



TESIS DOCTORAL

EL DESEO DE LA FELICIDAD EN EL ARTE

NUNZIATINA PINO

*Departamento de Didáctica Expresión Musical, Plástica y
Corporal*

2017



TESIS DOCTORAL

EL DESEO DE LA FELICIDAD EN EL ARTE

NUNZIATINA PINO

Conformidad de los directores de la tesis:

Florencio Vicente Castro

Zacarías Calzado Almodóvar

2017

Dedicatória

A Jacopo

AGRADECIMIENTOS

Primeramente siempre agradezco a Dios.

Quiero expresar mi gratitud a todas las personas que han participado, directa e indirectamente, en el desarrollo de esta Tesis.

En especial, quiero dar las gracias a mi profesora doctora Daniela De Leo por su esfuerzo y dedicación. En todo momento ha sabido orientarme y motivarme para seguir adelante en todos esos años de estudios.

Agradezco al profesor doctor Florencio Vicente Castro por todo el apoyo, la confianza y sugerencias.

Agradezco también al profesor doctor Zacarías Calzado Almodóvar.



A scuola mi domandarono cosa volessi essere da grande.

Io scrissi "Essere felice".

Mi dissero che non avevo capito il compito,
e io risposi che loro non avevano capito la vita.

(Anonimo)

RESUMEN

Objetivos

La presente tesis establece, como punto de inicio, la observación de que la palabra “felicidad” parece ser, en efecto, interesante, dentro de un pensamiento crítico aplicado a la relación entre arte y felicidad. Tras una breve digresión acerca de como diferentes idiomas traducen etimológicamente la palabra “felicidad”, el texto se enfoca sobre el concepto de “ser feliz”, equivalente a “elegir correctamente”. Esta equivalencia parece llevarnos a una reevaluación del concepto griego de “*daimon*”.

En la actualidad, es apropiado reevaluar las finalidades y comprender de qué manera los chicos, desde los once hasta los dieciocho años –franja de edad elegida para mi investigación–, viven la experiencia de la percepción y del mensaje que, el arte abstracto, habitualmente, comunica.

Será necesario entender si ella es capaz de poner en evidencia esquemas positivos, a través de los cuales pueda influenciar el gusto y, por consiguiente, el comportamiento. En este sentido, se abre un recorrido de búsqueda que tiene como finalidad entrar en el interior del proceso de la experiencia y de la emotividad, delante de unos estímulos visuales representados sobre el lienzo de un cuadro.

Métodos

La visión de las obras se realizaron a través de una visita a la Galería Provincial de Arte Moderno y Contemporáneo "Lucio Barbera" de Messina, desarrollándose durante dos horas por cada clase; antes de la visita a la galería, los alumnos no tenían ninguna información sobre las obras que iban a evaluar ni sobre la finalidad real de la propia visita.

Resultados

De echo, en comprobación de mi hipótesis, el cuadro no está percibido como si fuera un objeto, sino como un conjunto de emociones representadas y por lo tanto puede activar igualmente, en quién lo percibe, una emotividad visiva; el tema predominante es "cuadro" en su totalidad, y no "obra" en cuanto particular objetivo.

La imagen percibida transmite sensaciones y emociones; los chicos encuentran significados ambivalentes y opuestos a la vez: tristeza y felicidad tienen el mismo valor, pero no se quedan indiferentes en la observación, sino que consiguen empatizar.

Las capacidades de reflexión, de reelaboración personal y de conexión están estimuladas, nos empujan hacia una indagación de los sentimientos que surgen y que están representados sobre el lienzo. La abstracción nos conduce a separar, tal como el etimología aclara: operación mental por el cual un objeto y una idea se consideran en algunas partes separados; la mente se separa de los sentidos, se separa la atención de aquello que nos rodea, de tal manera que entra en nosotros mismos, nos libera para surgir, para nacer.

Tal vez consideran vacíos los cuadros abstractos, pues se acercan a ellos con miedo. Esto se debe a que no contienen nada que se acerque a su materialidad así, los verán vacíos, carentes de algo. Se deduce de forma preponderante que lo abstracto nos distrae, atrae a la mente de manera en que no nos damos cuenta de aquello que nos rodea. Es como separarse de uno mismo, de un objeto, de algo oscuro. Entonces, el arte determina la toma de conciencia de uno mismo y, si está dirigida hacia la positividad, puede mejorarnos.

Conclusiones

Para finalizar, en este trabajo nos hemos enriquecido tanto humana como profesionalmente, pues nos reformazamos en la convicción que, cualquier reflexión que realizemos y cualquier acción que planeemos y desarrollemos, la felicidad, la belleza puede encontrarse también en el arte y en la observación de obras. De la misma manera, seguramente tendremos que ser educados y dirigidos a través de una acción educativo-didáctica tanto para la producción como para el deleite.

Palabras clave: Felicidad, Arte abstracto, Belleza, Amor, Empatía, Arte y comunicación, comportamiento, Persuasión, Emoción.

RIASSUNTO

Obiettivo

La tesi assume come punto di partenza l'osservazione che la parola "felicità" sembra essere davvero interessante all'interno di un pensiero critico applicato alla relazione tra arte e felicità. Dopo una breve digressione su come etimologicamente lingue diverse traducono la parola "felicità", il documento si concentra sul concetto di "essere felice", come equivalente a "scegliere correttamente". Questa equivalenza sembra portare su una rivalutazione del concetto greco di "daimon".

Ai giorni nostri, è opportuno rivalutare le finalità e comprendere in che modo i ragazzi dagli undici ai diciotto anni, ho scelto questa fascia d'età per il mio studio, vivono l'esperienza della percezione e del messaggio che l'arte astratta in genere comunica.

Occorre capire se essa è in grado di mettere in luce schemi positivi attraverso i quali potere indirizzare il gusto e di conseguenza il comportamento. In questo senso, si apre un percorso di ricerca che ha come scopo quello di entrare all'interno del processo dell'esperienza e dei vissuti emotivi di fronte a stimoli visivi rappresentati sulla tela di un quadro.

Metodo

A questo scopo mi sono avvalsa della narrazione scritta dei partecipanti ad una visita ad un museo di arte contemporanea, analizzandola tramite il software T-lab. Ho così potuto trarre delle conclusioni rispetto agli effetti che l'osservazione di un quadro ha sui partecipanti, con particolare attenzione alle sensazioni che emergono dai testi.

Risultati

A comprovare la mia ipotesi, il quadro non è percepito come un oggetto, ma come un insieme di emozioni rappresentate e quindi lo stesso può attivare, in chi lo percepisce, una emotività visiva, il tema predominante è "quadro" nel suo complesso e non "opera" come particolare oggettivo. L'immagine percepita porta sensazioni e emozioni, i ragazzi trovano significati a volte ambivalenti e opposti, Tristezza e Felicità hanno lo stesso valore, ma non restano indifferenti ad osservare, riescono ad entrare in empatia.

Le capacità di riflessione, di rielaborazione personale, di collegamento vengono stimolati, si viene spinti ad una indagine dei propri sentimenti che emergono e si rappresentano sulla tela. L'astrazione porta a separare, così come l'etimo chiarisce: operazione mentale per la quale in un oggetto, in un'idea si considerano in alcune parti separate, la mente si separa dai sensi, si separa l'attenzione da quello che ci circonda, così da entrare in noi stessi, liberarci per emergere, per nascere.

Magari considerano i quadri astratti vuoti, si avvicinano a loro con paura, ma questo perché non contengono nulla vicino alla loro materialità, quindi vuoti, mancanti di qualcosa. Emerge in modo preponderante che l'Astratto ci distoglie, attira la mente in modo da non accorgersi di ciò che ci circonda, è separarsi da se stesso, da un oggetto, dall'oscuro. Dunque l'arte determina la presa di coscienza di se stessi, e se indirizzata verso la positività può migliorarci.

Conclusioni

In conclusione di questo lavoro ci si ritrova arricchiti, umanamente e professionalmente, rafforzati nella convinzione che, qualsiasi riflessione si faccia e qualsiasi azione si progetti e si attui, la felicità, la bellezza può essere trovata anche nell'arte e nella visione di opere, che sicuramente dobbiamo essere educati e indirizzati attraverso un'azione educativo-didattica, sia per quanto riguarda la produzione che la fruizione. L'opera d'arte, più che la ricchezza, il piacere, è a portata di mano, e dunque facilmente utilizzabile da tutti, al fine di migliorare la qualità della vita.

Parole chiave: felicità, arte astratta, bellezza, amore, empatia, arte e comunicazione, comportamento, persuasione, arte astratta, emozione.

SUMMARY

Object

The thesis takes as its starting point the observation that the word "happiness" seems to be really interesting in a critical thinking applied to the relationship between art and happiness.

After a brief digression on how etymologically different languages translate the word "happiness", the document focuses on the concept of "being happy" as equivalent to "choose correctly." This equivalence seems to bring us to a reassessment of the greek concept of "daimon".

Nowadays, it is important to revalue the purpose and to understand how youngsters from eleven to eighteen (I chose this age group for my study), experience the perception and the message that abstract art generally communicates.

It must be understood if happiness is able to highlight positive patterns through which taste can be steered and, accordingly, behavior. In this sense, a research project opens up, this aims to enter into the process of emotional experiences in front of visual spurs presented on the canvas of a painting.

Key words: happiness, abstract art, beauty, love, empathy, art and communication, behavior, persuasion, abstract art, emotion.

INDICE

AGRADECIMIENTOS.....	2
RESUMEN.....	4
RIASSUNTO	6
SUMMARY	8
RESUMEN AMPLIO EN ESPAÑOL.....	14
Figura 1. Cuadro vocabulario por tomar de palabras clave	26
Figura 2. Agrupación de palabras al lema Colore.....	27
Figura 3. Comparacion entre parejas	28
Figura 4. Co-word Analysis.....	29
Figura 5. Analisis tematica dei contesti.....	30
INTRODUCCIÓN.....	32
PARTE PRIMERA: ENCUADRAMIENTO TEÓRICO	35
"ΕΥΔΑΪΜΩΝ" LA FELICIDAD	36
La búsqueda de la felicidad, camino histórico y filosófico	37
La felicidad está en el cerebro	41
Figura 1. (Amígdala).....	45
Figura 2 G. Förg, untitled, 2007	46
La emoción estética manifestación de εὐδαίμων	46
La experiencia estética.....	49
Figura 4 Raffaello Sanzio - 1513-1514 circa olio su tela, 265×196 cm, Gemäldegalerie, Dresda.....	50

5 Ascensio di San Giovanni, Giotto, Cappella Peruzzi, tempera su muro, Firenze, 1301-25	51
Un ejemplo de estética persuasiva: la publicidad	53
LA PERCEPCIÓN	57
Criterios relacionados con la percepción	61
Proceso perceptivo	66
Teorías de la percepción.....	68
El artista y la obra de arte	70
Figura 6 Giorgio de Chirico, Canto d’amore, 79 x 59, Museum of Modern Art, olio, 1914.....	71
Figura 7 R. Magritte, Le Tombeau Des Lutteurs 1960, olio su tela, 87x116, collezione privata.....	71
Figura 8 Diego Velasquez, Las Meniñas, 1656, olio su tela 318x276, Museo del Prado, Madrid	75
Figura 9 Pablo Picasso, Las Meniñas, 1957	75
Figura 10 Quattordici delle “Meniñas” di Picasso sono incentrate sull’infanta Margarita	76
Componentes del fenómeno artístico componenti.....	77
Los elementos de comunicación visual.....	78
Figura 11 Lucio Fontana, concetto spaziale Concetto Spaziale, 46x55, 1968	81
LA NEUROSTÉTICA Y EL ARTISTA NEUROCIETÍFICO ANTE LITTERAM.....	84
El proceso cognitivo	85
Figura 12 Pablo Picasso, La fabbrica di Horta de Hebro, 1909, 53x60, Ermitage, San Pietroburgo.....	87
El artista neurocientífico ante litteram.....	88
Figura 13 Técnica de brainimaging, modelo di neuroni al computer.....	90

Figura 14 Serie dedicada alla Cattedrale di Rouen, dal 1892 al 1894	91
Figura 15 A. Calder, L'equilibrio delle forme, 1930.....	92
Figura 16 P. Mondrian, Die ideale wirklichkeit	93
El proceso de organización de la visión.....	93
Niveles de comprensión del arte	94
Nivel de la implicación	97
La Neuroestética	98
La búsqueda neurocientífica y arte abstracto.....	101
Figura 17 Wassily Kandinskij, Primo acquerello astratto 1910, matita, acquarello e china su carta, 49,6x61,8 cm, Parigi, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou.....	103
Figura 18. V. Kandinskij, Composition VIII", 1923, 640 x 442	106
Más allá objetos por líneas, colores, planos.....	107
Arte abstracto y la música.....	108
Figura 18 Vassilij Kandiskij, Composizione VII, 1913, olio su tela 200x300 cm,	109
Vitalidad y autonomía.....	110
Figura 19 Mark Rothko Rosso, bianco e bruno 1957, olio su tela 252x207 cm, Basilea, Kunstmuseum	111
PARTE SECUNDA: STUDIO EMPÍRICO.....	112
MATERIALES Y MÉTODOS.....	113
La lectura de una obra de arte	113
Figura 20 esempio di una scheda di lettura di un'opera d'arte	118
Objetivos.....	119
Diseño de la investigación	120
Metodología	120

Instrumentos.....	122
Procedimientos y procesos.....	125
Sistema de análisis	125
El tipo de datos.....	128
Los procedimientos analíticos.....	129
TRATAMIENTO ESTADÍSTICO DE LOS DATOS	130
RESULTADOS	133
Análisis psicométrica de los instrumentos	133
Tav. 1 - Tabella vocabolario per l'estrazione di parole chiave significative..	133
Tav. 2 - Associazione di parole al lemma Colore	135
Tav. 3 - Associazione di parole.....	136
Tav. 4 - Confronti tra coppie.....	137
Tav. 5 - Confronto tra coppie.....	138
Tav. 6 - Co-word Analysis.....	139
Tav. 7 - Modellizzazione dei temi emergenti	141
Tav. 8 - Analisi tematica dei contesti.....	142
Tav. 9 - Analisi tematica dei contesti.....	143
Tav. 10 - Analisi tematica dei contesti.....	153
Tav. 11 - Analisi tematica dei contesti.....	154
Tav. 12 - Analisi tematica dei contesti.....	155
Tav. 13 - Analisi delle corrispondenze multiple	160
Tav. 14 - Analisi dei cluster	161
Tav. 15 - Analisi dei cluster "Genere"	163
Tav. 15 - Analisi dei cluster	164
DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES.....	166

Limitaciones del estudio	167
Propuestas de nuevas investigaciones.....	167
BIBLIOGRAFIA	168

RESUMEN AMPLIO EN ESPAÑOL

Introducción

Esta investigación ha tomado en consideración el trinomio arte-psique-felicidad, evaluando la manera de como el arte consigue suscitar emociones y aportar al usuario momentos de felicidad. En el presente estudio se evaluará solo desde un sentido pictórico, aunque la búsqueda podría ser extendida a arquitectura, urbanismo, escultura o a arte menores.

Siempre me he preguntado si el arte podría modificar el estado de ánimo de las personas, aunque solo fuese por un momento; si proyectando arquitecturas, pudiera alterar el bienestar de aquellos que la van a disfrutar; si, en la comunicación que doy a mis alumnos acerca del pensamiento de algún artista, pudiera hacerles entender el amor, el entusiasmo o el dolor que yo veo detrás de los colores, de las líneas y de los espacios.

Me pregunto: ¿el arte puede crear estados de bienestar, de felicidad? ¿Podemos admirar un cuadro para estar bien? ¿Puedo comunicar positividad a través de mis explicaciones a mis alumnos, para mejorar la calidad de la vida? ¿Puedo comunicar felicidad, aunque solo sea por un momento?

La obra de arte, más que la riqueza, el placer o la religión, se puede encontrar fácilmente, por lo que puede ser utilizada por todos con el fin de mejorar la calidad de la vida.

MARCO TEÓRICO

La felicidad

Muchos se han interesado en la felicidad y su indagación.

En la antigüedad, alrededor del concepto de felicidad, dependía la entera concepción filosófica de la vida. El estilo de vida era menos variado respecto a la del hombre contemporáneo, pero tenía una absoluta idea de felicidad.

Para los latinos, se llamaba *fortuna* (“suerte”), y también *felicitas*, derivada de la raíz indoeuropea *fe-* cuyo primer significado es fecundidad, prosperidad, nutrimento.

En el antigua Grecia, existían más términos para identificar la felicidad. Los principales y más significativos podrían ser los términos *eudaimon* (εὐδαιμόνων) y *olbios* (ὄλβιος). En el primer caso, la expresión deriva de *eu* (εὖ), es decir, “bueno” y *daimon*

(δαίμων), que indica el espíritu, la divinidad. Por su etimología, se puede entender que la felicidad es el resultado de “estar bajo el ala” de una divinidad, la cual acompaña favorablemente al hombre a lo largo de su vida, según las palabras de Heródoto. Hoy, al contrario, la idea de una entidad que nos guía durante la vida no se refiere a las divinidades sino a una senda conducida por la suerte.

Eudaimonia, la más bella palabra griega para definir la felicidad, significa “tener un buen *daimon*”, un espíritu guardián, la imagen que guía nuestro “yo”, nuestro espíritu, entendido como plenitud, expansión de sí mismo, eros, éxtasis, goce, momento, eternidad, deseo, origen. La disposición original a la felicidad se expresa en la constitución del deseo de nuestro ser.

Según Séneca, se trata de una condición de beatitud tan profunda que tampoco se puede expresar con palabras, tan sólo se puede experimentar: un instante que contiene la eternidad y el infinito.

La felicidad es también el tema de su escrito *De vita beata*. En este diálogo, dedicado al hermano Anneo Novato, el filósofo latín asevera que solo el sabio puede conseguirla. Separándose de las pasiones terrenales, él deviene imperturbable hasta no temer ni siquiera la muerte.

Es un camino difícil y lleno de obstáculos, pero no impracticable, ya que no está en el placer, que es mezquino, servil, débil y caduco, sino en la virtud que reside la única y verdadera felicidad.

Pero la felicidad también es placer, esta es la actitud de los materialistas epicúreos. Un placer que hace falta corregir sin perderse en ello. El placer no es una satisfacción sin ninguna moral, sino un impulso que hay que educar, satisfaciendo los deseos que se consideran buenos.

La convicción epicúrea todavía se encuentra en la búsqueda de una concepción cuya sabiduría sería la fuente de felicidad. Esta actitud coincide firmemente con el hedonismo aunque, sin embargo, este no se deje nunca transportar por el posible desenfreno de ello.

Los sentidos y las percepciones son considerados esenciales y parte del mundo real. El placer está percibido como una sensación, pero sobretodo como el bien absoluto que, como veremos más abajo, se distingue de un hedonismo puro que no tiene vínculos en su búsqueda del placer.

Con el pasar de los siglos, los autores que han considerado el placer y, por consecuencia, la felicidad como el único fin de la vida, se han sucedido uno tras otro hasta llegar a uno de los últimos y mayores exponentes del hedonismo.

Lejos de ser una invitación al goce, el *carpe diem* “aprovecha el momento” está inspirado en la concepción epicúrea de felicidad, entendida como ausencia de dolor, y expresa la angustiante imprevisibilidad del futuro, la joya digna de la vida y la resignación en la aceptación de la muerte. Con ello, el poeta trata de exorcizar, a través de la invitación a vivir el presente, el reflejo constante de una existencia compleja, de un retículo muy denso de experiencias y emociones donde es lícito vivir intensamente antes de la muerte.

La felicidad está en el cerebro

¿Existe un lugar físico apto a la percepción de la felicidad?

La amígdala es un área del cerebro, en general del tamaño de una almendra, considerada desde hace tiempo como importante en los procesos emotivos y también implicada en una forma particular de memoria, la que es emocional.

Tenemos dos cerebros, dos mentes y dos tipos diferentes de inteligencia: aquella racional y aquella emotiva. Nuestra manera de actuar en la vida está determinada por ambas. Un estudio reciente ha identificado en esta profunda área del cerebro los mecanismos químicos desde los cuales se desprende el sentimiento del miedo. La investigación también ha demostrado que las conexiones entre las células nerviosas que constituyen la amígdala se consolidan solo frente a una situación de peligro. Otros estudios revelan que los dos sexos utilizan diferentes lados de la amígdala para almacenar recuerdos de experiencias que tienen un alto nivel de emotividad.

La amígdala, de hecho, provee a cada estímulo el nivel óptimo de atención, la enriquece de emoción y, en definitiva, la almacena bajo la forma de un recuerdo.

