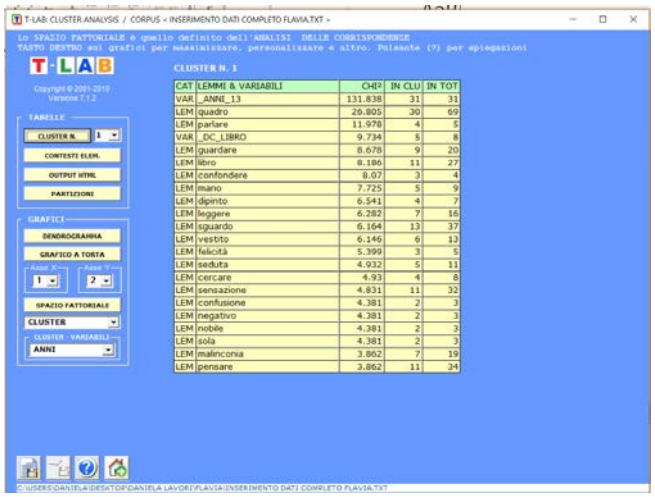
Guardando le parole che formano questi cluster si nota che il repertorio culturale 2 è formato dai lemmi “trasmettere”-“ispirare”. Il repertorio culturale 3 ha un peso considerevole da “suscitare” a “bello”.

Nell’analisi dei dati complessivi dei tre dipinti hanno una centralità i lemmi quadro e donna in egual modo, in relazione al loro peso. I verbi rappresentare, trasmettere, guardare e pensare, quest’ultimo con un peso minore; i nomi persona, libro, vita, sguardo, espressione, colori; le emozioni, soprattutto stupore, tristezza, paura, solitudine, serietà. Attraverso la M. Similarity si evince che a un valore piccolo corrisponde una minore correlazione tra i due lemmi considerati; nel Document

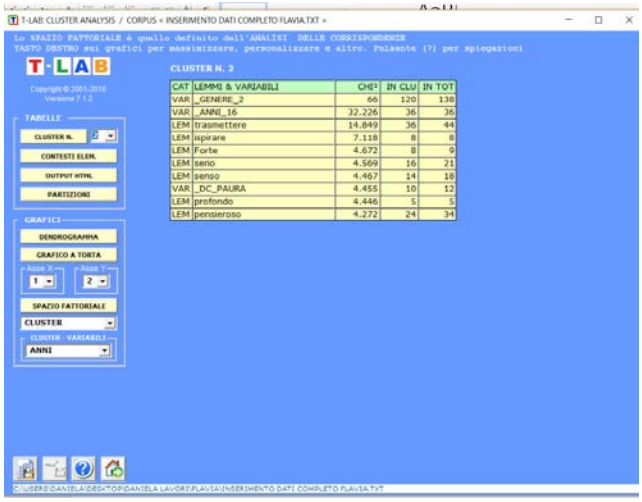
Classification, viene stilata una classifica nel Campione per stabilire quale ragazzo ha usato di più lemmi significativi; nel Context Classification si dà il punteggio a ragazzi delle singole classi per le tre immagini considerate singolarmente, in relazione al maggior uso dei lemmi considerati significativi; il Thematic Analysis n° 0 permette di individuare, secondo i 20 temi, i termini più ripetuti dai ragazzi, che dà significato alla ricerca.



CAT	LEMMI & VARIABILI	CHI²	IN CLU	IN TOT
VAR	_ANNI_13	131.838	31	31
LEM	quadro	26.805	30	69
LEM	parlare	11.978	4	5
VAR	_DC_LIBRO	9.734	5	8
LEM	guardare	8.678	9	20
LEM	libro	8.186	11	27
LEM	confondere	8.07	3	4
LEM	mano	7.725	5	9
LEM	dipinto	6.541	4	7
LEM	leggere	6.282	7	16
LEM	sguardo	6.164	13	37
LEM	vestito	6.146	6	13
LEM	felicità	5.399	3	5
LEM	seduta	4.932	5	11
LEM	cercare	4.93	4	8
LEM	sensazione	4.831	11	32
LEM	confusione	4.381	2	3
LEM	negativo	4.381	2	3
LEM	nobile	4.381	2	3
LEM	sola	4.381	2	3
LEM	malinconia	3.862	7	19
LEM	pensare	3.862	11	34