A la amígdala se la relaciona con todo lo relacionado al afecto; todas las pasiones dependen de ella. Las lágrimas, una señal emocional exclusiva de los seres humanos, están estimuladas por ella. Extirpándola o reseándola en los animales, estos pierden cualquier impulso de cooperación o de competición y dejan de sentir rabia y miedo. La amígdala es el archivo de nuestra memoria emocional, analiza la experiencia presente con lo que ha sucedido en el pasado: cuando el presente y el pasado tienen un elemento

clave parecido, la amígdala identifica esto como una asociación y actúa, a veces, antes de tener seguridad plena. Nos manda reaccionar precipitadamente sobre una situación presente, comparando con experiencias parecidas, incluso lejanas en el tiempo, con pensamientos, emociones y reacciones que hemos aprendido, fijadas como respuestas a acontecimientos análogos. La amígdala puede reaccionar antes de que la corteza sepa lo que está pasando, esto es porque la emoción bruta se desprende de manera independiente por el pensamiento consciente.

La felicidad es belleza

Cuando nos perdemos en un cuadro o en las formas de una escultura, ¿qué nos está pasando? Cuando el mundo penetra en nuestro interior hasta el punto de inspirarnos una particular experiencia de levitación, o cuando generamos algo directamente, o estamos frente a algo que otros generan, así como cuando estamos cautivados por un paisaje, una puesta del sol, una persona o por una flor, allí nos encontramos en el lugar de las maravillas, del más allá, del “no todavía”. Ese lugar es la experiencia estética y, en ese juego entre realidad e imaginación, experimentamos el valor que genera la belleza, bien sea respecto a una obra, a una persona o a una situación, o bien hacia nuestro mundo interior, la expresión y la autorealización.

Más allá de todos estos planteamientos de búsqueda estriba la eterna pregunta: ¿dónde reside el misterio de la belleza? Esta pregunta fundamental arrastra consigo otras preguntas.

¿Por qué el arte nos provoca consuelo, nos entiende, nos rapta, nos ayuda a aliviar el dolor y, por un instante, nos conduce a vivir un fragmento de eternidad atemporal? ¿en qué modo es posible que el aparato sensible vaya a producir en el hombre efectos de perfección y redundancia de líneas, colores, figuras que podemos admirar en la Capilla Sixtina, o el gusto por escuchar la combinación sonora de las grandes sinfonías?

La ocasión para un enfoque más profundo sobre las fuentes de la belleza y las razones del gusto estético nos acerca, hoy en día, hacia las neurociencias.

Si el secreto de la belleza se esconde en la armonía de lo sensible, en nuestra capacidad de producir construcciones elegantes y armoniosas siempre más complejas y refinadas, esta capacidad tiene que reflejar necesariamente la estructura de nuestra

máquina cerebral, llamada a elaborar y depurar ese caos de estímulos que golpean de manera desordenada e indiscriminada nuestros sentidos.

La percepción

La adquisición, la definición y la estructuración de los estímulos conectados a la visión de una obra de arte y la reciprocidad entre ellos, son una percepción estética.

La estructura cognitiva del observador contiene diferentes tipos de informaciones adquiridos en el curso de la vida además, guarda rasgos, motivaciones y disposiciones emotivas que están implicadas en un proceso de interacción con la obra.

Criterios de percepción

El arte no es solamente un concepto o un símbolo, sino que encarna la expresión humana a través del talento expresado en su realización. Por esa razón, contextualización y habilidad de realización son dos criterios imprescindibles en la definición del objeto de estudio.

Según Arnheim, las formas preceptivas y pictóricas son el punto central del pensamiento en sí y, los artistas, deben ser capaces de coger desde un primer momento los principios del funcionamiento perceptivo para crear formas que, dando respuestas a una necesidad innata de percepción ordenada por la realidad, generen una experiencia estética.

Por tanto, los mismos esquemas perceptivos se podrían aplicar tanto por la percepción de la realidad como por la representación pictórica; ambos se sirven de los mismos principios organizativos cerebrales. En base a este enfoque, los estándares finales de la belleza se deben buscar en la comprensión de nuestras estructuras internas.

Reconocer e individualizar una obra de arte, ofrece al observador una experiencia estética por alguno de estos principios: simetría, equilibrio, ritmo, orden, entre otros, lo cual nos lleva fácilmente a establecer que ellos provoquen sensaciones de placer.

La Neuroestética

Como afirma Semir Zeki: “de la misma manera que el arte, el cerebro crea lo que es constante y esencial”. Incluso Kant consideró que el mundo visible, cambiante y en continua transformación, pueda proveer y hacer que el cerebro adquiriera las diferentes informaciones que se conviertan en conocimientos generales y produzcan unas

constantes. Esta experiencia común pone a todos los usuarios sobre el mismo nivel de interpretación y evaluación; así, conocer los mecanismos que permitan apreciar el arte, tienen sin duda una gran importancia. Estudiar la raíz de la apreciación estética puede ayudar a conocer los mecanismos de la percepción y las estrategias que el cerebro utiliza para enfrentar los estímulos externos.

Zeki hace coincidir el objeto material de la indagación con la obra figurativa, la propia indagación con el deleite y el usuario con el pintor. Esta línea de investigación se ha desarrollado con posterioridad desde la neurocrítica del arte, la cual aboga precisamente la distinción entre regla e instinto, transformando la estética en “estética neuronal” para, de esta manera, retomar la definición de Breidbach: el dato estético no reside en un estímulo sino que deviene cerebral y, con eso, los seres humanos, compartirán un denominador común que se encuentra en la base de todas las experiencias artísticas, independientemente de la educación en el arte.

A partir de este momento, el hombre tiene una competencia artística de base que está en su cerebro y que, por lo tanto, el patrimonio del arte en su desarrollo y el alcance de su finalidad depende del proceso perceptivo-cerebral y de la organización mental que viene solicitada y estimulada por la obra de arte que se está observando.

Es lícito hablar, entonces, de una “estética neuronal” según la cual todo lo que representamos no es el mundo exterior sino nuestra comprensión de ello, nuestro mundo interior; una estética en cierto sentido kantiana que se refiere a unos principios que existen previamente en nuestro intelecto.

ESTUDIO EMPÍRICO

La lectura de una obra de arte

Una obra de arte puede emocionar, puede decepcionar, puede apasionar, puede conmover. Se prueban sentimientos, emociones ante las obras de arte, ya sean pinturas, esculturas, arquitecturas, o manufacturas de cualquier género.

La primera evaluación que se da de una obra de arte es del tipo emocional: una obra puede gustar o no. Después de una evaluación de tipo estético, se pasa a un nivel superior que implica un mínimo conocimiento de las técnicas artísticas, de las varias formas de obras de arte, de los períodos históricos. La lectura de una obra pasa a través

de diferentes fases: se empieza por la adquisición de los datos preliminares de una obra, luego se llega al análisis del sujeto, para terminar con la lectura del lenguaje visible.

Como leer una obra de arte

Los modelos de análisis de una obra de arte son múltiples, también si de manera diferente proponen casi siempre los mismos criterios.

Una imagen artística puede sorprender por su belleza, puede emocionar, pero puede también decepcionar porque nos resulta incomprensible a una primera lectura.

El análisis estilístico de la obra de arte tiene que ser flanqueada por un análisis de otros factores: el contexto cultural, el encargo, la función de la obra, los procesos de idealización y los aspectos técnicos.

Autor: en primer lugar se procura conocer al autor de la obra, aunque no siempre es posible encontrarlo.

Fecha o período de realización. Encargo. Descripción del sujeto. Esquema geométrico, referido a las principales figuras geométricas como el triángulo, cuadrado, rectángulo y círculo. El planteamiento simétrico o asimétrico. El encuadre frontal, desde arriba, desde abajo, primer plano, plano intermedio, plano de fondo. Líneas-guía horizontales, verticales, inclinadas, tortuosas o sinuosas.

Técnica utilizada y materiales. Color. Pesos visibles. Movimiento. Relación entre las figuras. Significado escondido. Los valores expresivos de una obra de arte no pueden ser separados por los valores visibles. El análisis de la línea, del color, de la luz o del espacio es funcional al significado de la obra.

La obra de arte puede esconder significados diferentes a los que aparecen directamente expresados por el sujeto. Símbolos y alegorías se descifran buscando el significado que, en cada época, han asumido sobre la base de precisos valores mitológicos, religiosos y culturales.

Una batalla, por ejemplo, puede tener un valor simplemente conmemorativo, pero también tiene valores ideológicos, pudiendo simbolizar la lucha de un pueblo para conquistar la libertad.

El significado es el conjunto de los estados de ánimo, de experiencias pasadas, de expectativas que cada uno de nosotros asocia al respecto y entonces varía de forma subjetiva. Desde el significado de las palabras nace su capacidad de asociarse a

imágenes diferentes según quién las utiliza y quién las escucha; el uso de las figuras de significado es entonces personal.

Metodología

Objetivos

La indagación ha sido conducida junto a mi colega Flavia De Pasquale.

Después de haber averiguado la veracidad de la hipótesis, basada en la existencia de sistemas que inducen al usuario de la obra de arte a experiencias estéticas, se pueden conducir hacia una conciencia positiva y feliz.

Mi estudio se ha centrado principalmente en obras de arte abstracto del siglo XX, puesto que es en este período donde se evoluciona a una diferente forma de realización de obras de arte, ajena de la realidad, debida a una toma de conciencia mayor y a una mayor libertad de expresión del artista.

Esto está aceptado por todos los movimientos artísticos nacidos en aquel siglo, a veces en contraposición con la sociedad de la época, a veces concordando, pero siempre siendo la voz comunicante del creador hacia quienes disfrutaban de la obra. La finalidad será la de permitir al arte de “crear vida en las imágenes, crear vida con las imágenes”.

Diseño de la investigación

No se ha constatado todavía ningún estudio que se haya desarrollado a través de una visión directa de las pinturas; nuestra búsqueda se ha dirigido hacia la individualización de las obras de arte observadas, la cuales se encuentran conservadas en la Galería de Arte Moderno y Contemporáneo Provincial "Lucio Barbera" de Messina.

Las pinturas han sido elegidas en base a las características y los parámetros significativos para la consecución de los objetivos.

La Muestra

He identificado el modelo que pertenece a un nivel de comprensión equivalente al *sensory*, en la escalera de Solso, dado que la franja de edad más baja elegida por nosotros, once años, tiene procesos de elaboración visuales comunes a todos los individuos, con la percepción sensorial de la obra. *Psychology* para la franja de edad doce-catorce años, con percepción directa, modelo en el cual la mente tiende a organizar un precepto y crea imágenes inestables. *Schema-story* para la franja de edad quince-

dieciocho años, en la cual la percepción se identifica como búsqueda de significado, alimentándose con los conocimientos y con la historia personal de cada individuo.

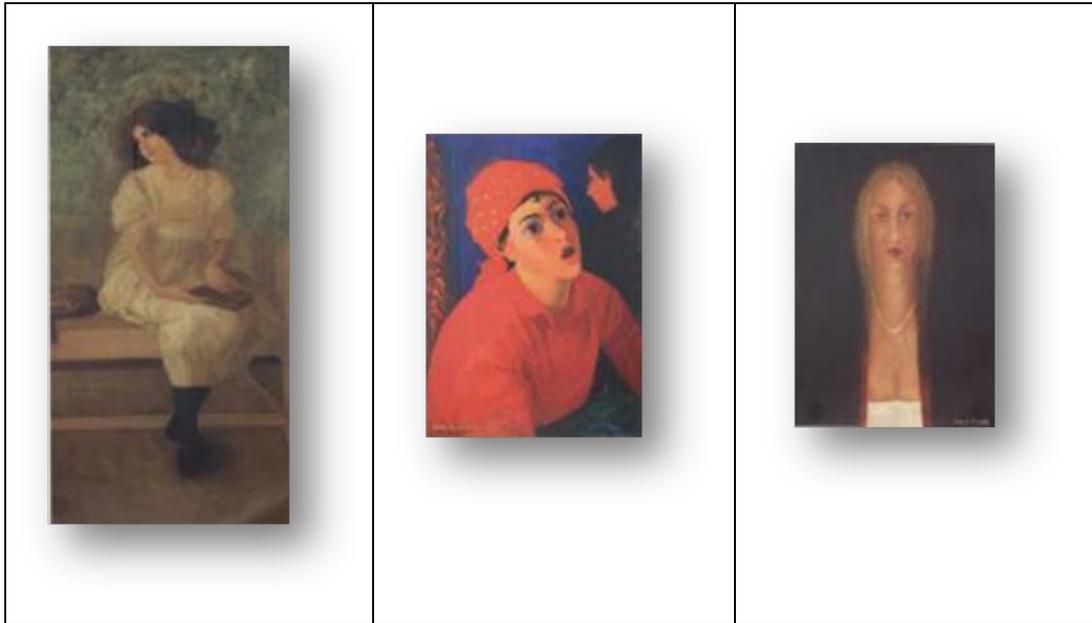
El modelo está formado por algunas clases de escuelas del centro de la ciudad de Messina con un estrato cultural medio. Se han analizado dos clases de tercer curso y tres de primero de colegios de secundaria de primer grado. También se han tomado en consideración institutos superiores: tres clases de liceo clásico (primero, segundo y tercer año); dos clases de un liceo artístico (segunda y tercera clase), tres clases de un liceo científico, con un total de 350 alumnos.

Los Instrumentos utilizados

La elección de las pinturas quiere contraponer escenas, colores y temas, para ofrecer temáticas opuestas pero, en algunos casos, también con bases similares.

- Tres retratos: Felice Casorati *Ragazza con il libro* (Chica con el libro); Mario Mafai *Ragazza del mercato* (Chica del mercado); Giulio D'Anna *Donna a mezzobusto* (Mujer de medio busto).

Retratos con expresiones a veces relajadas, a veces vivas y estridentes, a veces enigmáticas y herméticas. La cromática resulta viva y luminosa en *Ragazza del mercato*, tenue y delicada en el retrato *Ragazza con il libro*, evanescente y con tonalidades opuestas en *Donna a mezzobusto*. Estas pinturas han sido analizadas y estudiadas por mi colega Flavia De Pasquale en el desarrollo de su tesis, y con la cual he compartido una parte de este recorrido.



- Una “pintura” casi escultura, en altoprelieve, de grandes dimensiones **Black nero** (*Black negro*) de Bonalumi y **Regola** (*Regla*) de Corrado Cagli. En la primera aparece una superficie uniforme y compacta sobre el tono negro; la segunda está dividida en partes, debido a la representación de los pliegues de las cartas, cuyo color se amplía en los matices y en las luces.



- Dos pinturas de la misma tonalidad: *Cromazione 8725* (*Cromación 8725*) de Mariella Marini y *Pesca notturna* (*Pesca nocturna*) de Alfredo Santoro. La primera abstracta y con un fuerte trazo instintivo, la segunda realista y casi misteriosa en el tema.



- Una pintura con técnica gestual: *Senza titolo* (*Sin título*) de Carlo Giorgianni, que se acerca técnicamente al de Mariella Marini *Cromazione 8725* pero con tonalidades cromáticas diferentes y un uso opuesto del pigmento negro; de hecho, en la pintura de Giorgianni, todo el cuadro está basado en la contraposición de los colores oscuros que explotan hacia la claridad de los colores de alrededor, mientras que en la pintura de Mariella Marini destaca la oscuridad con resplandores rojos y las luminosidades claras.

- *Regola* (*Regla*) de Corrado Cagli y *Cespugli* (*Arbustos*) de Gianni Dova, discrepan en la utilización de la pincelada y en la elección cromática, pero son similares en los saltos luminosos usados en el primer cuadro para que la luminosidad del papel y sus pliegues sobresalgan; vertiginosa, intrigante y en constante movimiento es la pintura de Dova.



Procedimientos y procesos

La visión de las obras se realizaron a través de una visita a la Galería Provincial de Arte Moderno y Contemporáneo "Lucio Barbera" de Messina, desarrollándose durante dos horas por cada clase; antes de la visita a la galería, los alumnos no tenían ninguna información sobre las obras que iban a evaluar ni sobre la finalidad real de la propia visita.

Este fin ha consistido en obtener la atención de los alumnos y aumentar su curiosidad manteniendo el mismo recorrido y la misma secuencia en la visita.

En la observación de las obras ha sido posible permitir que los alumnos fueran solicitados de modo muy similar.

Además, siguiendo la disposición del mapa del recorrido, se ha evitado perder tiempo con aspectos que podían provocar una pérdida de interés y se ha determinado la expresión de sensaciones y sentimientos con una actitud serena y cadenciosa.

Tratamiento estadístico de los datos

Los resultados administrados han sido analizados con el software T-Lab, un programa para el análisis de textos.



Figura 1. Cuadro vocabulario por tomar de palabras clave

La metodología del análisis emocional se conduce sobre un *corpus* (conjunto) de textos producidos a través de un examen por un grupo de sujetos pertenecientes al mismo contexto, elegidos en función de los objetivos de la indagación. Esta se basa en técnicas de estadística multivariantes, análisis de las correspondencias múltiples y análisis de los *cluster*, así como la aplicación en los modelos de interpretación de tipo psicosocial. Personas que participan en un mismo contexto desarrollan maneras comunes de representar la realidad, la cual orienta sus acciones según esquemas determinados.

Después de haber procesado el texto, T-LAB dispone de un archivo con informaciones detalladas acerca de las palabras, las frases y los documentos que se encuentran en ello.

En la fase de *pre-processing* (pre-proceso) T-LAB realiza los siguientes tratamientos automáticos: normalización del *corpus*, reconocimiento de *stop-word* y *multi-word*, segmentación en contextos elementares, lematización y selección de las palabras clave.

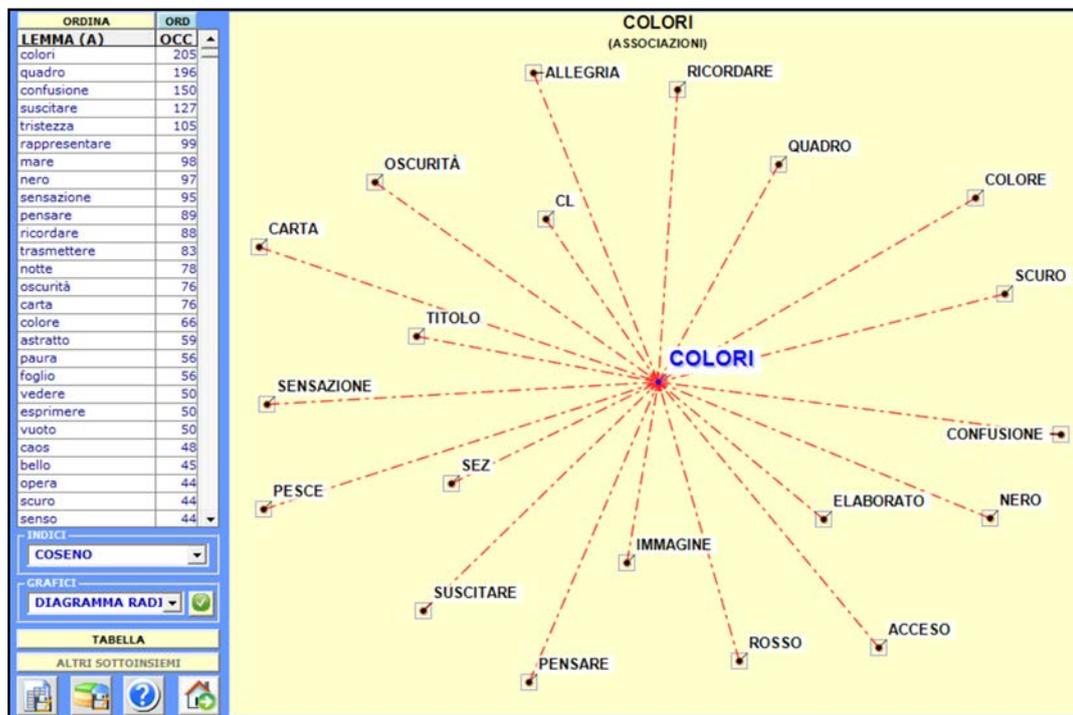


Figura 2. Agrupación de palabras al lema Colore

Los instrumentos para el análisis permiten explorar, medir y planear varios tipos de relaciones entre las palabras clave, ya sea en parejas o en grupos, bien sea en el ámbito de todo el *corpus* o en el interior de sus subconjuntos.

Estos procedimientos consiguen representar el *corpus* de los datos a través de un database y de traer nuevas informaciones: las primeras dos lógicas se basan sobre instrumentos lingüísticos, que restan en un plan cualitativo, mientras la tercera lógica, utilizando instrumentos estadísticos, actúa en un plan cuantitativo.

Los instrumentos para los análisis temáticos están dirigidos, en mayoría, a la búsqueda de *pattern* (tonalidades) de palabras-clave dentro de las unidades de contexto.

Los instrumentos para los análisis comparativos permiten analizar y planear semejanzas y diferencias ente varios subconjuntos dentro del *corpus* de los cuales, cada uno, tiene un perfil léxico determinado por las palabras-clave que se encuentran en él.

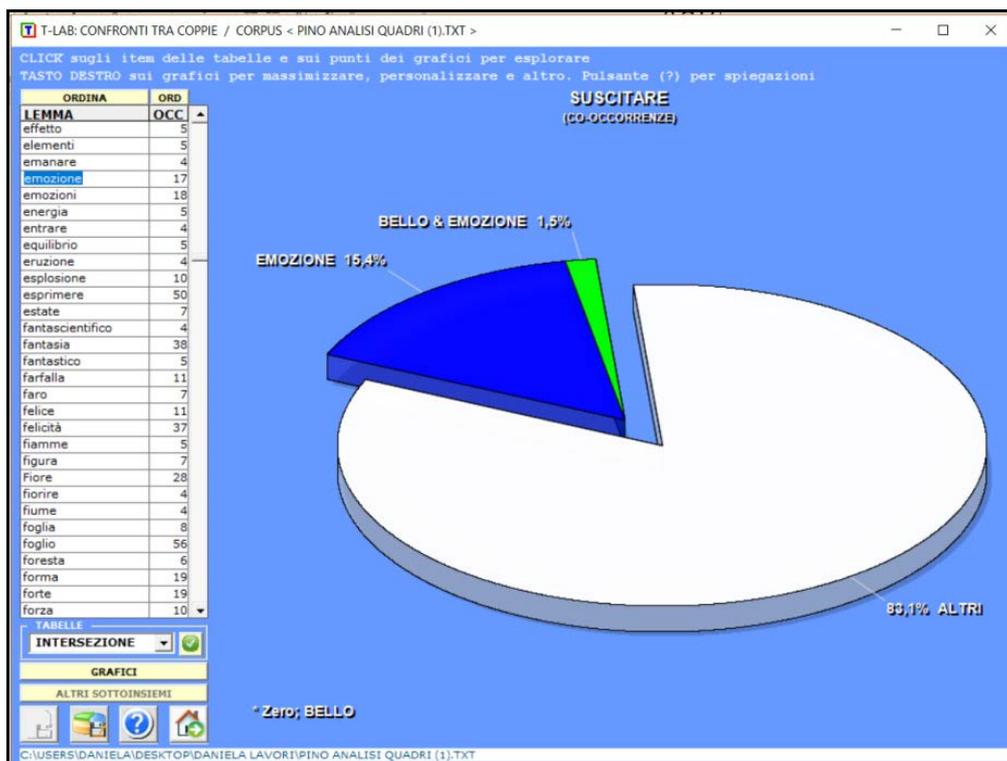


Figura 3. Comparacion entre parejas

Tanto las semejanzas como las diferencias pueden ser exploradas comparando cada subconjunto o grupos de las mismas. Un rol fundamental es el de la frecuencia de las palabras; sin embargo, no hay que interpretar esta condición como única y sola, necesaria y suficiente para dar valor al texto. A menudo una palabra que solo aparece una vez en un texto puede tener un rol fundamental para llegar a la comprensión. La elaboración estadística de los textos produce unos conjuntos de palabras densos, definidos repertorios culturales. Con la expresión “palabras densas”, se definen esas palabras capaces de evocar emociones prescindiendo de su colocación en la estructura narrativa del texto.

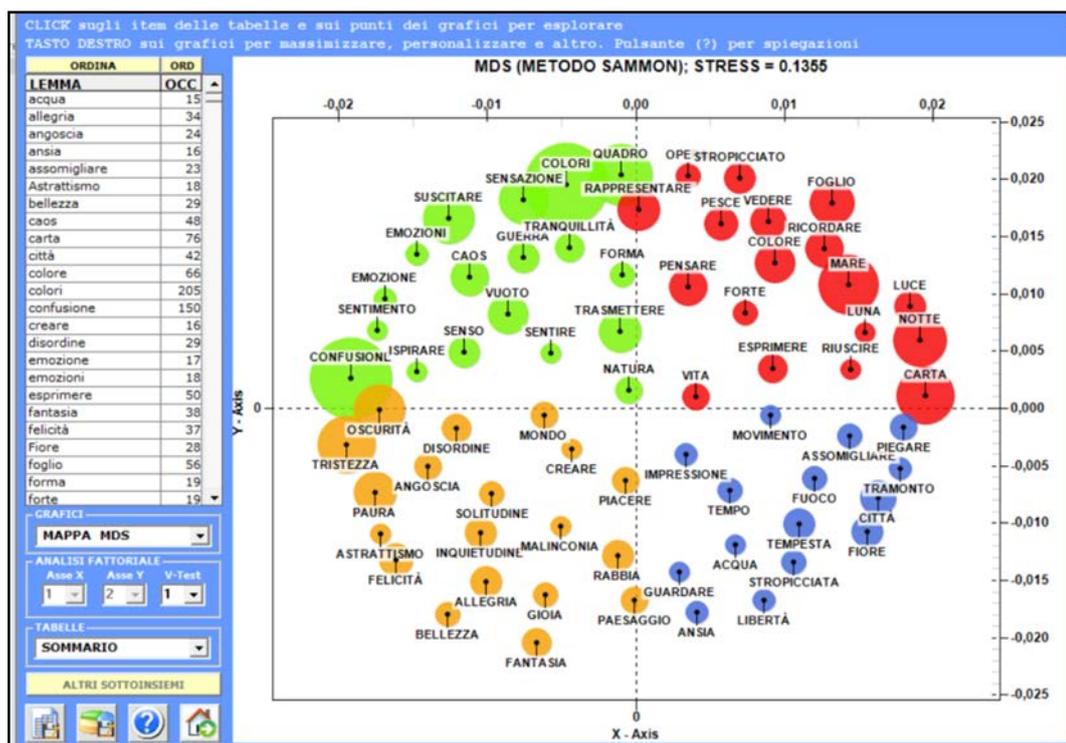


Figura 4. Co-word Analysis

Al cabo de la elaboración de los datos, T-LAB produce gráficos y diagramas, cuyos resultados obtenidos se toman como ejemplos para individualizar mejor las dinámicas emocionales que atraviesan y organizan un texto, con la finalidad de identificar las posibles estrategias de desarrollo del fenómeno examinado.

Para soportar la interpretación de los repertorios culturales se utiliza, además, la ayuda de sus análisis etimológicos.

Resultados

De echo, en comprobación de mi hipótesis, el cuadro no está percibido como si fuera un objeto, sino como un conjunto de emociones representadas y por lo tanto puede activar igualmente, en quién lo percibe, una emotividad visiva; el tema predominante es "cuadro" en su totalidad, y no "obra" en cuanto particular objetivo.

La imagen percibida transmite sensaciones y emociones; los chicos encuentran significados ambivalentes y opuestos a la vez: tristeza y felicidad tienen el mismo valor, pero no se quedan indiferentes en la observación, sino que consiguen empatizar.

Las capacidades de reflexión, de reelaboración personal y de conexión están estimuladas, nos empujan hacia una indagación de los sentimientos que surgen y que están representados sobre el lienzo. La abstracción nos conduce a separar, tal como el etimología aclara: operación mental por el cual un objeto y una idea se consideran en algunas partes separados; la mente se separa de los sentidos, se separa la atención de aquello que nos rodea, de tal manera que entra en nosotros mismos, nos libera para surgir, para nacer.

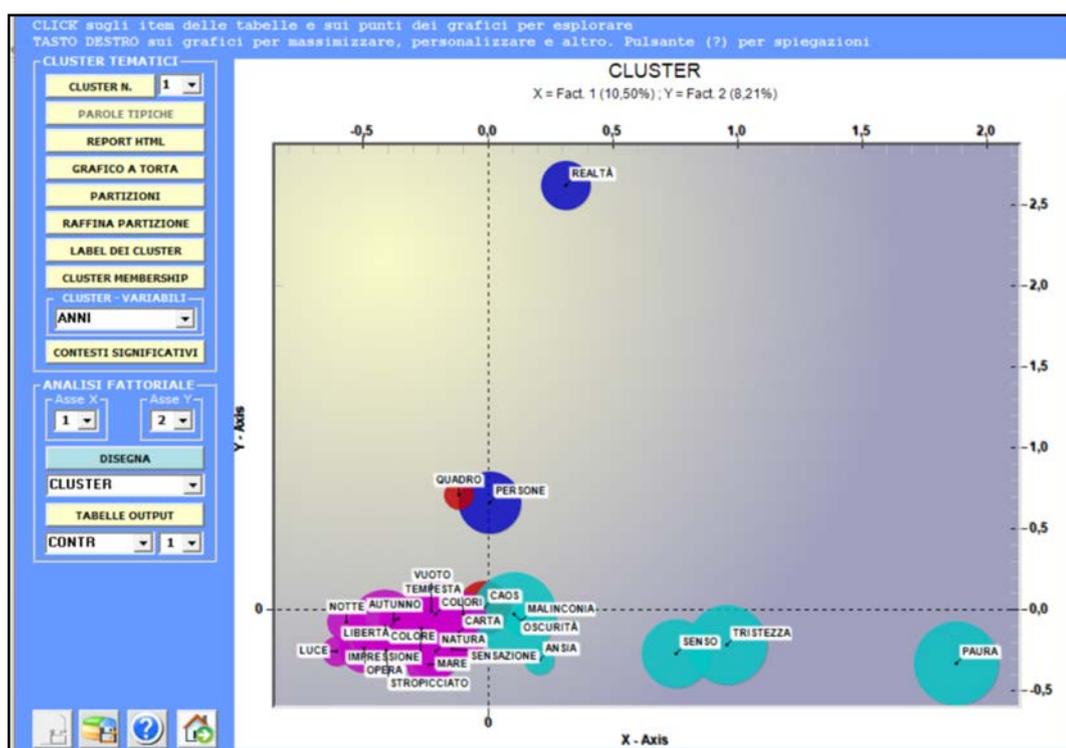


Figura 5. Analisi tematica dei contesti

Tal vez consideran vacíos los cuadros abstractos, pues se acercan a ellos con miedo. Esto se debe a que no contienen nada que se acerque a su materialidad así, los verán vacíos, carentes de algo. Se deduce de forma preponderante que lo abstracto nos distrae, atrae a la mente de manera en que no nos damos cuenta de aquello que nos rodea. Es como separarse de uno mismo, de un objeto, de algo oscuro. Entonces, el arte determina la toma de conciencia de uno mismo y, si está dirigida hacia la positividad, puede mejorarnos.

Las informaciones que puedo deducir de este análisis pueden extrapolarse a todos los géneros.

Para finalizar, en este trabajo nos hemos enriquecido tanto humana como profesionalmente, pues nos reformazamos en la convicción que, cualquier reflexión que realizemos y cualquier acción que planeemos y desarrollemos, la felicidad, la belleza puede encontrarse también en el arte y en la observación de obras. De la misma manera, seguramente tendremos que ser educados y dirigidos a través de una acción educativo-didáctica tanto para la producción como para el deleite.

Limitaciones del estudio

Acercas de los límites de esta búsqueda tenemos que considerar el número limitado de los comentarios analizadas.

Propuestas de nuevas investigaciones

Entre las posibles perspectivas futuras de indagación, el análisis podría ser extendido y enfocado hacia uno de los límites ya indicados como, por ejemplo, otras franjas de edad o de curso escolar. Otra posibilidad podría ser la extensión de la búsqueda a otros museos italianos o extranjeros, incluso a otros estilos artísticos, incluyendo también el arte figurativo, para así poder deducir informaciones útiles a través de la comparación con diferentes obras.

INTRODUCCIÓN

Questa indagine ha considerato il trionomio arte psiche felicità, valutando tra i tanti aspetti quello artistico, cioè come l'arte riesca provocare emozioni e a suscitare nel fruitore momenti di felicità, in questa tesi è stata valutata solo in senso pittorico, ma si potrebbe estendere all'architettura, all'urbanistica, alla scultura, alle arti minori.

Sono un architetto. Insegno Disegno e Storia dell'Arte in un liceo scientifico. Ho frequentato il liceo artistico. Amo acquistare quadri e circondarmi di dipinti e sculture, comperare libri che parlano di arte. Dipingo per diletto. Mi emoziono davanti ai quadri, amo l'odore della vernice e dei colori. Mi sono sempre chiesta se l'arte può modificare lo stato d'animo delle persone; se progettando architetture posso influenzare il benessere di coloro che poi ne fruiranno; se, comunicando con i miei alunni il pensiero di un artista, posso far loro capire l'amore, l'entusiasmo o il dolore che io vedo dietro i colori, le linee, gli spazi.

L'arte può creare stati di benessere, di felicità? Possiamo godere di un quadro per stare bene? Posso comunicare positività attraverso le mie spiegazioni ai miei alunni per migliorare la qualità della vita? Posso comunicare felicità, anche per un solo attimo?

L'indagine è stata ideata e condotta in collaborazione con la mia amica e collega Flavia De Pasquale, alcune argomentazioni si incontrano e altre si incrociano, tutto per scoprire e far venire alla luce le attinenze dell'arte sulla psiche e sulla buona vita.

L'opera d'arte, più che la ricchezza, il piacere, la religione è a portata di mano, e dunque facilmente utilizzabile da tutti, al fine di migliorare la qualità della vita.

L'arte ci reca conforto, ci rapisce, ci aiuta a lenire il dolore e per un attimo ci trascina fuori dal tempo a vivere un frammento di eternità. L'occasione per un approccio più approfondito sulle fonti della bellezza e sulle ragioni del gusto estetico viene data oggi dalle neuroscienze.

Se il segreto della bellezza si cela nell'armonia del sensibile, nella nostra capacità di produrre costruzioni eleganti e armoniche sempre più complesse e raffinate, questa capacità deve necessariamente riflettere sulla struttura della nostra macchina cerebrale, chiamata a processare e a depurare quel caos di stimoli che colpiscono i nostri organi di senso in modo disordinato e indiscriminato.

Ritorna la domanda iniziale: cos'è la felicità?

"*Carpe diem*" è una locuzione latina tratta dalle "Odi" del poeta latino Orazio (Odi 1, 11, 8), traducibile in "cogli il giorno" e spesso liberamente tradotta in "cogli l'attimo". Il seguito del verso oraziano: "*quam minimum credula postero*" ("confidando il meno possibile nel domani"). È un invito a godere ogni giorno dei beni offerti dalla vita, dato che il futuro non è prevedibile, da intendersi non come invito alla ricerca del piacere, ma ad apprezzare ciò che si ha. Si tratta non solo di una delle più celebri orazioni della latinità, ma anche di una delle filosofie di vita più influenti della storia, nonché di una delle più fraintese, nella quale Orazio fece confluire tutta la potenza lirica della sua poesia.

Si tratta di un pensiero filosofico che pone in primo piano la libertà dell'uomo nel gestire la propria vita e invita a essere responsabili del proprio tempo, perché, come dice il poeta stesso nel verso precedente "Dum loquimur, fugerit invida aetas" (Mentre parliamo, sarà fuggito avido il tempo), ed è inutile sprecare la vita cercando di conoscere il futuro. L'esistenza è vista come limitata e precaria, che può essere bruscamente interrotta e perciò dev'essere vissuta cercando l'assenza di dolore per non pensare alla fine inevitabile.

Lontano dall'essere un invito al godimento, il "carpe diem" è ispirato alla concezione epicurea di felicità come assenza di dolore, ed esprime l'angosciosa imprevedibilità del futuro, la gioia dignitosa della vita e la rassegnazione nell'accettazione della morte, che il poeta cerca di esorcizzare con l'invito a vivere il presente, riflesso perenne di un'esistenza complessa, di un reticolo fittissimo di esperienze ed emozioni che è lecito vivere intensamente prima della morte.

Nelle opere cinematografiche, nel "L'attimo fuggente" di Peter Weir così il protagonista, prof. John Keating (Robin Williams), ne parla: "Carpe diem, cogliete l'attimo ragazzi, rendete straordinaria la vostra vita.

«Cogli l'attimo, cogli la rosa quand'è il momento, che il tempo lo sai che vola e lo stesso fiore che oggi sboccia domani appassirà». Perché il poeta usa questi versi? [...] Perché siamo cibo per i vermi, ragazzi. Perché, strano a dirsi, ognuno di noi in questa stanza un giorno smetterà di respirare: diventerà freddo e morirà.

Adesso avvicinatevi tutti, e guardate questi visi del passato: li avrete visti mille volte, ma non credo che li abbiate mai guardati. Non sono molto diversi da voi, vero?

Stesso taglio di capelli... pieni di ormoni come voi... e invincibili, come vi sentite voi... Il mondo è la loro ostrica, pensano di esser destinati a grandi cose come molti di voi. I loro occhi sono pieni di speranza: proprio come i vostri.

Avranno atteso finché non è stato troppo tardi per realizzare almeno un briciolo del loro potenziale? Perché vedete, questi ragazzi ora sono concime per i fiori. Ma se ascoltate con attenzione li sentirete bisbigliare il loro monito. Coraggio, accostatevi! Ascoltate! Sentite? "Carpe", "Carpe diem", "Cogliete l'attimo, ragazzi", "Rendete straordinaria la vostra vita"!»

In musica si sono anche espressi sulla felicità, tra questi Lucio Dalla che imputa alla brevità dell'attimo l'impossibilità di essere felici:

*"Ah felicità
su quale treno della notte viaggerai
lo so...
che passerai...
ma come sempre in fretta
non ti fermi mai"*

Papa Francesco si esprime sulla felicità pronunciando queste parole:

«Mi piacerebbe che ricordassi che essere felice, non è avere un cielo senza tempeste, una strada senza incidenti, lavoro senza fatica, relazioni senza delusioni.

Non è una fatalità del destino, ma una conquista per coloro che sono in grado di viaggiare dentro il proprio essere.

Essere felici è lasciare vivere la creatura che vive in ognuno di noi, libera, gioiosa e semplice,

Che la tua vita diventi un giardino di opportunità per essere felice. Che nelle tue primavere sii amante della gioia.

E scoprirai che essere felici non è avere una vita perfetta.

Non mollare mai.

Non rinunciare mai alle persone che ami

Non rinunciare mai alla felicità, poiché la vita è uno spettacolo incredibile!»

La felicità è libertà.

PARTE PRIMERA: ENCUADRAMIENTO TEÓRICO

"Εὐδαιμονία" LA FELICIDAD

Arte, Psiche, Felicità. Da sempre l'uomo si chiede e indaga sulle possibilità di un percorso che lo porti alla sua ambita autodeterminazione, cercando un modo per emergere dall'oceano delle esperienze di vita, deciso che stare bene, essere felici, è sinonimo di circondarsi di cose belle. La ricerca del bello in senso estetico accompagna la vita ed è motore di scelte e azioni, siano esse volute o inconsce.

Il concetto di arte è da tempi immemorabili legato all'idea del bello, soprattutto nell'arte occidentale, l'atto creativo può essere simbolo di libertà.

La questione dell'estetica in campo artistico è notoriamente alla base della sua evoluzione espressive e stilistiche, così come lo è il concetto di bello, anche se, bisogna tenere presente la differenza etimologica tra i due termini: bellezza, dal latino *bellus* (grazioso), inteso come emozione percepita che suscita sensazioni piacevoli; estetica deriva dal greco *aestesis* che significa sensazione, termine inizialmente utilizzato per discipline della percezione e del sensibile, e solo dal XVIII secolo rilegato al campo artistico, anch'esso riconosciuto come disciplina solo dalla metà del 1700. L'indagine sul bello si apre spaziando e può diramarsi a dismisura, toccando ambiti diversi come quello della morale, della psicologia, dell'antropologia. Il bello può essere ricondotto alla soggettività o percepito come il baricentro attorno al quale l'uomo ruota liberamente, oppure, può essere considerato kantianamente come ciò che piace universalmente senza concetto.

La felicità è nel bello? è solo illusione? è nell'arte? è nel denaro? è nell'amore? è nella religione? Bisogna anche chiedersi cosa significhi in termini psicologici pensare mediante la parola e cosa significhi pensare mediante immagini. Arnheim (1969) ha condotto un'indagine sulle strutture mentali coinvolte dalle attività del pensare attraverso immagini e del pensare affidato al linguaggio verbale, muovendo dal presupposto che i concetti sono già immagini percettive, a qualsiasi livello essi si producano. L'arte è una sorta di comunicazione simbolica dell'espressione del proprio Io interiore, è tanto importante quanto inclassificabile, perché è il risultato di un processo di elaborazione della realtà da parte del cervello umano, un prolungamento di quest'organo, un'espressione e una creazione del cervello stesso.

Sicuramente per potere essere felici bisogna operare delle scelte, fare rinunce per scoprire e raggiungere, come sostiene Socrate, la verità dentro noi stessi con un continuo rinnovarsi. La ricerca del bello accompagna la vita, è alla base delle scelte e di azioni volute ma spesso incosce poiché innate nell'uomo.

La búsqueda de la felicidad, camino histórico y filosófico

Nell'antichità attorno al concetto di felicità gravitava l'intera concezione filosofica della vita. Lo stile di vita era meno vario rispetto a quello dell'uomo contemporaneo, ma con una assoluta idea di felicità.

Per i latini era *fortuna*, nonché *felicitas*, risalente alla radice indoeuropea *fe-* il cui senso primo è quello di fecondità, prosperità, nutrimento.