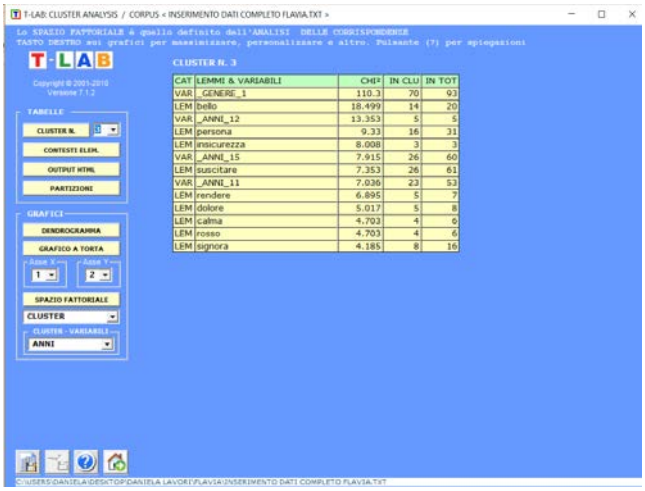


CAT	LEMMI & VARIABILI	CHI²	IN CLU	IN TOT
VAR	_ANNI_13	131.838	31	31
LEM	quadro	26.805	30	69
LEM	parlare	11.978	4	5
VAR	_DC_LIBRO	9.734	5	8
LEM	guardare	8.678	9	20
LEM	libro	8.186	11	27
LEM	confondere	8.07	3	4
LEM	mano	7.725	5	9
LEM	dipinto	6.541	4	7
LEM	leggere	6.282	7	16
LEM	sguardo	6.164	13	37
LEM	vestito	6.146	6	13
LEM	felicità	5.399	3	5
LEM	seduta	4.932	5	11
LEM	cercare	4.93	4	8
LEM	sensazione	4.831	11	32
LEM	confusione	4.381	2	3
LEM	negativo	4.381	2	3
LEM	nobile	4.381	2	3
LEM	sola	4.381	2	3
LEM	malinconia	3.862	7	19
LEM	pensare	3.862	11	34



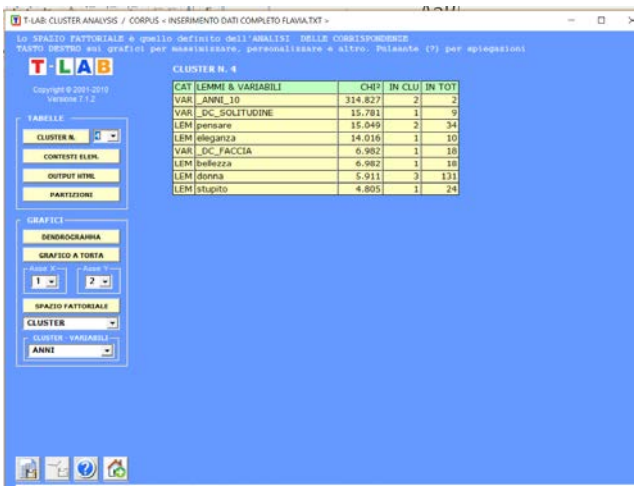
CLUSTER N. 2

CAT	LEMMI & VARIABILI	CHI²	IN CLU	IN TOT
VAR	_GENERE_2	66	120	138
VAR	_ANNI_16	32.226	36	38
LEM	trasmettere	14.849	36	44
LEM	sprare	7.118	8	8
LEM	Forte	4.672	8	9
LEM	serio	4.569	16	21
LEM	penso	4.467	14	18
VAR	_DC_PAURA	4.455	10	12
LEM	profondo	4.446	5	5
LEM	pensieroso	4.272	24	34



CLUSTER N. 3

CAT	LEMMI & VARIABILI	CHI²	IN CLU	IN TOT
VAR	_GENERE_1	110.3	70	93
LEM	bello	18.499	14	20
VAR	_ANNI_12	13.353	5	5
LEM	persona	9.33	16	31
LEM	insicurezza	8.008	3	3
VAR	_ANNI_15	7.915	26	60
LEM	suscitare	7.353	26	61
VAR	_ANNI_11	7.036	23	53
LEM	rendere	6.895	5	7
LEM	dolore	5.017	5	8
LEM	calma	4.703	4	6
LEM	rosso	4.703	4	6
LEM	signora	4.185	8	16