Nell'antica Grecia esistevano più termini per identificare la felicità. I principali e più significativi possono essere considerati i lemmi *eudaimon* (εὐδαιμόν) e *olbios* (ὄλβιος). Nel primo caso l'espressione deriva da *eu* (εὖ) ossia buono e *daimon* (δαίμων) che sta ad indicare il demone, la divinità. Dall'etimologia si può ricavare che la felicità è il risultato dell'essere "sotto l'ala" di una divinità che accompagna favorevolmente l'uomo lungo tutta la sua vita secondo le parole di Erodoto. Oggi, invece, l'idea di un'entità che ci guida lungo la vita non è riferita alle divinità, ma si sposta su un binario condotto dalla sorte.

Eudaimonia, la più bella parola greca per dire felicità, significa "avere un buon *daimon*", uno spirito guardiano, l'immagine che guida il nostro sé, lo spirito. Si esplica come pienezza, espansione di sé, eros, estasi, godimento, attimo, eternità, desiderio, origine. La disposizione originaria alla felicità si esprime nella costituzione desiderante del nostro essere.

Nella seconda accezione, la felicità è in relazione ai beni materiali, alla ricchezza, come suggerisce il significato di *olbios*. Non si escludono dalla terminologia altre due nozioni: *makar* (μακάρο) che simboleggia l'essere beato e la parola *eutyches* (ευτυχής), che indica la fortuna.

Tutte di uso comune nell'antica Grecia, emerge la contrapposizione tra volontà divina di carattere spirituale e ricchezza materiale. Si delineano, infatti, due possibilità ben distinte: felicità intesa come virtù e felicità identificata con il piacere. Socrate asserisce che è sostanziale conoscere se stessi per delineare una prospettiva dell'uomo

rivolta alla pienezza di vita, dover conoscere ciò che è buono per noi, attraverso il dover conoscere noi stessi.

La presenza costante delle divinità, e quindi l'impotenza avvertita nei confronti di un destino in mano a forze superiori, fa nascere nell'uomo la necessità e la voglia di slegarsi da un fato imm modificabile e di ricercare diversamente la felicità e la tranquillità nell'interiorità: la serenità dell'anima.

Dall'altro lato, invece, si esprime il desiderio di ricercare la felicità in tutto ciò che possa dare soddisfazione immediata al momento dell'ottenimento: una sfiducia nei confronti dell'impalpabilità dell'essere che si trasforma nell'idolatria della ricchezza materiale.

Nasce l'idea che l'uomo felice sia l'uomo ricco, aprendo così una divisione tra coloro che accumulando beni possano raggiungere la felicità, e coloro che negano questo affermando il contrario. Lo affermava anche Aristotele che l'eudaimonia ha bisogno anche dei beni esteriori constatando la dipendenza dell'abbondanza di beni con la mutevolezza della sorte. Per questo felicità è *eutyches* (ευτυχής), fortuna, buona sorte, essendo affidata ad eventi esterni solo in parte dominabili dalla volontà umana. Apparve subito ai primi pensatori l'urgenza di accordare quanto più possibile sorte ed autonomia, per garantire all'uomo libero l'autosufficienza.

Tutti hanno sempre indagato sulla felicità. È per Seneca, personaggio contraddittorio ed emblematico, «una condizione di beatitudine così profonda che non si può nemmeno esprimere a parole, che si può solo sperimentare: un attimo che racchiude l'eterno e l'infinito. È la felicità il tema del "De vita beata", in questo dialogo, dedicato al fratello Anneo Novato, il filosofo latino asserisce che solo il saggio può raggiungerla. Separandosi dalle passioni terrene, egli diventa imperturbabile, al punto da non temere neanche la morte. È una strada difficile e piena di ostacoli, ma non impraticabile. Perché non nel piacere, che è meschino, servile, debole e caduco, ma nella virtù risiede la sola, vera felicità». (Seneca)

Si parla dell'uomo quale animale razionale, animale sociale, ma anche come animale passionale. L'uomo che si affida alla propria sfera emotiva e sensibile. La parola "passione" deriva dal termine latino *passio*, cioè turbamento dell'animo, ed esprime una condizione di instabilità che è propria dell'uomo. Tale situazione di inquietudine, ma soprattutto di contrasto interiore, si riscontra anche nell'amore.

Platone nel *Simposio* parla di Eros come il frutto dell'unione tra Poros e Penia, ossia tra Abbondanza e Povertà. Sembra che la passione, il sentimento, l'amore, siano strettamente collegati con i loro opposti. A volte pare che non ci sia amore senza scompiglio, emozione senza disordine, che non ci sia quiete senza tempesta.

L'amore implica l'esistenza del dolore e dell'odio? Oppure si realizza come forza indipendente e immune da cause esterne potenzialmente distruttive?

Ipotizzando un mondo senza il male, senza la sofferenza, la felicità avrebbe lo stesso significato e valore? Qualcosa di innato nell'uomo lo spinge verso la felicità senza bisogno di sapere prima che cosa sia. Ci rendiamo conto a poco a poco che solo l'amore soddisfa il nostro dinamismo verso una pienezza che costantemente ci sfugge. Questa ansia di felicità è sete di infinito e l'infinito non si raggiunge mai lo trasformeremmo in finito. Noi non siamo quello che ci aspetteremmo di essere: non siamo felici. La semplice constatazione di tale mancanza mostra il desiderio che ci spinge ad esistere e si muove verso un appagamento di sé che nominiamo felicità. Ci riconosciamo infelici, perché normalmente dovremmo esser felici. L'uomo cerca se stesso perché si è smarrito, quando ha dovuto lasciare il giardino che abitava e non riesce a trovarsi se non nell'utopia del giardino a venire, laddove la felicità è ripresa. In quel luogo utopico il godimento è perfetto, inerisce alla relazione, alla bellezza, alla salute. Il percorso storico accidentato svela a contrario la costituzione umana: l'essere nostro è per la felicità. Tutto mira al suo raggiungimento, anche nelle negazioni, nelle deformazioni estreme.

La felicità è anche piacere, questa la posizione dei materialisti epicurei, un piacere che va corretto, senza perdersi in esso, il piacere non è appagamento senza alcuna morale, ma un impulso da educare soddisfacendo i desideri ritenuti buoni.

La posizione epicurea risulta essere ancora sulla scia di un concetto in cui la saggezza è fonte di felicità, ma è anche un atteggiamento che tiene saldamente per mano l'edonismo senza però mai lasciarsi trasportare dalla possibile incontenibilità di esso. Sensi e percezioni sono ritenuti essenziali e parte del mondo reale. Il piacere è visto come una sensazione, ma soprattutto come il bene sommo che, come vedremo di seguito, si distingue da un edonismo puro che non ha vincoli nella sua ricerca di piacere.

Col passare dei secoli gli autori che considerarono il piacere, e di conseguenza la felicità, come unico fine della vita, si sono susseguiti l'uno dopo l'altro arrivando ad

uno degli ultimi e maggiori esponenti dell'edonismo, Gabriele D'Annunzio con la sua opera "Il piacere" (1889). «Proprio l'estetica del piacere viene espressa a fine '800 da D'Annunzio nell'opera "Il piacere", in cui l'edonismo prende le sembianze di un atteggiamento in cui la morale segue unicamente il desiderio estetico ed erotico, trasformandosi, così, in un'espressione a-morale. Ogni impulso è libero perché mosso dalla ricerca del piacere che si espande incontrastata.

La soddisfazione del desiderio, per meritare il titolo di felicità, va pensata come coincidente con la sua massima attivazione. Ne facciamo esperienza nell'estasi erotica o contemplativa, a livello estetico, speculativo o mistico. Si gode di una totalità che tutto assorbe, senza più limite alcuno, senza esaurirsi mai. Agostino, nelle "Confessioni" descrive l'esperienza mistica dell'estasi come un dolcissimo amplesso goduto attraverso tutti e cinque i sensi, definisce la felicità come "gaudium de veritate", come gioia nella contemplazione amorosa della verità nella sua bellezza.

Dunque la felicità non è solo virtù o appagamento o autorealizzazione, può essere anche trasgressione, è possibile che sia anche dissolutezza come nel "Il ritratto di Dorian Gray" di Oscar Wilde, in cui il protagonista vive per il raggiungimento del piacere attraverso un'estrema venerazione della bellezza e della perfezione. Ma il piacere istantaneo non basta a saziare il desiderio che si fa sempre più acuto, cosicché la felicità dell'attimo fuggente produce esasperazione e brama che non riescono ad essere dominate dall'intelletto.

Ritorna la domanda iniziale: cos'è la felicità? È sicuramente equilibrio tra virtù e piacere, Essa richiede stabilità e pretende futuro. Aspirare alla felicità come alla condizione che ci è propria mi pare significhi alzare lo sguardo verso l'altezza della nostre capacità, nonché della nostra integrità e dignità personale, che non deve essere offesa e che chiede invece protezione e progettualità.

Per San Tommaso d'Aquino la felicità è l'ultimo fine che l'uomo desidera. È perciò desiderio proprio dell'uomo lo stabilirsi nella felicità. Felicità e stabilità si rimandano l'una all'altra, pena la non soddisfazione dell'uomo.

Costruire in vista della felicità comporta speranza nei progetti umani e fiducia nelle realizzazioni personali, di contro alla sfiducia del tragico e del nichilismo.

L'orizzonte di solitudine atea in cui ci muoviamo e respiriamo ha accresciuto il desiderio di incontro e di pienezza. Bisogna aver a lungo sentito una mancanza, per

cercare la presenza; sofferto la distruzione, per aver voglia di costruire. Allora ci si sente di nuovo imbarcati alla scoperta delle nostre isole felici, sapendo che il viaggio può durare una vita.

La felicità está en el cerebro

C'è un luogo fisico preposto alla percezione della felicità?

L'amigdala è un'area del cervello, grande in media come una mandorla, da tempo ritenuta importante nei processi emotivi e coinvolta anche in una forma particolare di memoria che è quella emozionale. Abbiamo due cervelli, due menti e due diversi tipi di intelligenza: quella razionale e quella emotiva. Il nostro modo di comportarci nella vita è determinato da entrambe. Uno studio recente ha identificato in quest'area profonda del cervello i meccanismi chimici che scatenano il sentimento della paura. La ricerca ha anche dimostrato che le connessioni fra le cellule nervose che compongono l'amigdala si consolidano solo di fronte a una situazione di pericolo. Altri studi rivelano che i due sessi utilizzano diversi lati dell'amigdala per immagazzinare ricordi di esperienze ad alto tasso di emotività. L'amigdala in pratica fornisce a ogni stimolo il livello ottimale di attenzione, lo arricchisce di emozioni e, infine, lo immagazzina sotto forma di ricordo. Al suo interno, poi, si distinguono più aree. Non due come si è lungamente creduto ma almeno dieci o dodici, con proprie suddivisioni interne e con diverse funzioni. La ricerca australiana, però, è la prima a legare le dimensioni dell'amigdala all'impulso sessuale.

Nei nostri cuori soggiacciono ferite emozionali attive, che al minimo sussulto, le esperienze che la vita comporta, emergono con una forte carica emotiva paragonabile alla potenza di un vulcano in eruzione, provocando, il più delle volte, danni irreparabili a noi stessi e alle persone che più amiamo.

Gli aspetti di un io irrequieto, insaziabile, volubile, capriccioso, offeso, timido, pauroso, frustrato, ribelle, testardo, sottomesso, aggressivo, egocentrico, passionale, sono paragonabili al magma, ai vapori, allo zolfo e ai prodotti piroclastici di un vulcano, costituiscono uno stato latente o palese di situazioni molto pericolose endogene ed esogene della persona.

Perché ? Come mai ? Che cosa succede nella nostra mente ? Dove avviene questo processo di reazione emozionale fuori dalla norma e che erroneamente cerchiamo di

giustificare con accuse ? L'amigdala è un centro del sistema limbico del cervello. Il termine deriva dalla parola greca che significa mandorla. È un gruppo di strutture interconnesse, a forma appunto di mandorla, posto sopra il tronco cerebrale, vicino alla parte inferiore del sistema limbico. Il sistema limbico è il punto centrale del sistema regolare endocrino, vegetativo e psichico; elabora stimoli provenienti dall'interno del corpo e dall'esterno. Descrive le strutture cerebrali che si trovano al confine tra l'ipotalamo e le strutture connesse, da un lato, la corteccia cerebrale dall'altro.

L'amigdala, ne abbiamo due, è specializzata nelle questioni emozionali. Se viene resecata dal resto del cervello, il risultato è una evidentissima incapacità di valutare il significato emozionale degli eventi, conseguentemente si diventa cechi affettivamente. L'amigdala funziona come un archivio della memoria emozionale ed è quindi depositaria del significato stesso degli eventi; la vita senza l'amigdala è un'esistenza spogliata di significato personale.

All'amigdala è legato qualcosa di più dell'affetto. tutte le passioni dipendono da essa. Le lacrime, un segnale emozionale esclusivo degli esseri umani, sono stimulate da essa. Asportando o resecandola negli animali, questi perdono ogni impulso a cooperare o a competere e non provano più rabbia o paura.

I segnali di entrata provenienti dagli organi di senso consentono all'amigdala di analizzare ogni esperienza. È una sentinella psicologica che scandaglia ogni situazione e ogni percezione, sempre guidata da un unico interrogativo, il più primitivo: E' qualcosa che odio? Qualcosa che mi ferisce? Qualcosa che temo? Se la risposta è affermativa, se in qualche modo la situazione profila un sì, l'amigdala scatta immediatamente, comunicando un messaggio di crisi a tutte le parti del cervello.

Quando scatta l'allarme della paura, ad esempio, l'amigdala invia messaggi di emergenza e tutte le parti principali del cervello; stimola la secrezione degli ormoni che innescano la reazione di combattimento o fuga, mobilita i centri del movimento e attiva il sistema cardiovascolare, i muscoli e l'intestino. Altri segnali vengono dati per secernere piccole quantità di adrenalina, oppure al tronco cerebrale, facendo assumere al volto un'espressione spaventata, ecc. Simultaneamente, i sistemi mnemonici corticali vengono riorganizzati con precedenza assoluta per richiamare ogni informazione utile nella situazione di emergenza contingente.

Nell'architettura del cervello l'amigdala ha una posizione privilegiata in qualità di sentinella delle emozioni capace all'occorrenza di sequestrare il cervello. Gli input sensoriali provenienti dall'occhio o dall'orecchio viaggiano dapprima diretti al talamo e poi servendosi di un circuito monosinaptico all'amigdala, un secondo segnale viene poi inviato dal talamo alla neocorteccia - il cervello pesante o pensante. Questa ramificazione permette all'amigdala di cominciare a rispondere prima della neocorteccia.

L'amigdala è specialista della memoria emozionale, le nostre emozioni hanno una mente che si occupa di loro e che può avere opinioni del tutto indipendenti da quelle della mente razionale.

L'ippocampo, parte del lobo temporale, è coinvolto nella registrazione e nella comprensione degli schemi percettivi. La principale funzione dell'ippocampo sta nel fornire un ricordo particolareggiato del contesto, vitale per il significato emozionale.

Mentre l'ippocampo ricorda i fatti nudi e crudi, l'amigdala ne trattiene, per così dire, il sapore emozionale. L'ippocampo è fondamentale per riconoscere in un volto quello di un conoscente. Ma è l'amigdala ad aggiungere che è antipatico.

L'amigdala "Ha un ruolo cruciale nella percezione degli impulsi e nella loro integrazione sotto forma di stati d'animo, perché fornisce a ogni stimolo il livello ottimale di attenzione, lo arricchisce di emozioni e infine lo immagazzina sotto forma di ricordo", spiega su Nature Adam Anderson da Yale. "Non è ancora chiaro, però, se l'amigdala regola la percezione degli stimoli, decidendo la soglia di attenzione e di consapevolezza specifiche per ogni impulso". (Accademia)

In quanto archivio della memoria emozionale, l'amigdala analizza l'esperienza corrente, confrontando ciò che sta accadendo nel presente con quanto già accaduto nel passato. Il suo metodo di confronto è associativo: quando la situazione presente e quella passata hanno un elemento chiave simile, l'amigdala lo identifica come una associazione.

Ci comanda precipitosamente di reagire ad una situazione presente secondo modalità fissate molto tempo fa, con pensieri, emozioni e reazioni apprese fissate in risposta ad eventi forse solo vagamente analoghi e tuttavia abbastanza simili da metterla in allarme. Perché essa dichiara lo stato di emergenza basta solo che pochissimi elementi della situazione presente ricordino quelli di una passata circostanza pericolosa. Il grido

che oltre ai ricordi, carichi di valenze emozionali, che hanno il potere di scatenare questa risposta di crisi, possono anche essere superate le modalità di reazione. In tali momenti, l'imprecisione del cervello è aumentata anche dal fatto che molti vividi ricordi emozionali risalgono ai primi anni di vita e riguardano il rapporto fra il bambino e chi si prendeva cura di lui. Questo è vero soprattutto per gli eventi traumatici, ad esempio se un piccolo veniva percosso o apertamente trascurato.

L'amigdala può reagire con delirio di collera o di paura prima che la corteccia sappia che cosa sta accadendo, e questo perché l'emozione grezza viene scatenata in modo indipendente dal pensiero razionale, e prima di esso.

Mentre l'amigdala lavora per scatenare una reazione ansiosa e impulsiva, altre aree del cervello emozionale si adoperano per produrre una risposta correttiva, più consona alla situazione. L'interruttore cerebrale che smorza gli impulsi sembra trovarsi all'estremo di un importante circuito diretto alla neocorteccia.

Quest'area cerebrale neocorticale consente di dare ai nostri impulsi emotivi una risposta più analitica o appropriata, modulando l'amigdala e le altre aree limbiche. Quando si scatena un'emozione, nel giro di qualche istante i lobi prefrontali eseguono la reazione che ritengono migliore fra una miriade di possibilità, in base al criterio del rapporto rischio/beneficio, ad esempio quando attaccare, quando darsi alla fuga e anche quando calmarsi, persuadere, cercare comprensione, tergiversare, provocare sensi di colpa, piagnucolare, indossare una maschera di spavalderia, essere sprezzanti, ecc. La neocorteccia è al lavoro tutte le volte che registriamo una perdita e ci rattristiamo, o ci sentiamo felici dopo un trionfo, o ci maceriamo rimuginando su qualcosa che qualcuno ha detto o ha fatto facendoci sentire feriti o in collera.

In un certo senso, abbiamo due cervelli, due menti - e due diversi tipi di intelligenza: quella razionale e quella emotiva. Il nostro modo di comportarci nella vita è determinato da entrambe: non dipende solo dal Qi, ma anche dall'intelligenza emotiva. La complementarietà del sistema limbico e della neocorteccia, dell'amigdala e dei lobi prefrontali, destro e sinistro, significa che ciascuno di essi è solitamente una componente essenziale a pieno diritto della vita mentale. Quando questi partner interagiscono bene, l'intelligenza emotiva si sviluppa, e altrettanto fanno le capacità intellettuali.

L'amigdala è dunque l'archivio della nostra memoria emozionale, per ciò analizza l'esperienza corrente, con quanto già accaduto nel passato: quando la situazione presente e quella passata hanno un elemento chiave simile, l'amigdala lo identifica come una associazione ed agisce, talvolta, prima di avere una piena conferma. Ci comanda precipitosamente di reagire ad una situazione presente secondo paragoni di episodi simili, anche di molto tempo fa, con pensieri, emozioni e reazioni apprese fissate in risposta ad eventi analoghi. L'amigdala può reagire prima che la corteccia sappia che cosa sta accadendo, e questo perché l'emozione grezza viene scatenata in modo indipendente dal pensiero cosciente, e generalmente prima di esso.

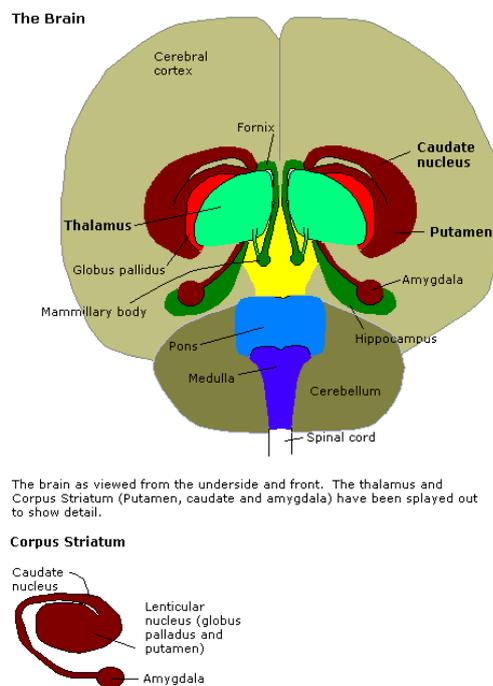


Figura 1. (Amigdala)



Figura 1 G. Förg, untitled, 2007

La emoción estética manifestación de εὐδαίμων

“«Il deserto è bello», soggiunse.

Ed era vero. Mi è sempre piaciuto il deserto. Ci si siede su una duna di sabbia. Non si vede nulla. Non si sente nulla. E tuttavia qualche cosa risplende in silenzio

«Ciò che abbellisce il deserto» disse il piccolo principe, «è che nasconde un pozzo in qualche luogo» (...) «Si», dissi al piccolo principe, «che si tratti di una casa, delle stelle o del deserto, quello che fa la loro bellezza è invisibile»”.

(de Saint-Exupèry, 1983, p. 106)

L'arte è un linguaggio semantico che racchiude in sè creatività e capacità tecnica; oggi si sa che può essere una forma di espressione del proprio inconscio, della propria anima, senza il filtro imponente del razionalismo che governa irrimediabilmente la nostra espressività dialettica.

Cos'è l'arte per definizione? Domanda che nei secoli ha assillato milioni di persone tra filosofi, scrittori, artisti, intellettuali, che hanno tentato invano di rispondere, elaborando testi e definizioni, ma nessuno ha potuto definirla; è un concetto incerto, talmente vasto, polivalente e poliedrico, tanto simbolico quanto concreto, sicché non

può esistere una definizione netta di arte, nonostante sia una pratica antica quanto l'uomo, più della civiltà, del linguaggio e della scrittura.

L'arte è una comunicazione simbolica dell'espressione del proprio Io interiore, è il risultato di un processo di elaborazione della realtà da parte del cervello umano, talmente elaborato e sofisticato, da non poter esser compreso razionalmente. Cosa spinge le persone a creare, come nasce la creatività e, soprattutto, come una malattia mentale o una lesione cerebrale può influenzare e alterare la percezione del mondo e della realtà. Alcuni tra i maggiori esponenti dell'arte di tutti i tempi, si è scoperto avessero lesioni cerebrali o soffrivano di malattie neurodegenerative o psicologiche, probabile causa della loro percezione distorta del mondo, che ha però reso le loro elaborazioni artistiche uniche e innovative.

Morelli nel suo scritto "Mente e Bellezza. Mente relazionale, arte, creatività e innovazione" sostiene che la creazione artistica, l'arte e l'estetica sono peculiari di noi esseri umani, questi fattori ci distinguono come individui relazionali, si chiama "tensione rinviante", e riusciamo a inventare mondi possibili.

Ci incantiamo di fronte ad un paesaggio, ci emozioniamo ascoltando un brano musicale, anche quando guardiamo dentro noi stessi, quando elaboriamo il sacro, nell'amore o ci realizziamo, facciamo esperienza estetica. Creatività ed esperienza estetica intervengono nella nostra vita quotidianamente, in quanto esseri umani siamo, per costituzione, creativi. La bellezza a cui fa riferimento Morelli è svincolata dal canone e dalle convenzioni: essa emerge tra il sé e le sue possibilità di espressione, se c'è bellezza è la bellezza che sentiamo in noi..

«Quando ci perdiamo in un quadro o nelle forme di una scultura cosa ci sta accadendo? Quando il mondo arriva dentro di noi fino al punto di ispirarci una particolare esperienza di elevazione o quando generiamo qualcosa direttamente o siamo di fronte a qualcosa che altri generano, ma anche quando siamo presi e catturati da un paesaggio, da un tramonto, da una persona o da un fiore, ci troviamo nello spazio della meraviglia, dell'oltre, del non ancora. Quello spazio è l'esperienza estetica. Ed è in quel gioco tra realtà e immaginazione che sperimentiamo il valore generativo della bellezza. Sia quando riguarda un'opera, una persona o una situazione, sia quando riguarda il nostro mondo interno, l'espressione e la realizzazione di noi stessi». (Morelli, Mente e Bellezza. Arte, creatività e innovazione, 2010)

Con l'emozione derivata dall'esperienza estetica noi esseri umani realizziamo in modo evidente la nostra distinzione a tendere verso la discontinuità e la creazione dell'inedito, essendo ogni individuo caratterizzato dalla possibilità di immaginazione, quella possibilità che ci permette di andare oltre l'esistente e il consueto per generare quello che prima non c'era. La capacità di inventare nuovi oggetti culturali sembra essere un tratto distintivo degli esseri umani; essa non ha che fare solo con l'apprendimento, ma anche con la fantasia, l'immaginazione, l'invenzione e le relazioni di condivisione di oggetti culturali nuovi. La nostra generatività è biologico-evolutiva e creativa allo stesso tempo.



Figura 2 Sandro Botticelli, *La nascita di Venere*, 1484-85, Galleria degli Uffizi, 2,435 x 1,50

Nel campo dell'estetica si muovono le riflessioni del filosofo tedesco Robert Vischer, vissuto nella seconda metà del secolo scorso. Le sue considerazioni partono dalla concezione hegeliana del bello come creazione e riflesso dello spirito e individuano la fantasia come forza misteriosa, interiore e spirituale, che non soltanto è una facoltà estetica, ma la fonte stessa del bello, ragion per cui il bello non sarebbe una cosa in sé, ma un puro atto di intuizione del soggetto.

Secondo Vischer il soggetto, nel momento in cui percepisce un oggetto della natura, lo separa dal suo essere naturale e lo fa rivivere nel suo valore simbolico. Questo valore simbolico rivelerebbe e esprimerebbe l'intima unione della natura e della fantasia, come

se esistesse una corrispondenza misteriosa che fa sì che un oggetto naturale possa in qualche modo influire sulle emozioni del soggetto.

La experiencia estética

È luogo comune considerare la bellezza come elemento principale per sensazioni di felicità.

«La bellezza è un valore in se stesso. E' come il sole che fiorisce per fiorire, poco importa se lo guardano o no, come dice il mistico Angelus Silesius: "Trovatemi uno che non si lascia affascinare da un fiore che sorride gratuitamente all'universo!". Così dobbiamo vivere la bellezza in mezzo a un mondo di interessi, scambi e mercanzie. Dunque essa realizza la sua origine sanscrita Bet-El-Za che vuol dire: "il luogo dove Dio brilla". Brilla dappertutto e fa brillare anche noi con il bello» (Boff, 2014).

«È difficile giudicare la bellezza; non mi ci sono ancora preparato. La bellezza è un enigma.» (Dostoevskij, p. 96)

«La bellezza era così centrale nella sua vita» ci racconta Anselm Grun, (Grun, 2014), monaco benedettino e grande spiritualista, nel suo ultimo libro "Bellezza: una nuova spiritualità della gioia di vivere" «che il grande romanziere russo andava almeno una volta all'anno a vedere la bellissima Madonna Sistina di Raffaello. Rimaneva a lungo in contemplazione davanti a quella splendida figura. Questo fatto è sorprendente, dato che i suoi romanzi penetrano nelle zone più oscure e perfino perverse dell'animo umano.

La bellezza non la si può fabbricare, non possiamo comprarla né sforzarci di ottenerla. Possiamo solo riceverla, accoglierla come dono: la incontriamo, se apriamo gli occhi, nella natura, nell'arte e nella musica, nelle altre persone e persino in noi stessi. È la chiave per una vita piena. Il bello dona gioia e momenti di felicità dove meno ce l'aspettiamo. Ci spalanca le porte e ci introduce in un luogo in cui il nostro cuore può sentirsi a casa» (Boff, 2014).

Fin dal medioevo intellettuali e religiosi francescani, come Alessandro di Hales e San Bonaventura rifacendosi alle ispirazioni di Dionigi Areopagita e di Sant'Agostino, hanno aggiunto all'essere, un'altra caratteristica trascendentale: pulchrum, cioè bello. Basandosi sull'esperienza di San Francesco, poeta ed esteta raffinato, che nel bello delle

creature vedeva il Bellissimo, hanno arricchito la nostra comprensione dell'essere con la dimensione della bellezza.

«Tutti gli esseri, anche quelli che ci sembrano orripilanti, osservati nei particolari e nell'insieme, presentano, ognuno a modo loro, una bellezza singolare.» (Guariso, 2015)

«Là mi penetrarono l'anima gli occhi della Regina celeste che scendeva dal cielo con il Bambino eterno. C'era in essi la smisurata forza della purezza e del sacrificio accettato con preveggenza, la conoscenza della sofferenza e la disponibilità ad offrirsi volontariamente, e quella reale disposizione al sacrificio si vedeva negli occhi, non infantili, del Bambino. ... Non era un'emozione estetica, era un incontro, una nuova

conoscenza, un miracolo. Io (allora marxista) involontariamente chiamai questa visione preghiera.» (Bulgakov, 1917, p. 8)

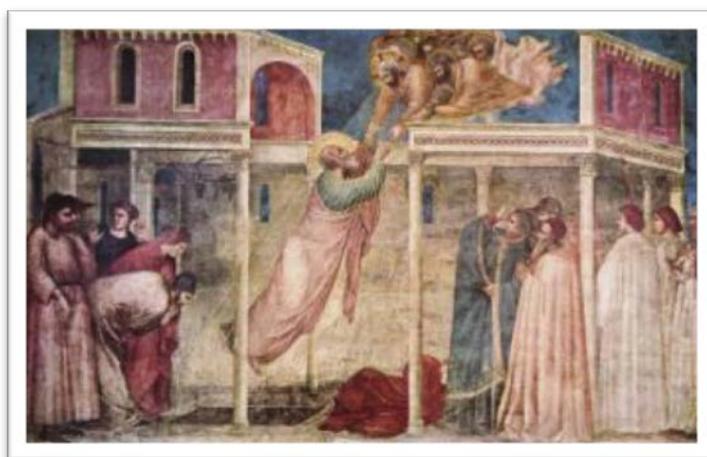


Lo studioso di estetica, oltre a procedere alla classificazione delle varie arti e a cercare di scoprire i segreti della bellezza, è anche chiamato ad analizzare le innumerevoli funzioni ed effetti che l'arte ha esercitato nella storia della cultura, considerando il suo significato ornamentale, educativo, formativo, sociale, cognitivo, oppure semplicemente psicologico visto l'effetto benefico che l'armonia e la bellezza esercitano sull'animo umano.

Quando parliamo di estetica difficilmente possiamo immaginare questa dimensione dissociata dalla singolarità della vita di ognuno. Il soggetto, la sua storia, hanno un ruolo fondamentale nel fare di un'esperienza, un'esperienza estetica. Il celebre passo della "madleine" di Proust (Proust, 1982) è un'ineguagliabile testimonianza di come l'estetica, pur essendo certamente legata alla teoria della conoscenza sensibile come sostiene Kant nel 1790, si rifaccia pur sempre a una conoscenza che si è ricoperta di significati fin dalla primissima infanzia.

Figura 3 Raffaello Sanzio - 1513-1514 circa olio su tela, 265×196 cm, Gemäldegalerie, Dresda

Al di sopra di tutte questi filoni di ricerca incombe però una eterna domanda, dove risiede il mistero della bellezza? Questa domanda fondamentale trascina con se altre domande. Perché mai l'arte ci reca conforto, ci rapisce, ci aiuta a lenire il dolore e per un attimo ci trascina fuori dal tempo a vivere un frammento di eternità? Come è possibile che l'apparato sensibile giunga a produrre nell'uomo effetti di perfezione e ridondanza di linee, colori, figure che possiamo ammirare nella Cappella Sistina, gustare nell'ascolto degli impasti sonori delle grandi sinfonie?



4 Ascenso di San Giovanni, Giotto, Cappella Peruzzi, tempera su muro, Firenze, 1301-25

L'occasione per un approccio più approfondito sulle fonti della bellezza e sulle ragioni del gusto estetico viene data oggi dalle neuroscienze.

Se il segreto della bellezza si cela nell'armonia del sensibile, nella nostra capacità di produrre costruzioni eleganti e armoniche sempre più complesse e raffinate, questa capacità deve necessariamente riflettere la struttura della nostra macchina cerebrale, chiamata a processare e a depurare quel caos di stimoli che colpiscono i nostri organi di senso in modo disordinato e indiscriminato.

«Ero giunto a quel livello di emozione dove si incontrano le sensazioni celesti date dalle arti ed i sentimenti appassionati. Uscendo da Santa Croce, ebbi un battito del cuore, la vita per me si era inaridita, camminavo temendo di cadere.» (Stendhal, 1839).

L'autore de "La Certosa di Parma", nel 1817, mentre visitava la chiesa di Santa Croce a Firenze, fu colto da strane sensazioni: polso accelerato, difficoltà respiratoria, perdita di equilibrio. Stendhal è stato il primo a descrivere il disturbo neurologico che colpisce alcune persone al cospetto di opere d'arte di incommensurabile bellezza.

«La sindrome di Stendhal è stata una psichiatra italiana a divulgarla grazie alla pubblicazione di un libro in cui descrisse più di cento casi. Si tratta di Graziella Margherini, responsabile del servizio per la salute mentale dell’Arcispedale Santa Maria Nuova di Firenze, che nel 1979 scrisse “La sindrome di Stendhal. Il malessere del viaggiatore di fronte alla grandezza dell’arte”. L’indagine prese atto dalla cura di turisti che, usciti dagli Uffizi, e in preda a singolari malori, si recavano nel vicino ospedale fiorentino.» (Wikipedia). Pare che ne siano affetti persone di grande sensibilità che, nell’ammirare opere d’arte intense sia per qualità che per quantità, entrino in uno stato di confusione mentale, vertigini, perdita del senso di orientamento, dolore al petto e tachicardia.

Non si tratta di un’emozione estetica, quindi lascia poco spazio all’interpretazione fantastica della fruizione dell’arte. E’ piuttosto un turbamento dovuto alla contemplazione della bellezza artistica, soprattutto la pittura e la scultura, che producono disordine nella mente e nel corpo.

Secondo il neurologo Semir Zeki, introduttore della neuroestetica, noi siamo dotati di un cervello visivo con cui possiamo cercare di spiegare e capire la creazione artistica. Allo stesso modo siamo dotati di un cervello artistico, prolungamento di quello visivo. Il nostro cervello non è un semplice spettatore passivo che si limita a registrare la realtà fisica del mondo esterno, ma è piuttosto un creativo: ogni volta che vediamo, di fatto, costruiamo nella nostra testa un’opera d’arte.

La risposta del cervello di fronte all’arte potrebbe non solo fornire spiegazioni maggiori sulla Sindrome di Stendhal, ma anche capire meglio il funzionamento del cervello, le cui logiche non sono ancora del tutto conosciute.

C’è un’innovativa teoria psicoanalitica che ipotizza che il soggetto, affetto dalla Sindrome di Stendhal, sia preso a livello inconscio da un attacco invidioso del bello del quale vorrebbe impossessarsi. Ciò produrrebbe reazioni neurovegetative e malesseri psicosomatici inclusa la cefalea. Il soggetto sperimenta un senso di impotenza di fronte alla perfezione e ad una creatività che lo sconvolge. E’ come se volesse essere lui l’autore di tanta grandezza artistica, e sente perciò la sua impotenza di fronte a tale splendore.

Un ejemplo de estética persuasiva: la publicidad

La comunicazione e, soprattutto, la comunicazione persuasiva sono state utilizzate negli anni per fini pubblicitari, per stimolare le masse, per convogliarle a fini specifici, per influenzare il loro comportamento e manipolare abitudini e preferenze, attuando strategie attraverso lo studio di metodi presi a prestito dalla psichiatria e dalle scienze sociali.

La persuasione dei fruitori è un attacco all'incoscio. Ciò che gli specialisti vanno cercando sono i perché del nostro comportamento, studiando sistematicamente le nostre segrete debolezze e vergogne, nell'intento di influenzare più efficacemente il nostro comportamento. I "manipolatori di simboli" ci vedono come adoratori di immagini e le prove che hanno raccolto consentono loro di conoscere il nostro subcosciente. Si trovano impegnati nello studio e nell'interpretazione dei fattori inconsci e subconsci che determinano il comportamento dell'uomo. I persuasori più accorti si servono sempre di parole-chiave, simboli-chiave e di azioni-chiave per suscitare le reazioni desiderate. L'esame del nostro comportamento a questi due ultimi livelli di coscienza costituisce il nucleo della ricerca motivazionale o delle motivazioni.

Il principio delle immagini è di enorme importanza, così come la possibilità di predeterminare la reazione istintiva e inconscia del fruitore. Ernest Dichter, psicologo esperto di marketing, padre della ricerca sulla motivazione, esplora le applicazioni dei concetti e delle tecniche psicoanalitiche di Freud nell'ambito del commercio. Egli sostiene che l'immagine è di enorme importanza nella tecnica pubblicitaria, inoltre afferma che il prodotto non deve essere solo buono, ma deve esercitare una suggestione sui sentimenti "annidati nei recessi della psiche".

«Molti di noi vengono influenzati più di quanto non sospettino e la nostra esistenza quotidiana è sottoposta a continue manipolazioni di cui non ci rendiamo conto. Sono all'opera su vasta scala forze che si propongono di convogliare le nostre abitudini incosce, i nostri meccanismi mentali, ricorrendo a metodi presi in prestito dalla psichiatria e dalle scienze sociali. È significativo che tali forze cerchino di agire su di noi a nostra insaputa sì che i fili che ci fanno muovere sono spesso occulti.» (Packard, 1989)

Il rapporto fra l'arte e la pubblicità è vivo e intenso, ed è particolarmente evidente nel caso del manifesto pubblicitario, che assume quei significati e quegli elementi iconografici che evidenziano il filo conduttore che lega la pubblicità al mondo dell'arte.

Negli ultimi anni molti psicologi sociali hanno studiato usi ed abusi quotidiani della persuasione, hanno condotto migliaia di esperimenti per verificare le innumerevoli ipotesi sugli effetti di tale tipo di comunicazione. In questo modo è stato possibile individuare le tecniche di persuasione più efficaci e comprendere cosa rende persuasivo un messaggio.

Il processo di comunicazione è il termine con cui è definita la disciplina che studia i processi mentali che guidano la trasmissione di pensieri tra esseri umani e che, in particolare attraverso l'uso del sistema linguistico o di altri sistemi segnici formali, studia i meccanismi di codificazione e di ricezione o decodificazione.

Nell'ambito della psicologia della comunicazione possiamo distinguere alcune discipline quali la psicologia del linguaggio che studia i processi di generazione e di elaborazione del linguaggio stesso, la psicologia della percezione che studia in particolare i processi percettivi, la psicologia della comunicazione di massa che studia invece tutti quei fenomeni di comunicazione mediati da mezzi che si frappongono tra il mittente ed il destinatario della comunicazione, generando situazioni di comunicazione di un soggetto verso molti altri.

«Possiamo distinguere la comunicazione con fini persuasivi con l'obiettivo di indurre, nel destinatario della stessa, un cambiamento di atteggiamento o azioni di stampo comportamentale nell'ambito in cui è compresa la comunicazione commerciale, cioè la pubblicità.

Dal punto di vista della psicologia, analizzare la comunicazione significa comprendere quali siano i processi mentali che ad essa soggiacciono.» (Vannoni, 2003)

I canali della comunicazione sono: comunicazione verbale, comunicazione paraverbale, comunicazione non verbale.

«L'elemento costitutivo della comunicazione verbale è il vocabolario linguistico. Questo tipo di comunicazione prende il nome di comunicazione digitale, in quanto, facendo riferimento ad una analogia informatica, per trasferire il significato si è dovuto codificarlo simbolicamente, come avviene appunto, nella trasmissione digitale di dati. Si definiscono paraverbali i segnali messi in atto, nella comunicazione verbale a livello

fisiologico, ovvero l'insieme delle modalità con le quali si manifesta la nostra voce: registro, volume, velocità, timbro, ritmo, cadenza, tono, modulazione, dizione. Il terzo canale della comunicazione è quello del non verbale. In questa categoria rientrano i linguaggi del corpo e i suoi derivati: espressione facciale, mimica, abbigliamento, postura, sguardo, gestualità, movimento. È estremamente facile manipolare la parola, non è però altrettanto semplice governare le espressioni del corpo. Il corpo parla e rivela chi siamo. La connessione tra mente e corpo è a tal punto stretta che, intervenendo sull'una, si modifica necessariamente l'altro, e viceversa; indurre in noi o in altri un diverso stato d'animo produce immediatamente un nuovo atteggiamento del corpo. Allo stesso modo, agire dall'esterno, dal corpo appunto, sforzandoci di assumere atteggiamenti fisici di apertura ed energia, influenza positivamente la psiche » (Pirovano, 2004)

Imparare a leggere i segnali del corpo diventa decisivo, se si vuole conoscere la reale disposizione d'animo dell'interlocutore. Conoscere ciò che pensa chi ci sta davanti, a dispetto di ciò che dice, ci mette in una posizione di vantaggio, per poter effettuare una più mirata ed efficace azione persuasiva nei suoi confronti.

Da questo punto di vista, sembrerebbe che ciò che diciamo non ha praticamente importanza rispetto a come lo diciamo. Se da un lato la complessità del messaggio deve essere adeguata alle capacità di comprensione ed al linguaggio dei soggetti con i quali si comunica, dall'altro, perché un messaggio abbia successo, deve superare le nostre soglie di attenzione e di motivazione per essere elaborato.

La comunicazione persuasiva, di cui quella commerciale è un'appendice, presenta maggiori peculiarità. Possiamo individuare le variabili della persuasione: attenzione, comprensibilità, convincimento e memorizzazione.