CLUSTER N. 4

CAT	LEMMI & VARIABILI	CHI²	IN CLU	IN TOT
VAR	_ANNI_10	314.827	2	2
VAR	_DC_SOLITUDINE	15.781	1	9
LEM	pensare	15.049	2	34
LEM	eleganza	14.016	1	10
VAR	_DC_FACCIA	6.982	1	18
LEM	bellezza	6.982	1	18
LEM	donna	5.911	3	131
LEM	stupito	4.805	1	24

RESULTADOS

Comparazioni

Dalle comparazioni eseguite si può evincere che:

- Dalla comparazione tra i lemmi utilizzati dal campione per descrivere i dipinti e il loro inserimento nelle famiglie principali delle emozioni, risulta una maggiore congruenza emozionale nell'immagine numero uno, dove sia i termini compresi nella famiglia "*sorpresa*", presenti in numero significativo, che quelli appartenenti alla famiglia "*paura*", rappresentano l'interpretazione elitaria degli adolescenti; minore è stata invece l'appartenenza alla famiglia "*tristezza*" nell'immagine numero due, ma è pur sempre da riconoscersi l'unidirezionalità dell'interpretazione emozionale del campione; nell'immagine numero tre le emozioni descritte sono state distribuite in tre delle sei famiglie principali delle emozioni, "*tristezza*", "*paura*" e "*rabbia*", facendo in tal modo intendere come il campione fosse sollecitato in maniera meno chiara e determinante.
- Dalla comparazione tra la lettura dell'opera d'arte e i test facciali (FACS), relativamente alla prima immagine si è evinta una corrispondenza di ugual peso rispetto alla comparazione precedente, in quanto si sono evidenziate espressioni facciali nel dipinto appartenenti alle caratteristiche facciali della famiglia della "*sorpresa*" riscontrate nel intero set degli attori del test FACS;

  per l'immagine numero due, in cui oltre alle caratteristiche facciali interviene la postura nella lettura dell'opera, il riscontro si è spostato sulle movenze e sulla posizione del capo riconoscendo pur sempre caratteristiche legate alla "*tristezza*";

  per l'immagine numero tre le caratteristiche facciali della "*tristezza*" gli angoli esterni degli occhi rivolti verso il basso e lo sguardo incerto, la bocca serrata, sono presenti in quasi tutte le espressioni degli attori,

  mentre mancando quelle della "*paura*" e della "*rabbia*", diminuisce la valenza dell'indagine e la correlazione tra le due comparazioni eseguite.
- Dall'analisi qualitativa degli elaborati con il programma T-LAB è emerso che le relazioni tra le parole determinano una circolarità emotiva che coinvolge il ragazzo.

Non c'è stacco tra la descrizione di ciò che vedono e l'emozione provata. La relazione percettiva suscitata dalla visione del quadro mette in moto corrispondenze sensoriali ed emotive nel ragazzo.

Se si guarda con attenzione l'asse delle ascisse si nota come si ha un procedere dal "piacere" al "pensare", quindi una sensazione unita ad un aspetto cognitivo, il ragazzo, infatti, si sente coinvolto davanti al quadro. Diventa chiarificatore il termine "vita", il ragazzo non contestualizza la collocazione del quadro, ma vive la situazione determinata dallo stesso, spostandola all'interno della propria esistenza.

Ne consegue che l'analisi qualitativa con il programma T-LAB supporta ulteriormente la teoria che l'arte ha il potere di penetrare nell'Io degli adolescenti trascinandoli in un mondo immaginario, senza barriere e consentendo loro di significare le loro emozioni.

Resultados

L'arte è veicolo di emozioni e per questa ragione si può sostenere che servirsene per indagare la mente degli adolescenti può essere considerato un uso diverso ma appropriato.