«Questi fattori sono influenzati da quattro variabili indipendenti: variabile della fonte: chi è il mittente, variabile del messaggio: che cosa è detto, variabile del ricevente: chi riceve il messaggio, variabili del mezzo: quale mezzo è usato.

È stato lungamente dibattuto il problema che vede contrapporsi due concetti importanti nell'ambito della ricerca sulla comunicazione; persuadere e convincere. Già Kant, nella Critica della ragion pura, distingueva tra questi due elementi, che indicano due differenti processi psicologici. Convincere implica una forma di adesione razionale e superficiale del soggetto, mentre la persuasione implica necessariamente una forma di

adesione profonda, legata agli aspetti emotivi e comportamentali del soggetto. L'oggettività della convinzione si scontra contro la soggettività della persuasione.» (Vannoni, 2003)

Quello che realmente influenza il destinatario è il come l'informazione sia costruita. Il funzionamento della persuasione è diverso; anche essa necessita di elementi cognitivi, però risulta fondamentale l'aspetto emotivo come ad esempio alcune tipologie di immagini, che possono suscitare una reazione emotiva. Questo fattore non è imputabile all'informazione, che deve essere oggettiva e razionale, quanto piuttosto alla comunicazione, che risulta essere un fenomeno di trasmissione dei pensieri, molto più coinvolgente e manipolatorio. Soprattutto attraverso la comunicazione, attraverso l'integrazione di elementi cognitivi ed emotivi, che si può condizionare l'agire umano.

I meccanismi psicologici su cui si muove la persuasione sono alla base degli studi di psicologia sociale, combinati a quelli relativi alle tecniche di comunicazione. Molti studiosi specializzati nell'informazione hanno teorizzato alcune ipotesi che cercano di descrivere il comportamento di chi riceve un qualunque tipo di messaggio, in particolare un messaggio persuasivo. Riconosciuto, infatti, che la maggior parte della comunicazione può essere ricondotta ad un gioco di persuasione, i ricercatori hanno focalizzato i propri interessi sul messaggio stesso, analizzandone il tipo di trasmissione, di ricezione, di decodificazione e di assimilazione, per vedere se, questa fonte, che presenta argomenti e fatti, riesce a produrre un qualche effetto sul ricevente. Un'ulteriore precisazione che bisogna sottolineare, e che non può verificarsi nessuna persuasione se non sussistono le premesse oggettive, del contesto ambientale, sociale, culturale, e quelle soggettive, proprie del ricevente. Non si può persuadere chi non ha la disposizione a lasciarsi convincere. E proprio su questo presupposto che gli studi si sono rivolti più ad orientare gli animi, piuttosto che a dirigere i messaggi stessi.

LA PERCEPCIÓN

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 sensibilizzazione a un dato tipo di segnali. Valutare sensazioni ricevute, attribuire loro un significato, dipende dalle attitudini analitiche e sintetiche dell'intelletto. A processo avvenuto, diciamo di avere ricevuto una comunicazione.» (Maggiore C., Settembre 1971, p. 21)

Sembrerebbe un atto semplice e poco importante, ma "vedere" è complesso e articolato nel sistema di risposnde 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. Questo 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 cioè:

- 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.» (Maggiore C. , Settembre 1971, p. 38)

È con le funzioni correlate della cognizione e della percezione, che il linguaggio verbale e quello visivo devono misurare l'ampiezza e le potenzialità dei loro rapporti interni. Così, il sistema delle relazioni tra parola e immagine non si esaurirebbe affatto in una dinamica biunivoca chiusa e lineare, piuttosto esso si protende e si apre ad un terzo punto di raccordo, l'orizzonte del pensiero, con cui entrambi stabiliscono uno scambio mobile e pluridirezionale fatto di una miriade di fili di connessione. Per cui converrà sottrarre la complessità della questione alla rigidità delle opposizioni concorrenziali per ricondurla alle dinamiche del circuito triangolare "parola-pensiero-immagine". E per far ciò si potrebbe partire dall'esame di quelle teorie che hanno interrogato da angolazioni differenti i vettori "parola-pensiero" e "immagine-pensiero". Cosa significa, in termini psicologici, pensare mediante parole e cosa significa pensare mediante immagini, ovvero come funziona l'interazione tra quella che può esser definita l'immagine eidetica del concetto insieme alle immagini percettive del mondo che abitiamo, da un lato, e la parola, con le forme e i modi della nominazione, dall'altro.

Arnheim nel 1969 ha condotto un'indagine sulle strutture mentali coinvolte dalle attività del pensare attraverso immagini e del pensare affidato al linguaggio verbale, muovendo dal presupposto che i concetti sono già immagini percettive, a qualsiasi livello di astrazione essi si producano, che le operazioni del pensiero sottopongono a trattamento. Sorge a questo punto l'esigenza di accertarsi se anche il linguaggio verbale si presenti, come accade per il linguaggio visivo, come un insieme di forme percettive strutturalmente isomorfe a quelle del pensiero. Al contrario di quello che comunemente

si crede, il linguaggio non è un veicolo indispensabile al pensiero. Gli animali possono connettere elementi stabilendo tra di essi le relazioni necessarie alla soluzione di un problema legato a necessità pratiche, possono ristrutturare situazioni visive contingenti, possono trasferire soluzioni a problemi simili. Sono in grado di astrarre e dunque di articolare un pensiero produttivo. Non si può negare però che il linguaggio verbale, per quanto non indispensabile, aiuti certamente a pensare

Parola e pensiero. Da un lato, quelle teorie che potremmo definire magiche sulla coincidenza tra senso e verbo. Sono teorie che riconoscono l'esistenza di un'adesione tra quanto la parola significa e la forma verbale che essa assume, tra pensiero ed enunciato, adesione motivata dall'idea di una originaria trasparenza dell'ordine del mondo, mondo nel quale non vi sarebbe spazio per fraintendimenti ed ambiguità in virtù del fatto che non si danno zone di incertezza tra le condizioni percettive d'esistenza di quell'albero e il suo nome. Qui, i limiti del mondo sono i limiti del linguaggio. È il regno pacificato di un mondo prebabelico, dove Babele rappresenta l'irreversibilità di una condizione di perdita dell'unità di tutti gli idiomi.

Una lingua data riempie una cella nell'alveare delle percezioni e delle interpretazioni possibili. Articola una struttura di valori, di significati e di supposizioni che non corrisponde esattamente a quella di qualsiasi altra lingua. Poiché la nostra specie ha parlato e parla in lingue multiple e variegate, genera una quantità di ambienti e vi si adatta. Parlando, creiamo mondi. Nell'ambito dell'estetica le sensazioni che si producono 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.

Críterios relacionados con la percepción

Il pensiero percettivo, secondo Arnheim, è la risultante di due funzioni interconnesse della cognizione, quella intuitiva e quella intellettiva, che il linguaggio contribuirebbe a consolidare e stabilizzare secondo le caratteristiche che gli sono peculiari. La cognizione intuitiva sarebbe deputata a cogliere immagini totali, facendo intervenire processi di campo. Nell'opera d'arte, ma anche nella formulazione di un problema scientifico, 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 intellettuale, invece, avvalendosi di un procedimento lineare, diacronico, identifica, isola elementi e relazioni, analizza, redige liste ed inventari, decostruisce, smonta insieme che poi provvede a ricostruire. Essa è responsabile della stabilità e dell'indipendenza dei concetti, li mette in successione nelle sequenze verbali, ma anche nelle catene di proposizioni logiche.

Una comune definizione della figura visiva, non necessariamente artistica, la intende come una riduzione ed exteriorizzazione dell'immagine interna. Al contrario, l'immagine godrebbe di una mobilità strutturale negata alla figura, fissa, paralizzata nel segno, così come la fotografia che congela l'immagine nella figura dell'istante. Esiste una stretta parentela tra lo statuto della parola in quanto lettera e la figura, lo attesta la comune appartenenza di entrambe al mondo dei segni.

Anche nelle figure nate con una vocazione simbolica, simboli religiosi, magici, araldici, codici iconici, e dunque fortemente convenzionali, sarebbe peraltro possibile scorgere somiglianze, seppure schematiche, con gli aspetti ricavati dalla percezione, circostanze simili le fornisce l'arte astratta il cui sistema figurale è solo apparentemente del tutto interno al proprio significante visivo.

Persino alle lettere dell'alfabeto, caso estremo di astrazione visiva, non sarebbe estraneo un rapporto di somiglianza con l'immaginario percettivo. Esse mostrano tratti che ricordano il disegno figurativo, senza un materiale percettivo e anche verosimilmente senza rappresentazioni figurali preesistenti non esisterebbe neanche la scrittura.

«Un altro parametro descritto in letteratura è legato alla prospettiva del percipiente: 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 principi 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 principi 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 atemporalì 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 principi 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 principi 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 piacciono 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 input 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".

Teorías de la percepción

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).

«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 principi di

unificazione. Gli psicologi della Gestalt hanno individuato una serie di principi che descrivono il modo in cui la nostra mente organizza la percezione degli stimoli» (Campanella).

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

Per Rudolf Arnheim il pensiero ha una natura fondamentale 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 principi 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.

El artista y la obra de 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 venga 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)

«Un'opera d'arte viene classificata come artistica quando esistono indicatori contestuali importanti e significativi, quali la presenza in un museo o in una galleria, l'attenzione dei critici, le quotazioni e le recensioni» (Tizzani, A.A. 2011-12).

INDICATORI CONTESTUALI DI UN'OPERA COME ARTISTICA



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.

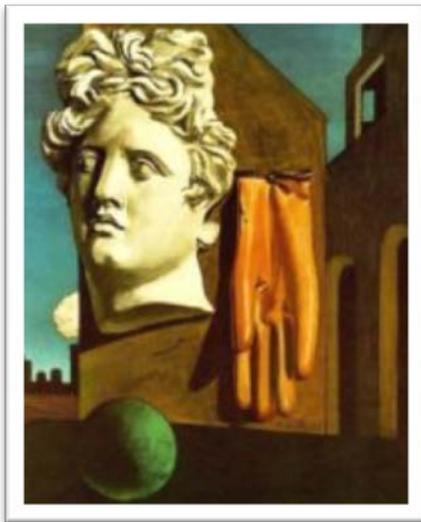


Figura 5 Giorgio de Chirico, *Canto d'amore*, 79 x 59, Museum of Modern Art, olio, 1914

Figura 6 R. Magritte, *Le Tombeau Des Lutteurs* 1960, olio su tela, 87x116, collezione privata

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 Visser ha coniato il termine "Einfühlung", 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).

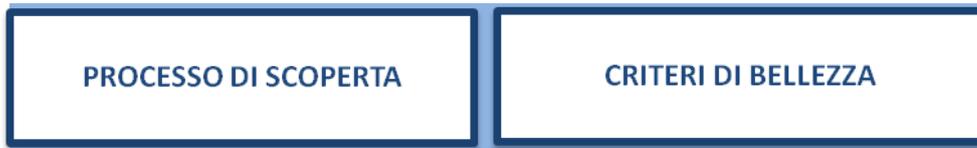
L'abilità dell'artista dipende dal grado di padronanza con cui egli manipola le sue rappresentazioni mentali, elaborando la forma che soddisfi i suoi intenti rappresentativi e i mezzi e le tecniche che ne consentano la traduzione in rappresentazioni concrete.

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)

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, p. 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».



Figura 7 Diego Velasquez, Las Meniñas, 1656, olio su tela 318x276, Museo del Prado, Madrid



Figura 8 Pablo Picasso, Las Meniñas, 1957

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



Figura 9 Quattordici delle “Meninas” 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” dévoilé 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.

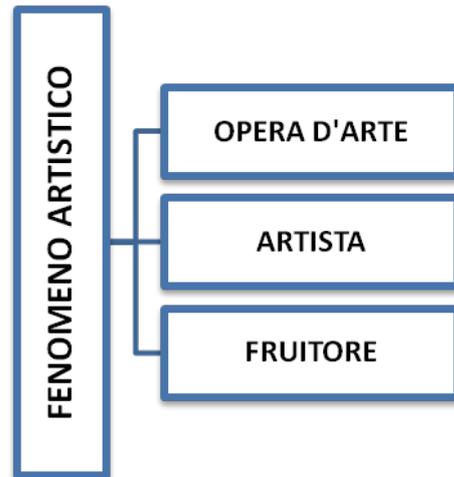
«Le linee, i colori, rappresentano un ponte fra l'interno e l'esterno, vale a dire tra la dimensione non visibile e quella visibile. Se infatti l'immagine si risolvesse totalmente nella visibilità, sarebbe definibile una volta per tutte e non si offrirebbe a molteplici rappresentazioni. Questo significa 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).

Componentes del fenómeno artístico componentes

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).

Los elementos de comunicación visual

La lettura di un testo grafico presenta delle particolarità che è necessario approfondire. Rudolf Arnheim ne suggerisce molte spiegando le sue ricerche. 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 dipanano dal punto d'impatto 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 del suo tracciato, 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 e minaccia per via della loro durezza. 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, quando non si possono ottenere da nessuna mescolanza, rosso, verde e blu, 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 e pertanto 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.



Figura 10 Lucio Fontana, concetto spaziale Concetto Spaziale, 46x55, 1968

«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 Waldorf". (Pompas, Anno III, n°11 Novembre 2016 – Mensile)

L'elaborazione di questi elementi del linguaggio visivo, come equilibrio, masse, colori, segni, simmetria, sono considerati il sostrato delle analisi che formano la base di questa indagine.

LA NEUROSTÉTICA Y EL ARTISTA NEUROCIETÍFICO ANTE LITTERAM

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, il motto dell'istituto è: "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".

El proceso 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 affinamento 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.

Il cervello, organo complesso, è la fonte di ogni singolo movimento dell'uomo, ogni pensiero, parola o idea. Per ogni attività compiuta dal corpo o a livello mentale, il cervello lavora ad una velocità sorprendente; si pensi, ad esempio, alla scrittura manuale, un gesto automatico che svolgiamo senza riflettere che comporta l'attivazione di più aree cerebrali: da quella specializzata nel movimento motorio, alla memoria procedurale, che ha il compito di memorizzare le azioni abitudinarie consentendoci di svolgere attività in modo "inconscio", la visione, il cervelletto che agisce per regolare la sincronia dei movimenti. Resta un mistero come questi stimoli riescano ad essere interpretati a livello conscio, come possano acquisire la forma di messaggi decifrabili, eppure tutto ciò che siamo, pensiamo, capiamo è dato da microscosse elettriche o reazioni chimiche trasmesse da miliardi di cellule grandi pochi millesimi di millimetro, destinate ad invecchiare e causare la degenerazione cerebrale, stante che, contrariamente alle altre cellule del corpo, non sono in grado di rigenerarsi, anche se di recente si è scoperta la neurogenesi in alcune parti del cervello.

«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).

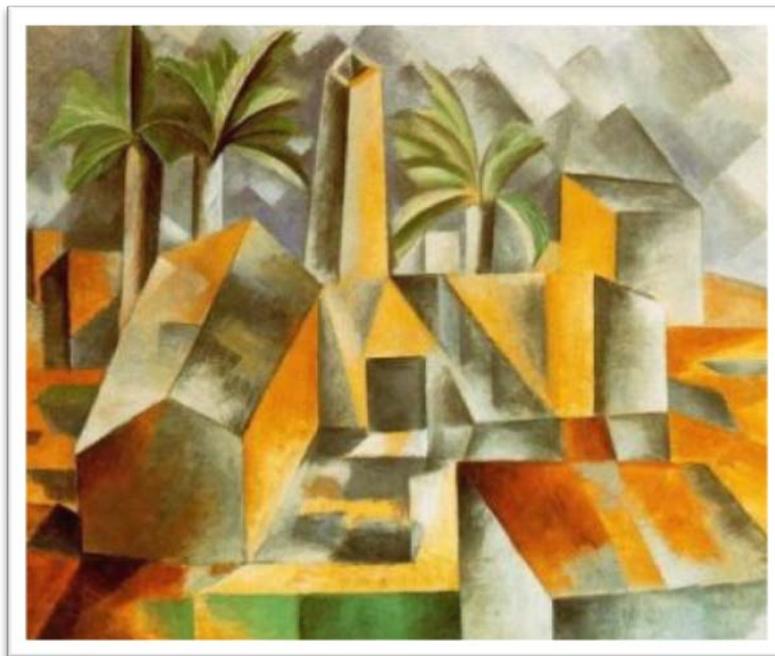


Figura 11 Pablo Picasso, La fabbrica di Horta de Hebro, 1909, 53x60, Ermitage, San Pietroburgo

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.

El artista neurocientífico 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, così 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 (Zeki, La visione dall'interno, Arte e cervello, 2003), 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.

Il 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.

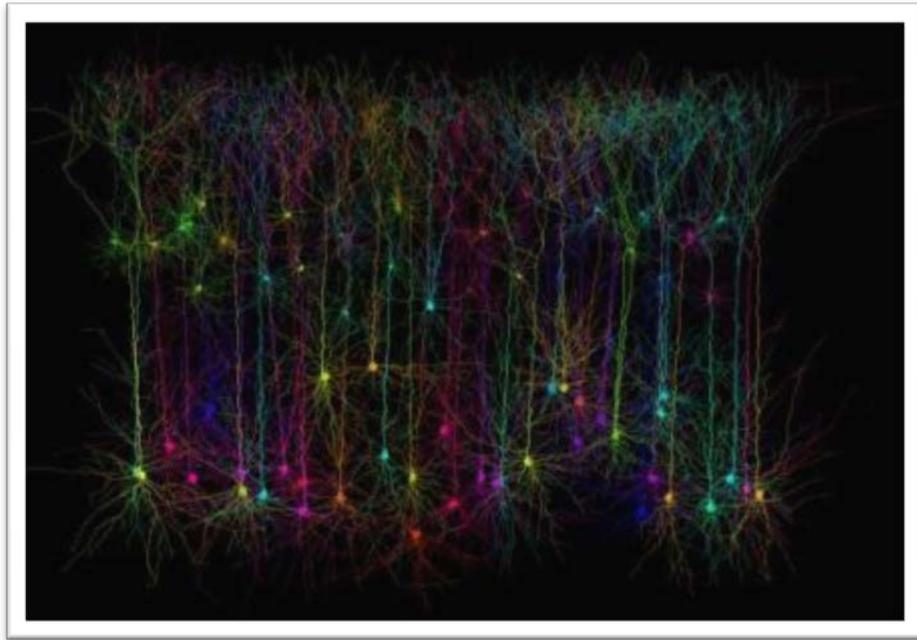


Figura 12 Tecnica di brainimaging, modello di neuroni al computer

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.



Figura 13 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*.

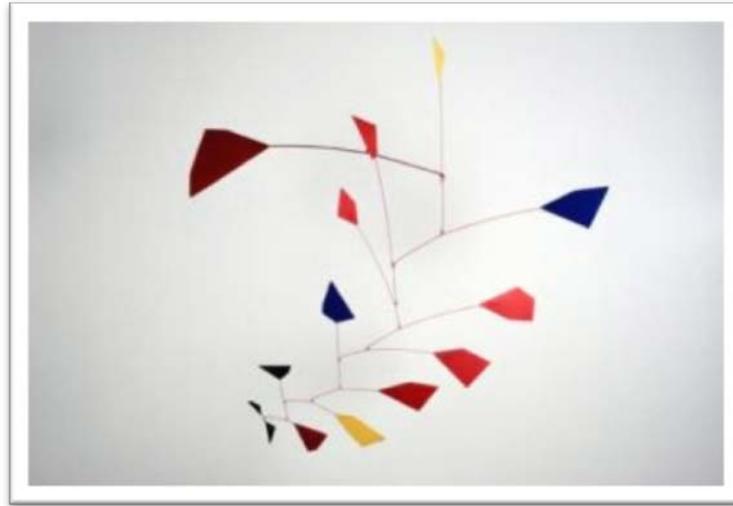


Figura 14 A. Calder, *L'equilibrio delle forme*, 1930

Zeki fa notare una curiosa correlazione tra il significato dell'origine e dei limiti 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 stesso icastica particolarizzazione dell'universale» (Ciuffa , 24.11.2007).

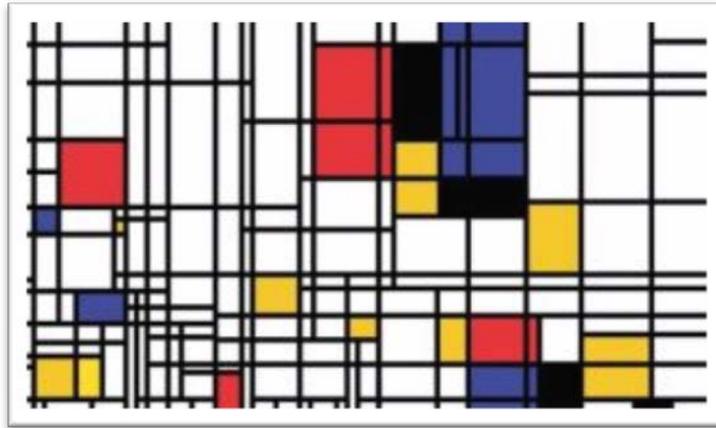


Figura 15 P. Mondrian, Die ideale wirklichkeit

El proceso de organización de la visión

L'obiettivo della ricerca di Zeki è riuscire a cogliere i principi 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).