Lo studio è sostenuto da differenti comparazioni che hanno messo sempre al centro dell'attenzione le interpretazioni che i ragazzi del campione hanno dato nella loro personale lettura delle opere. Verificate le corrispondenze attraverso tre diversi sistemi comparativi: l'appartenenza dei termini alle sei principali famiglie delle emozioni, la similarità delle espressioni delle interpreti dei dipinti con le caratteristiche facciali del (FACS) e la lettura dei lemmi e dei dati con il programma T-LAB, si può sostenere che l'arte figurativa, nel ristretto circolo della ritrattistica, può diventare un nuovo e più leggero strumento di indagine psicologica, travalicando il ruolo di veicolo di conoscenza e divenendo per gli adolescenti supporto alla consapevolezza dell'Io e elemento accrescitivo dell'Intelligenza Emotiva.

Resultados

Dalle comparazioni eseguite si può evincere che:

- Dalla comparazione tra i lemmi utilizzati dal campione per descrivere i dipinti e il loro inserimento nelle famiglie principali delle emozioni, risulta una maggiore congruenza emozionale nell'immagine numero uno, dove sia i termini compresi

nella famiglia "*sorpresa*", presenti in numero significativo, che quelli appartenenti alla famiglia "*paura*", rappresentano l'interpretazione elitaria degli adolescenti; nell'immagine numero due vi è una minore appartenenza dei termini della famiglia "*tristezza*" usati dal campione, ma è pur sempre da riconoscersi l'unidirezionalità dell'interpretazione emozionale; nell'immagine numero tre, invece, le emozioni descritte dal campione sono attribuibili a tre delle sei famiglie principali delle emozioni, cioè "*tristezza*", "*paura*" e "*rabbia*". In tale suddivisione si riconosce una sollecitazione distinta, come se il campione interpretasse il dipinto in un più ampio ambito emozionale, di negatività.

- Dalla comparazione tra la lettura dell'opera d'arte e i test facciali (FACS), relativamente alla prima immagine si è evinta una corrispondenza di ugual peso rispetto alla comparazione precedente, in quanto sono state evidenziate nella figura del dipinto espressioni facciali appartenenti alle caratteristiche della famiglia "*sorpresa*" riscontrate nel intero set degli attori del test FACS; per l'immagine numero due, in cui oltre alle caratteristiche facciali interviene la postura nella lettura dell'opera, il riscontro si è spostato sulle movenze e sulla posizione del capo, riconoscendo caratteristiche legate alla "*tristezza*"; per l'immagine numero tre le caratteristiche facciali della "*tristezza*" gli angoli esterni degli occhi rivolti verso il basso, lo sguardo incerto e la bocca serrata, sono presenti in quasi tutte le espressioni degli attori, mentre mancando quelle della "*paura*" e della "*rabbia*", diminuisce la valenza del'indagine e la correlazione tra le due comparazioni eseguite.
- Dall'analisi qualitativa degli elaborati con il programma T-LAB è emerso che: le relazioni tra le parole denotano una circolarità di emotività che coinvolge il ragazzo. Non c'è un netto stacco tra una descrizione di ciò che vedono e l'emozione provata. La relazione percettiva suscitata dalla visione del quadro mette in moto una serie di corrispondenze sensoriali ed emotive notevoli. Se si guarda con attenzione l'asse delle ascisse si nota come si ha un procedere dal "piacere" "pensare" quindi una sensazione unita ad un aspetto cognitivo, in quanto il ragazzo si sente coinvolto davanti al quadro.

Le conclusioni di questa tesi portano a poter asserire che:

l'arte è veicolo di emozioni e per questa ragione si può sostenere che servirsene per indagare la mente degli adolescenti può essere considerato un uso diverso ma in un certo qual senso nuovo ed appropriato.

Lo studio è sostenuto da diverse e differenti comparazioni che hanno messo sempre al centro dell'attenzione le interpretazioni che i ragazzi del campione hanno dato nella loro personale lettura delle opere. Verificate le corrispondenze attraverso tre diversi sistemi comparativi: l'appartenenza dei termini alle sei principali famiglie delle emozioni, la similarità delle espressioni delle interpreti dei dipinti con le caratteristiche facciali del (FACS) e la lettura dei lemmi e dei dati con il programma T-LAB, si può sostenere che *l'arte figurativa, nel ristretto circolo della ritrattistica, può diventare un nuovo e più leggero strumento di indagine psicologica, travalicando il ruolo di veicolo di conoscenza e divenendo per gli adolescenti supporto alla consapevolezza dell'Io e elemento accrescitivo dell'Intelligenza Emotiva.*

Propuestas de nuevas investigaciones

Le proposte relative a studi successivi potrebbero essere quelle di utilizzare l'arte astratta ad uguale scopo.