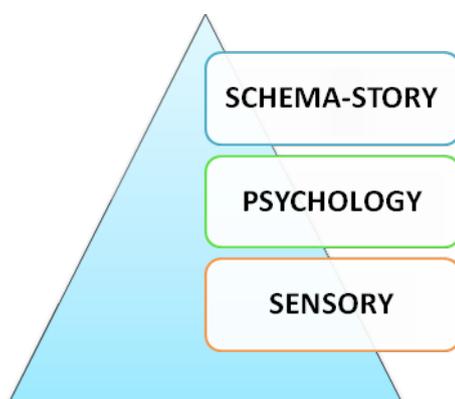
Niveles de comprensión del arte

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.

Nivel de la implicación

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 Neuroestética

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 principi che sono 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 chiaramente è soprattutto la comunità di studiosi proveniente da una tradizione di studi di tipo umanistico a essere diffidente nei confronti di questa interdisciplinarietà. 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 neuroessenzialismo¹⁵ 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".²¹ 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 etc. 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 búsqueda neurocientífica y arte abstracto

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.



Figura 16 Wassily Kandinskij, Primo acquerello astratto 1910, matita, acquarello e china su carta, 49,6x61,8 cm, Parigi, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou.

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 principi 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 che, come nel caso dei suoni, emozionano anche senza raccontare una storia» (Missana & Prinetti, 2014).



Figura 18. V. Kandinskij, *Composition VIII*", 1923, 640 x 442

Il punto di partenza dell'arte astratta non è rappresentare il mondo esteriore, ma rivelazione di quello interiore, prodotto dallo scontro della psiche con ciò che la circonda creando un metalinguaggio che vada oltre la proiezione della nostra vita interiore negli oggetti reali dipinti, ma abolendoli, visualizzando forme con campiture di colori, linee, piani che possano essere la manifestazione libera di sentimenti, emozioni, inquietudini. Questo è ciò che sostiene Kandinskij.

Más allá objetos por líneas, colores, planos

L'astrattismo è stata una delle correnti artistiche di avanguardia più discusse del '900, Invenzione di un artista russo, Vasilij Kandinskij, che con Franz Marc e altri amici, a Monaco di Baviera formarono un gruppo chiamato Der Blaue Reiter.

Kandinskij racconta: «Il nome lo trovammo mentre eravamo seduti a un tavolino del caffè, entrambi amavamo l'azzurro, il mare, i cavalli, io i cavalieri. Così il nome venne da sé: Il cavaliere azzurro.»

Molto più che semplice astrazione, questo nuovo modo di dipingere cambierà il mondo dell'arte e degli artisti, portandoli ad evitare la fatica della rappresentazione della profondità, introducendo libertà dalla dialettica tra sé e il mondo, parlando di poesia dell'invisibile in cui l'artista regala frammenti della sua anima e forme indipendenti dall'invisibile.

Gli esordi di Kandinskij si collocano nel solco della tradizione fauvista e si basa su ampi studi nell'ambito della cromatologia, della filosofia, e della teosofia. Per Kandinskij la base dell'arte «è il principio della necessità interiore, il colore è infatti il mezzo che esercita l'influsso più diretto sull'anima». (Bora, Fiaccadori, Negri, & Nova, 2002)

Il presupposto di fondo dell'astrattismo è semplice, in pratica se l'arte non è rappresentazione del mondo esteriore, ma solo estrinsecazione di quello interiore anche in quanto prodotto del continuo impatto della psiche con ciò che la circonda, allora bisogna avere il coraggio di andare oltre ciò che già è stato fatto e non limitarsi a proiettare la nostra vita interiore negli oggetti reali dipinti, ma abolire completamente questi ultimi, visualizzando con forme, linee e colori il complesso oscuro dei sentimenti, delle pulsioni, delle emozioni, delle inquietudini che agitano lo spirito, la coscienza e l'inconscio.

L'astrattismo è stata una delle correnti artistiche più discusse del Novecento, le sue innovazioni destano ancor oggi perplessità, confusione e perfino fastidio nel pubblico di media cultura. La causa principale di questo atteggiamento è senza dubbio da indicarsi nel suo aver in qualche modo istituito i principi teorici di un completo capovolgimento della secolare concezione dell'arte come imitatrice della realtà, ma tendente a staccare l'immagine dalla realtà sensibile, fino ad astrarla del tutto fino a

semplificare e schematizzare il dato eventualmente desunto dal mondo sensibile, allo scopo di esprimere gli invisibili contenuti della sfera spirituale e psichica dell'uomo.

Arte abstracto y la música

L'astrattismo del primo Novecento segna, in modo radicale, il momento conclusivo di un lungo processo iniziato col romanticismo, che ha visto sempre più spesso negare all'arte il compito di descrivere soltanto la realtà esterna, per attribuirle piuttosto quello di esprimere sempre più a fondo e ampiamente il sentimento interiore dell'artista.

L'astrattismo fa un discorso analogo a quello della musica, basandosi su relazioni reciproche di colori, luci, linee, spazi, volumi. Kandinskij fa spesso analogie fra pittura e musica, comuni nella concezione artistica europea fra Ottocento e Novecento. Esistono analogie tra musica e immagine, che si giunge perfino a scambiare i termini, prendendo in prestito aggettivi della figurazione, si parla, in musica, di suoni chiari o scuri e, viceversa, si parla, nelle arti visive, di tonalità, di colori squillanti, Kandinskij intitola i suoi quadri "Composizione". L'artista parla psicologicamente sull'inconscio dello spettatore attraverso il suo occhio, così come il musicista agisce sull'inconscio dell'ascoltatore attraverso il suo udito mediante il rapporto reciproco delle note.

«Il pittore si distacca dalla riproduzione di una tematica oggettiva esteriore per comunicare unicamente il proprio io, accostandosi con ciò alla condizione del musicista. Quest'ultimo, non schiavo di banali imitazioni naturalistiche, manipola liberamente i suoni, li riunisce o li distende, ne da cioè un'audizione verticale l'ascolto di note eseguite simultaneamente o l'ascolto di note eseguite successivamente, ne sceglie l'ordinamento seguendo non la logica del pensiero organizzato in parole, ma una propria logica interna esclusivamente musicale.

Sia pittori che musicisti tendono ad un'arte globale a cui possano attingere ambedue. Musicisti parteciperanno al Der Blaue Reiter di Kandinskij, la musica è astratta e anche la pittura dovrà essere astratta, così come lo è l'architettura, perché anche l'architettura, malgrado la funzione a cui è destinata ne dichiara la concretezza, è una libera composizione di volumi e di spazi senza nessun obbligo imitativo. Così la pittura dovrà essere solo se stessa, non la copia di qualcosa di estraneo: pittura pura». (Kandinskij V. , 1970)

Per Kandinskij «Il colore è il tasto. L'occhio è il martelletto. L'anima è il pianoforte dalle molte corde. L'artista è la mano che toccando questo o quel tasto mette preordinatamente l'anima umana in vibrazione». (Bora, Fiaccadori, Negri, & Nova, 2002)

È proprio all'inizio del '900 che Schönberg, musicista e pittore, creerà la dodecafonia, importante tecnica moderna. Musica, pittura e letteratura si dirigono verso un nuovo linguaggio, in nome di una ricerca interiore che favosisca l'espressione dell'interiorità.

Tra Arnold Schoenberg e Wassily Kandinskij nascerà un'amicizia testimoniata anche da un carteggio. Quando inizia la loro corrispondenza, entrambi stanno lavorando alla loro difficile evoluzione artistica, ma non sono ancora compresi ed approvati dalla critica e dal pubblico. «La loro affinità spirituale e le concordanze tra i loro obiettivi musicali e pittorici, li portano a trovare nell'altro un interlocutore attento, comprensivo e stimolante. I risultati delle loro ricerche teoriche hanno uno sviluppo parallelo nelle rispettive produzioni artistiche: i dipinti di Kandinskij risultano la trasposizione grafica dei motivi musicali di Schoenberg e viceversa e insieme costituiscono un episodio fondamentale dell'arte moderna». (Schoenberg & Kandinskij, 2002)



Figura 17 Vassilij Kandinskij, **Composizione VII**, 1913, olio su tela 200x300 cm,

«"Se ascolti la sua musica, perdi l'udito; ma se guardi la sua pittura, perdi la vista": questa la battuta che corse nelle orchestre viennesi a proposito di Schonberg, quando nel 1910 vennero esposti quaranta quadri del futuro inventore del metodo dodecafonico.

L'anno dopo, la pittura di Schonberg ebbe un avallo molto autorevole, perché alcuni suoi quadri vennero esposti, sotto gli auspici di Kandinsky, nella mostra del Cavaliere azzurro a Vienna; e l'anno dopo ancora passarono a Budapest, in una mostra dedicata, fra gli altri, anche a Egon Schiele.» (Casini, 1991)

Si apre un mondo nuovo a cui, piano piano, molti artisti arriveranno, la pittura astratta non è casualità o disordine, è analisi, ordine, chiarezza, equilibrio, armonia nei rapporti geometrici. Sono forme liberamente concepite, atto di creazione, domino di fantasia e immaginazione.

Vitalidad y autonomía

Su questa strada si muovono tutti gli artisti del XX secolo interessati ad ad una piena valorizzazione delle qualità espressive, plastiche, psicologiche e spirituali del colore, della linea, ormai svincolati da ogni riferimento alla realtà.

Le strade espressive dell'arte astratta son molteplici si manifestano con ampia autonomia e vitalità espressiva. Espressionisti, optical, operano su grandi tele, il colore è steso ad ampie campiture secondo equilibri di grande rigore compositivo, concepiti affinché lo spettatore possa sprofondare e intragire con essi per empatia, la pittura si espande in ampie superfici di colore papitante, liquido. La pittura impetuosa e gestuale di Pollock e di De Kooninig ha il valore di una esperienza liberatoria: «ha la capacità di scaricare aggressività ed energia corporea», al contrario «quella di Rothko ha i tratti di un'avventura tutta interiore e quasi religiosa, laddove il colore puro e stilante di umori luminosi comunica una condizione di equilibrio spirituale e di purificata energia interiore». (Bora, Fiaccadori, Negri, & Nova, 2002)



Figura 18 Mark Rothko Rosso, bianco e bruno 1957, olio su tela 252x207 cm, Basilea, Kunstmuseum

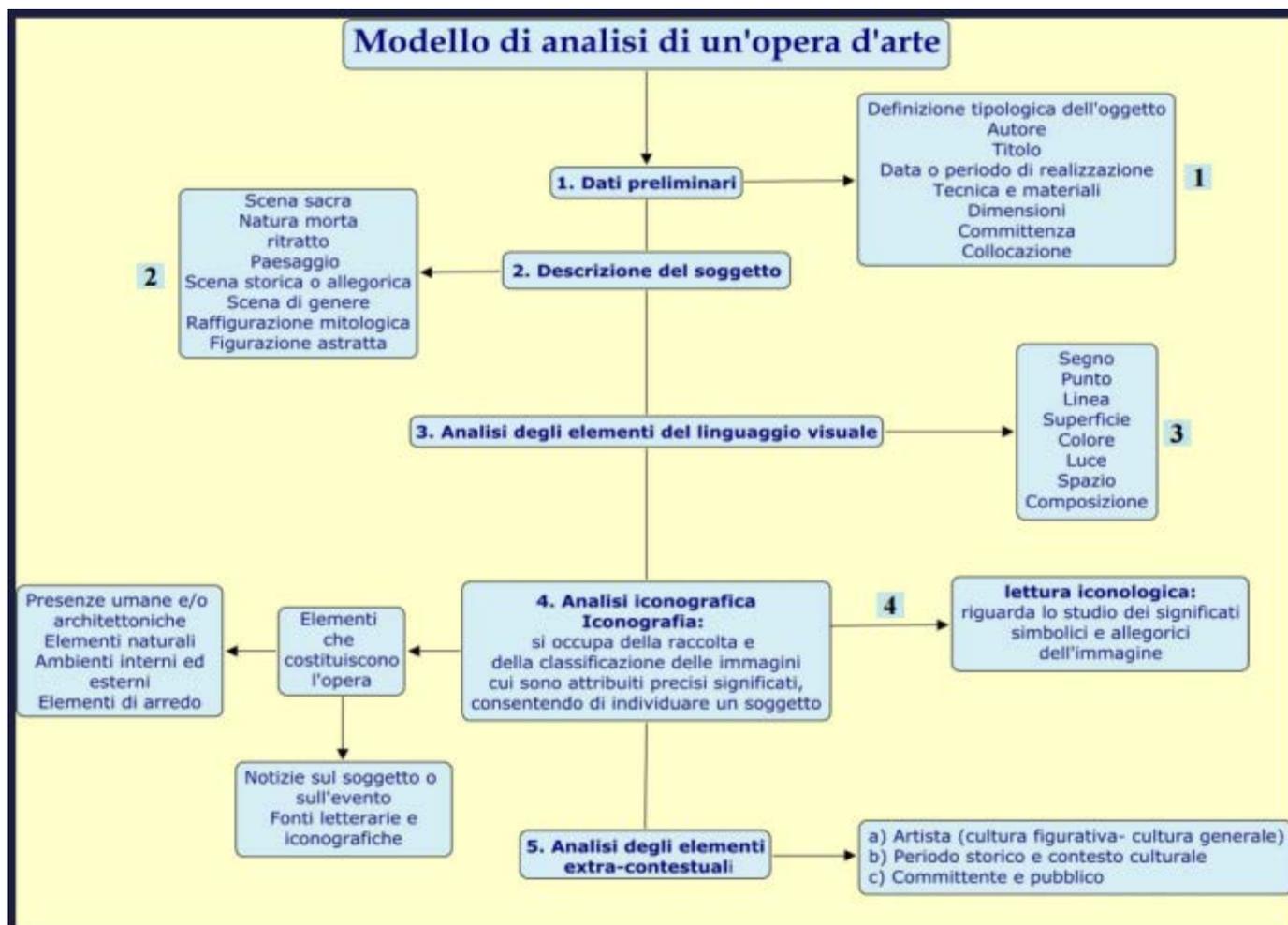
Un segno è motivato da fattori soggettivi della singola persona, segno che diventa irripetibile; connotazione e denotazione sono il processo per cui un segno cambia significato. Per denotazione intendiamo il rapporto tra la parola e l'oggetto che vuole significare; la connotazione invece indica il significato 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.

PARTE SECUNDA: ESTUDIO EMPÍRICO

MATERIALES Y MÉTODOS

La lectura de una obra de arte



Un'opera d'arte può emozionare, può deludere, può appassionare, può commuovere. Si provano sentimenti, emozioni di fronte alle opere d'arte siano esse pitture, sculture, architetture, manufatti di vario genere.

La prima valutazione che si dà di un'opera d'arte è di tipo emozionale: un'opera può piacere o no. Dopo una valutazione di tipo estetico di un'opera d'arte si passa ad un livello superiore che implica un minimo di conoscenza delle tecniche artistiche, delle tipologie, di opere d'arte, dei periodi storici. 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.

In sostanza un'opera d'arte è il risultato di una volontà creatrice, espressa all'interno di un contesto culturale e linguistico ben definito. È fondamentale avvicinarsi a un'opera d'arte senza pregiudizi, primo fra tutti il concetto di bello legato alla categoria della verosimiglianza, cioè la fedeltà dell'immagine al dato naturale. L'altro pregiudizio si riassume nel principio per cui sarebbe “bello ciò che piace”, questo principio vale a livello emotivo, ma non corrisponde all'esigenza di una analisi critica e scientifica di un'opera d'arte.

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.

Un'immagine artistica può stupire per la sua bellezza, può emozionare, ma può anche deludere perché ci risulta incomprensibile ad una lettura immediata.

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.

Tuttavia l'analisi stilistica dell'opera d'arte dev'essere affiancata dall'analisi di altri fattori: il contesto culturale, la committenza, la funzione dell'opera, i processi di ideazione, gli aspetti tecnici.

Sono quattro i passaggi fondamentali, precisamente: dati preliminari, descrizione del soggetto, analisi degli elementi del linguaggio visuale, individuazione dei valori espressivi.

Tra i **dati preliminari** si evidenziano i seguenti:

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.

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.

In un'opera astratta si analizzano elementi come la forma e il colore.

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.

Analisi degli elementi del linguaggio visuale

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.

Tecnica utilizzata e materiali: in molti casi è la tecnica e il supporto utilizzati ad indicarci la datazione, per esempio: pittura a olio, tempera. L'analisi dei dati tecnici è molto importante per poter poi determinare il linguaggio visivo utilizzato dall'autore, il differente supporto di un'opera muta l'effetto che l'opera produce.

La linea: è una traccia impressa su una superficie da uno strumento in movimento. Può concretizzare un gesto, come contorno di oggetti e figure, può definire forme, costruire volumi, come effetto visibile del movimento, come mezzo espressivo, come decorazione. La linea si può interpretare come mezzo espressivo, può concretizzare un gesto, come nei dipinti di Jackson Pollock.

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.

Il colore è l'elemento del linguaggio visivo più appariscente, con caratteristiche fisiche, ma anche espressive e simboliche

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 fruibilità.

Individuazione dei valori espressivi

Significato nascosto

I valori espressivi di un'opera non possono essere separati dai valori visivi. L'analisi della linea, del colore, della luce, dello spazio sono funzionali al significato dell'opera.

L'opera d'arte può nascondere significati diversi da quelli direttamente espressi dal soggetto. Simboli e allegorie vanno decifrati rintracciando il significato che in ogni epoca hanno assunto sulla base di precisi valori mitologici, religiosi e culturali. Una battaglia, ad esempio, può avere valore solo celebrativo, ma può anche avere valori ideologici, simboleggiare ad esempio la lotta di un popolo per conquistare la libertà.

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.

Solitamente nelle mie lezioni applico lo schema successivo della lettura di un'opera d'arte, affinché il ragazzo abbia uno schema preciso di lettura. Analizzando l'opera in tutti i suoi aspetti per poi trarre le personali interpretazioni e sensazioni

SCHEDA PER LA LETTURA DI UN'OPERA VISIVA											
2 INDIVIDUAZIONE DELL'OPERA											
1	TIPO DI OPERA	architettura	scultura	pittura	fotografia	grafica					
2	AUTORE									
3	TITOLO									
4	SOGGETTO	figurativo	non-figurativo								
5	PERIODO									
6	MOVIMENTO ARTISTICO DI RIFERIMENTO									
							SIGNIFICATI ESPRESSIVI				
							STATICITÀ				
							DINAMICITÀ				
							ARMONIA/CALMA				
							ALLEGRIA/GIOIA				
							DRAMMATICITÀ				
							SOGNO/IRREALITÀ				
3 ANALISI DEGLI ELEMENTI DEL LINGUAGGIO VISIVO											
1	SCHEMA COMPOSITIVO	SCHEMA GEOMETRICO	triangolare	quadrangolare	rettangolare	circolare					
		IMPIANTO SIMMETRICO	assiale	traslatorio	radiale						
		IMPIANTO ASIMMETRICO								
		LINEE GUIDA	rettilinee orizzontali	fessilinee verticali	rettilinee inclinate		curve				
		INQUADRATURA	miste	frastagliate	tortuose	sinuose					
2	LUCE	naturale	artificiale	irreale	diretta	indiretta					
		frontale	non frontale	tenui	intensa	diffusa	concentrata				
3	OMBRA	sfumata	marcata								
4	COLORI	caldi	freddi	neutri	in accordo cromatico		tenui				
		violenti	chiari	in contrasto cromatico							
5	PESI VISIVI	FORME	bidimensionali		tridimensionali						
		DISTRIBUZIONE	simmetrica	asimmetrica	articolata	ritmica					
6	RELAZIONE TRA LE FIGURE	con sguardi	con gesti	secondo il grado di importanza							
7	MOVIMENTO	DOVUTO A	linee	forme	colori	atteggiamento figure					
8	SPAZIO	definito-misurabile	aperto	indefinito	chiuso						
4 LE TUE IMPRESSIONI											
1. In quest'opera gli elementi del linguaggio visivo esaminati servono a:											
	a)	comunicare sensazioni di equilibrio, armonia, calma, serenità?							SÌ <input type="checkbox"/>	NO <input type="checkbox"/>	
	b)	comunicare sensazioni di tensione, dinamismo, contrasto, drammaticità?							SÌ <input type="checkbox"/>	NO <input checked="" type="checkbox"/>	
	c)	esprimere un messaggio di tipo esortativo (cioè con l'intenzione di convincere)?							SÌ <input type="checkbox"/>	NO <input type="checkbox"/>	
	d)	esprimere un messaggio di tipo informativo?							SÌ <input type="checkbox"/>	NO <input checked="" type="checkbox"/>	
	2.	Se hai individuato il periodo in cui l'opera è stata realizzata, ritieni che essa sia rappresentativa dell'arte di quel periodo?							SÌ <input type="checkbox"/>	NO <input type="checkbox"/>	
	3.	Se sei riuscito a conoscere il movimento artistico a cui l'opera fa riferimento, ritieni che essa sia rappresentativa di quel movimento?							SÌ <input type="checkbox"/>	NO <input type="checkbox"/>	
	4.	Se l'autore è trattato nella sezione di <i>Storia dell'arte</i> , vi troverai riprodotte alcune sue opere; osservalo attentamente: riconosci in esse elementi in comune con l'opera che hai appena esaminato? Se sì, quali?							SÌ <input type="checkbox"/>	NO <input type="checkbox"/>	
.....											
.....											
.....											