Bibliografia

Adorno, P. (1993). *L'arte italiana.* Messina/Firenze: G. D'Anna.

Arnheim, R. (1986). *Arte e percezione visiva.* Milano: Feltrinelli.

Arte semplice, b. (2014 йил 25-febbraio). *La Gioconda di Leonardo da Vinci analisi e curiosità di un capolavoro della pittura*. Retrieved 2016 йил 1-marzo from arte semplice: http://artesemplice.blogspot.it/2014/02/la-gioconda-di-leonardo-da-vinci_25.html

Campanella, P. (s.d.). *Foto arte e architettura*. Tratto da Foto arte e architettura: www.fotoartearchitettura.it/si-parla-di-arte/percezione-visiva.html

Cappelletto, C. (2009). *Neuroestetica. L'arte del cervello.* Universale Laterza.

Caria, R. (A.A. 2002 - 03). *La visione e la percezione dei colori.* Università degli studi di Genova, Corso di abilitazione.

Castellano, F. (A.A.2014/2015). Funzioni esecutive e Facial Emotion Recognition in persone affette da schizofrenia: ruolo del poliformismo del compt e dell'abuso di alcol e sostanze. *Funzioni esecutive e Facial Emotion Recognition in persone affette da schizofrenia: ruolo del poliformismo del compt e dell'abuso di alcol e sostanze*. Milano, Italia.

Ciuffa , R. (24.11.2007). *S. Zeki, La visione dall'interno, arte e cervello, Recensione di Rodolfo Ciuffa.* Torino: Bollati Boringhieri.

Damasio, A. (2005). *L'errore di Cartesio. Emozione, ragione e cervello umano.* Milano: Adelphi.

De Leo, D. (2008). *La relazione percettiva: Merleau-Ponty e la musica.* Milano: Mimesis.

De Leo, D. (2012). La percezione mediante l'immaginazione. *Chiasmi international, pubblicazione trilingue intorno al pensiero di Merleau-Ponty, nouvelle serie n°14*, p. 22.

De Leo, D. (2015). *Appunti sul concetto di relazione percettiva.*

Desiderio, R. (2013 йил 3-Novembre). *Espressioni facciali ed emozioni secondo Paul Ekman*. From Igor Vitale.

Giunti, O. (2017 йил 26-febbraio). *Assessment - Giunti OS*. From http://www.giuntios.it/eta-evolutiva/assessment/: http://www.giuntios.it/eta-evolutiva/assessment/

Goleman, D. (2015). *Intelligenza Emotiva Che cosa e perchè può renderci felici*. Bergamo: BUR Rizzoli.

Gombrich, E. H. (1989). *La storia dell'arte raccontata da E. H. Gombrich*. Torino: Einaudi.

Greco-ANGRE, A. (2016 йил 4-Maggio). *Piet Mondrian, Evoluzione – sassi d'arte*. From Il sasso nello stagno di ANGre:.

Kandinskij, V. (1970). *Tutti gli scritti*. Bari: Feltrinelli.

Kandinskij, W. (1995). *Lo spirituale nell'arte*. Milano: Bompiani, saggi tascabili.

Kandinsky, W. (1981). *Tutti gli scritti 2 Dello spirituale nell'arte Scritti critici e autobiografici Teatro Poesie* (Terza ed.). (P. Sers, Ed.) Milano: Giangiacomo Feltrinelli.

Kawabata, H., & Zeki, S. (2004, aprile). Neural correlates of beauty. *Journal Neurophysiol*, p. 91 (4).

Kemp, M. (2004). *Lezioni dell'occhio*. Tratto da vita e pensiero: www.vitaepensiero.it/scheda-libro-/martin/kemp/lezioni-dellocchio/9788834309353-140468.html

La Sala, F. (2011, maggio 5). *Arte e Neuroscienze. Estetica, creatività, e paura della neuroestetica*. Tratto da La voce di Fiore: www.lavocedifiore.org/SPIP/article.php3?id_article=5047

LeDoux, J. (2003). *Il cervello emotivo: Alle origini delle emozioni*. Milano: Baldini Castaldi Dalai Editore.

Lüscher, M. (1976). *Il test dei colori*. Roma: Casa Ed. Astrolabio - Ubaldini Editore.

Maggiora, C. (Settembre 1971). *Disegno in architettura come metalinguaggio.* Firenze: Stabilimento Grafico Commerciale Fotolito - La Fotolitografia.

Maggiora, G. (1974). *Architettura come linguaggio.* Firenze: Teorema Edizioni.

Missana, B., & Prinetti, C. (2014, febbraio 5). *Kandisky arte cervello*. Tratto da State of mind: http://www.stateofmind.it/2014/02/kandinsky-arte-cervello/

Nascimben, P. A. (2006-2007). Risposta visuo-posturale nei bambini in età scolare. Aspetti visivi, biomeccanici e funzionali. Universita La Sapienza Roma.

Nova, G. B. (2006). *I luoghi dell'arte.* Roma: Electa Mondadori.

Petrelli, M. (2012). Lo sguardo e la parola La percezione estetica di forme visive e verbali. *Aisthesis*.

Pirovano, F. (2004). La comunicazione persuasiva. In P. Fabrizio, *La comunicazione persuasiva.* De Vecchi Editore.

Pompas, R. (Anno III, n°11 Novembre 2016 – Mensile). Rudolf Steiner: Il pensiero, il colore, l'arte. *Karmanews*. From http://www.karmanews.it/71/rudolf-steiner-il-pensiero-il-colore-larte/.

Ramachandran, V. S., & Hirstein, W. (1999). Science of art: a neurological theory of aesthetic experience. *Journal of Consciousness studies*, p. 6,15-51.

Rosati, L. (2006). *La scatola magica.* Perugia: Morlacchi Editore.

Sbriscia Fioretti, B. (s.d.). Dottorato di ricerca in Neuroscienze Ciclo XXIII. *Il ruolo del sistema motorio nella percezione dell'arte astratta: uno studio EEG ad alta densità Coordinatore: Prof. Vittorio Gallese.* Università degli Studi, Parma: http://dspace-unipr.cineca.it/bitstream/1889/2246/1/Tesi_BeatriceSbrisciaFioretti.pdf.

Sidari, D. (2014). *Photo architetti il blog*. Tratto da Photo architetti: www.photoarchitetti.it/blog/percezione-visiva-quando-lillusione-diventa-arte/

Solso, R. (2003). The Psychology of Art and the Evolution of the Conscious Brain. *MIT Press*.

Tizzani, E. (A.A. 2011-12). *Il ruolo dell'Absorption nell'esperienza estetica generata dalle arti visive.* Roma.

Tugnoli, E. (2008). From La comunicazione non verbale: http://www.api.lecco.it/wp-content/uploads/importedmedia/3160_2.PDF

Uboldi, S. (2005). *www.intelligenzaemotiva.it/tesi/tesi_scilla_uboldi.pdf.*

Villata, L. (2009). The scientific status of projective thecniques. *www.psychologicalscience.org*.

Voza, D., & Zamboni, L. (2015, novembre 12). *Il fenomeno artistico: variabili psicologiche che lo contraddistinguono e ne consentono l'accadimento*. Tratto il giorno gennaio 2016 da www.stateofmind.it: http://www.stateofmind.it/2015/11/fenomeno-artistico-psicologia/

Wingler, H. M. (1981). *Il Bauhaus* (Quarta ed.). (L. Sosio, Trans.) Milano: Giangiacomo Feltrinelli editore.

Yang, T. T. (2002). *Amygdalar activation associated with positive and negative facial expressions.* Neuroreport.

Zeki, S. (1998). *Art and the Brain.* Daedalus.

Zeki, S. (2003). *La visione dall'interno, Arte e cervello.* Torino, Italia: Bollati Boringhieri.

ALLEGATI

Si allegano i dati relativi alla lettura delle tre opere dei duecentottantatre allievi del campione.