Figura 19 esempio di una scheda di lettura di un'opera d'arte

Objetivos

Cecherò di realizzare una mappa delle relazioni esistenti tra diverse variabili definite, quali la frequenza di vocaboli; il loro peso in funzione dell'età e del sesso; lo studio dei sostantivi e dei verbi; per arrivare statisticamente alla frequenza di concetti inerenti la mia ricerca e ad un loro collegamento logico per definire l'ipotesi.

Alla luce dell'excursus storico, filosofico, scientifico legato allo studio tra arte, bellezza e felicità precedentemente elaborato, si vuole dimostrare che l'essere umano di fronte a qualsivoglia opera d'arte viene sollecitato reagendo in molteplici modi.

Avendo accertato la veridicità dell'ipotesi, cioè che esistono sistemi che inducono il fruitore dell'opera d'arte verso esperienze estetiche positive. Così come sviluppato nei capitoli precedenti, attraverso lo studio scientifico fatto da fisici, psicologi, filosofi e pedagoghi e supportati da tutte le sperimentazioni neuroestetiche.

Il mio studio si è concentrato su opere di arte astratta del '900, in quanto è in questo periodo che si evolve una differente modalità di esecuzione delle opere d'arte, alienata dalla realtà, dovuta ad una maggiore presa di coscienza e ad una maggiore libertà di espressione dell'artista.

Lo confermano tutti i movimenti artistici sorti in quel secolo a volte in contrapposizione con la società del periodo, a volte in accordo, ma sempre come voce comunicante dell'ideatore verso chi fruisce.

È proprio in questo secolo che nascono innumerevoli stili abbandonando l'unicità di espressione, dando origine a volte ad apparente caos, ma essendo sempre voce di chi crea.

Sono giunta alla conclusione che ci si può servire dell'arte per migliorare la qualità della vita e di donare condizioni di benessere soprattutto in quei luoghi pubblici, ma soprattutto in quelli in cui si manifesti sofferenza. Anche i libri di testo per le scuole o educativi per i bambini, di lettura in cui vi sono immagini potrebbero giovare di caratteristiche positive.

Lo scopo sarà quello di permettere all'arte di «creare vita nelle immagini, di creare vita con le immagini» come sostiene lo storico e critico artistico Vittorio Sgarbi.

Diseño de la investigación

Prevalentemente esplorativo dato che non è stato rilevato nessuno studio effettuato attraverso la diretta visione dei dipinti. La mia ricerca si è indirizzata verso l'individuazione delle opere d'arte da somministrare conservate in una Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea Provinciale. I dipinti sono stati scelti con caratteristiche e parametri significativi al raggiungimento degli obiettivi.

Luogo di somministrazione

L'analisi condotta sulla campionatura di discenti è stata frutto di una somministrazione originale, in quanto si è pensato, con la mia collega Flavia De Pasquale, 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

Dunque 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, per interpretare le proprie emozioni trasformandole in parole e riportandole 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.

Gli scritti sono stati elaborati con il software T-Lab, e interpretati secondo i parametri riportati sulla scheda di lettura di un'opera visiva.

Metodologia

Mostrare le opere dal vivo e nell'ambiente espositivo in cui si trovano in permanente, ha permesso di coinvolgere gli alunni. Di farli partecipare con il coinvolgimento di tutti i sensi. Ciò sarebbe stato impossibile se i quadri fossero stati somministrati all'interno di un'aula attraverso diapositive o fotografie.

Somministrazione

I ragazzi hanno visionato nove quadri: tre figurativi, quattro astratti, due semifigurativi.

La scelta dei quadri è avvenuta perché si sono riconosciuti caratteristiche e parametri forniti dallo studio preliminare della tesi da dimostrare.

Produzione

I ragazzi sono stati invitati a scrivere frasi su ogni singola opera, attestanti le impressioni, sensazioni, collegamenti o ricordi.

Elaborazione dei dati

I dati sono stati elaborati attraverso il programma software T-Lab al fine di conoscere statisticamente l'uso più diffuso dei termini adoperati per ogni singola opera.

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. E questo si ottiene con un sapiente uso degli elementi del linguaggio visuale ovvero i contrasti: pieno/vuoto, dentro/fuori, luce/ombra alto/basso orizzontale/verticale, e le unioni, così come sostiene l'architetto e filosofo Giuliano Maggiora.

Il controllo semantico è quello di riferire il segno in esame ad un sistema di segni assunti come portatori di significati già noti. (Maggiora G. , 1974)

Popolazione e campione

Ho identificato il campione rientrante nel range con livello di comprensione equivalente al «sensory», nella scala di Solso, poiché la fascia di età più bassa, undici anni, da me scelta 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 percelto 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, tre classi di un liceo scientifico.

Scuole secondarie di primo grado:

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 ventisei alunni maschi e quarantatre femmine. Compreso un alunno portatore di handicap ed una alunna extracomunitaria.

Scuola secondaria 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.

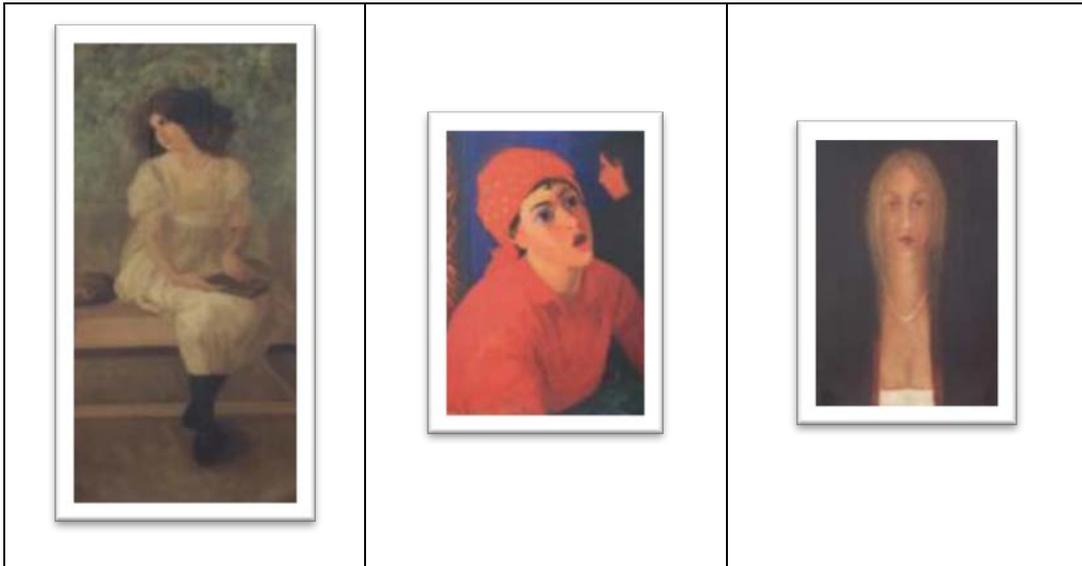
Liceo scientifico e artistico "Giuseppe Seguenza", sito in via S. Agostino: per il secondo liceo artistico sette maschi e ventitre femmine; per il terzo liceo artistico due maschi e quattordici femmine; per il secondo liceo scientifico venticinque maschi e diciotto femmine; per il quarto liceo scientifico otto maschi e dieci femmine. In totale il campione esaminato consta di centoundici maschi e centosettantadue femmine, per un totale di duecentottantatre discenti.

Instrumentos

La scelta dei dipinti ha voluto contrapporre scene, colori, temi, in modo da offrire tematiche tra di loro in opposizione ma, in alcuni casi, anche con basi simili.

La mia collega Flavia De Pasquale, con la quale ho lavorato parallelamente e ci siamo confrontate su alcuni temi comuni, ha sottoposto i ragazzi alla visione dei sottostanti quadri.

- Tre ritratti, Felice Casorati *Ragazza con il libro*, Mario Mafai *Ragazza del mercato*, Giulio D'Anna *Donna a mezzobusto*. Ritratti dalle espressioni a volte rilassate, a volte vive e urlanti, a volte enigmatiche ed ermetiche. La cui cromia risulta viva e accesa in *Ragazza del mercato*, tenue e delicata nel ritratto *Ragazza con il libro*, evanescente e dai toni opposti in *Donna a mezzobusto*.

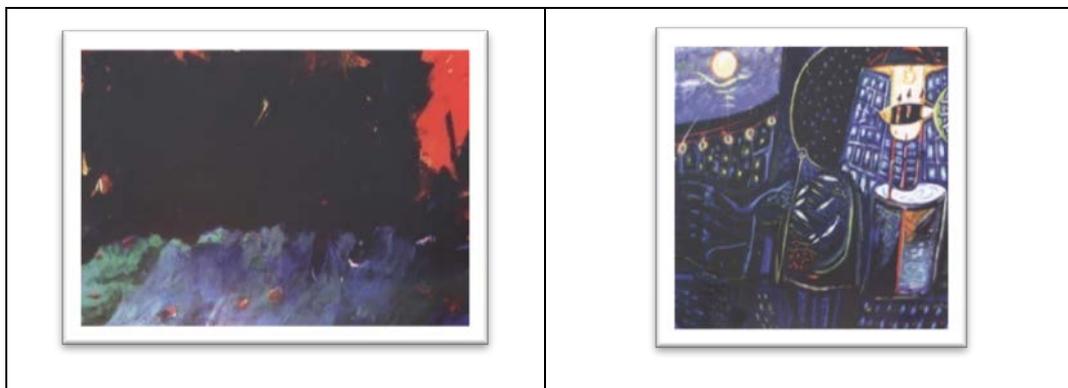


La mia analisi, invece, ha preso in considerazione quadri di arte astratta o semifigurativa, proprio per potere avvalorare l'ipotesi.

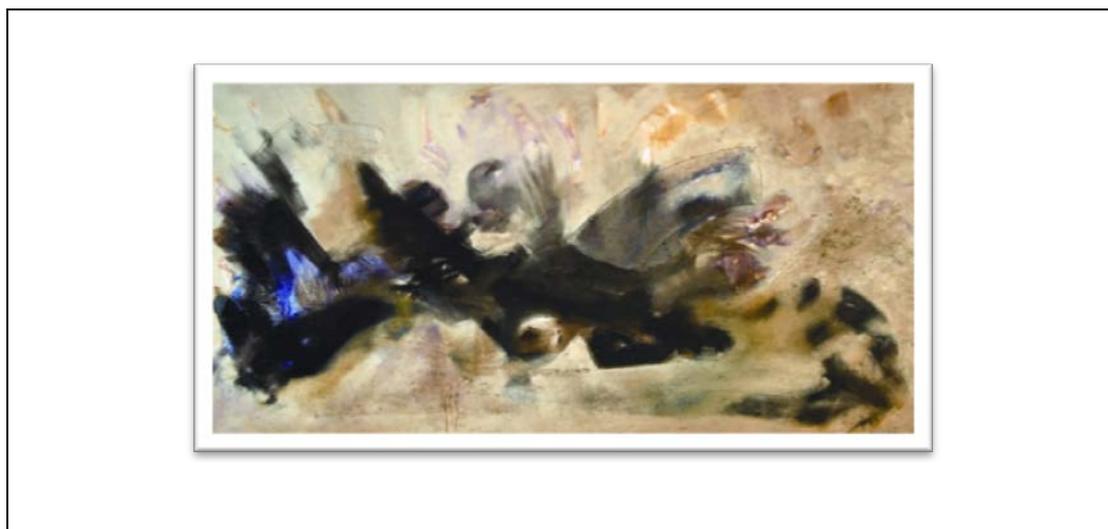
- Un "dipinto" quasi scultura e in altorilievo di grandi dimensioni "**Black nero**" di Bonalumi e "**Regola**" di Corrado Cagli, nel primo appare una superficie uniforme e compatta nel timbro nero, il secondo è diviso in parti dovute alla rappresentazione delle pieghe della carte, in cui il colore si amplia nelle sfumature e lumeggiature.



- Due dipinti dalle stesse tonalità: "*Cromazione 8725*" di Mariella Marini e "*Pesca notturna*" di Alfredo Santoro. Il primo astratto e dal forte gesto istintuale, il secondo realista e quasi misterioso nel tema.



- Un dipinto dalla tecnica gestuale, "*Senza titolo*" di Carlo Giorgianni, che si affianca tecnicamente a quello di Mariella Marini "*Cromazione 8725*", ma dai toni cromatici diversi e con un uso opposto del pigmento nero, infatti, nel dipinto di Giorgianni, tutto il quadro è basato sulla contrapposizione dei colori scuri che esplodono verso il chiarore dei colori intorno, mentre scuro con bagliori rossi e lumie chiare il dipinto di Mariella Marini.



- "*Regola*" di Corrado Cagli e "*Cespugli*" di Gianni Dova, divergono nell'uso della pennellata e nella scelta cromatica, ma simili nei balzi luminosi usati nel primo per fare risaltare la lucentezza della carta e le sue piegature; vorticoso, intrigante e in perenne movimento il dipinto di Dova.



Procedimientos y procesos

La somministrazione dei quadri è avvenuta con una visita alla Galleria Provinciale d'Arte Moderna e Contemporanea "Lucio Barbera" di Messina.

La somministrazione, 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, di aumentare la loro curiosità mantenendo lo stesso percorso e la stessa sequenza nella visita.

Nell'osservazione delle opere è stato possibile permettere che fossero sollecitati in un modo molto simile.

Inoltre, seguendo la disposizione mappale del percorso, si sono evitate perdite di tempo, che avrebbero potuto determinare cadute di interesse, e si è determinata l'esternazione delle sensazioni e dei sentimenti con un approccio sereno e cadenzato.

Ogni ragazzo ha scritto su un foglio le sensazioni che, osservando il quadro per qualche minuto, immediatamente percepiva.

Sistema de análisis

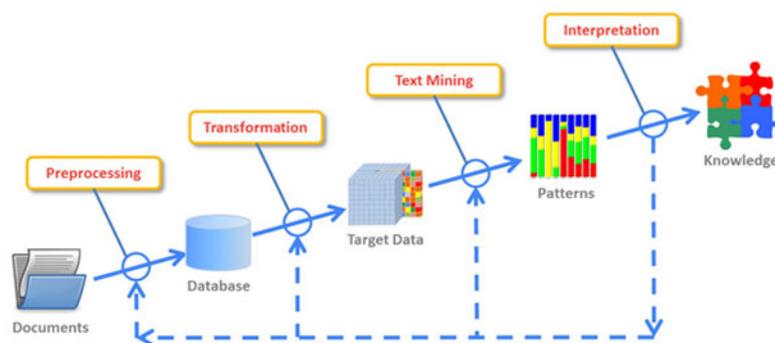
Avendo definito il problema che ho indagato, adesso approfondisco secondo l'analisi emozionale del testo attraverso il software T-Lab.

Il programma analizza testi tra i più vari: articoli di giornali, trascrizioni di interviste e discorsi, risposte a domande aperte, messaggi Twitter, documenti aziendali, materiali scaricati da Internet, testi legislativi, libri, etc. Nella fase di importazione, i formati di documenti e tabelle supportati sono i seguenti: .txt, .doc, .docx, .pdf, .rtf, .html, .xls, .xlsx, .csv, .mdb, .accdb. Appartiene alla famiglia dei *Computer Assisted Qualitative Data Analysis Softwares* (C.A.Q.D.A.S.) e nello specifico alla categoria dei software “word-driven”, in quanto assume come oggetto di analisi le parole.

I cosiddetti corpus, testi di varia natura opportunamente preparati in conformità con le norme formali e strutturali del software, sono analizzati a partire dalle loro strutture oggettive e dalle dipendenze interne e successivamente compresi in funzione delle loro dimensioni ermeneutiche di tipo extra-linguistico, ossia di tipo interpretativo-inferenziale

Gli utilizzatori sono sociologi, psicologi, antropologi, consulenti di marketing, politologi, managers di pubbliche amministrazioni, linguisti, storici della scienza, psichiatri, filosofi. T-LAB usa un tipo di analisi automatica che estrae rapidamente pattern costituiti da parole e temi significativi.

L'architettura di T-LAB stimola la curiosità del ricercatore, lo intriga con le trasformazioni circolari dei dati e lo aiuta a costruire interpretazioni.



Tutti i processi sono trasparenti e possono essere agevolmente personalizzati. I dati possono essere analizzati mediante vari metodi e utilizzando varie misure. Tabelle e grafici sono in formato interattivo e possono essere esportati in vari formati.

Dopo che il testo è stato processato, T-LAB dispone di un archivio con dettagliate informazioni concernenti le parole, le frasi e i documenti in esso presenti. Nella fase di pre-processing T-LAB realizza i seguenti trattamenti automatici: normalizzazione del corpus, riconoscimento di stop-word e multi-word, segmentazione in contesti

elementari, lemmatizzazione, selezione delle parole chiave. Successivamente, tre tipi di strumenti consentono vari tipi di esplorazione e di analisi.



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 corpus sia all'interno dei suoi sottoinsiemi. Gli strumenti per le analisi tematiche sono in gran parte orientati alla ricerca di pattern di parole-chiave all'interno delle unità di contesto. Tutte le unità di analisi, cioè parole, segmenti di testo e documenti, possono essere clusterizzate sia tramite un approccio bottom-up che tramite un approccio top-down.

Gli strumenti per le analisi comparative permettono di analizzare e mappare somiglianze e differenze tra i vari sottoinsiemi del corpus, ognuno dei quali ha un profilo lessicale determinato dalle parole-chiave che sono in esso presenti, occorrenze. Sia le somiglianze che le differenze possono essere esplorate confrontando singoli sottoinsiemi o gruppi di essi. Queste procedure consentono di rappresentare il corpus dei dati attraverso un database e di estrarre nuove informazioni: le prime due logiche si rifanno agli strumenti linguistici e rimangono quindi su un piano qualitativo mentre la terza logica, utilizzando strumenti statistici, opera su un piano quantitativo.

Gli oggetti analizzati dal software derivano dalla scomposizione del corpus e possono essere di quattro tipi:

1) **unità lessicali** LU: rappresentano i lemmi o i codici a cui sono ricondotte le parole, attraverso la procedura della lemmatizzazione che traduce le unità lessicali in parole standard secondo il dizionario implementato nel software. Alcune parole vengono considerate “vuote”, cioè non veicolanti contenuti specifici, e pertanto non sono

automaticamente incluse nell'analisi: è il caso degli avverbi, dei pronomi indefiniti, dei verbi modali, ecc. (stop-words); altre parole sono invece considerate "multiple" (locuzioni e poliformi), ossia riferibili ad una sola unità sebbene costituite da sequenze di due o più parole, come nel caso di "forze dell'ordine" o "mezzi di trasporto" (multi-words). È sempre possibile intervenire su questi casi specifici, includendo parole vuote considerate importanti ai fini dell'indagine, predisponendo liste personalizzate di locuzioni e/o importando dizionari appositamente costruiti;

2) **unità di contesto** CU: i sotto-insiemi di un corpus generati dall'utilizzatore in funzione delle variabili attive (le variabili di disegno), contrassegnati nel corpus con opportune stringhe di codifica. La versione 5.5 del software (© 2008) consente di classificare le unità di contesto mediante un numero massimo di 50 variabili e di articolare ciascuna variabile in un numero massimo di 150 modalità;

3) **contesti elementari** CE: i sotto-insiemi "latenti" di un corpus, generati in modo automatico dal software, ma sulla base di una scelta dell'utilizzatore (che potrà decidere di far coincidere i contesti elementari con le frasi o i paragrafi del corpus, al di là della loro lunghezza, oppure con frammenti di testo di lunghezza comparabile). In generale sono la punteggiatura e l'ampiezza totale del testo a guidare tale segmentazione;

4) **contesti significativi** CS: i contesti elementari che più caratterizzano il corpus e i suoi contenuti, capaci di darne una lettura sintetica e intelligente. Appositamente predisposti dal software e visualizzabili in due tipi di file (.html e .dat), tali contesti possono essere evidenziati con colori diversi per distinguerne i principali raggruppamenti o temi sottostanti.

El tipo de datos

Per tipologie di dati si intendono due logiche di relazione tra le unità di analisi (LU, CU e CE); in particolare il software permette di distinguere dati di:

1) **occorrenza**: il numero di volte in cui ciascuna unità lessicale è presente all'interno del corpus o delle sue parti. La matrice dei dati che ne deriva è rettangolare e consiste in una tabella di contingenza con le unità lessicali in riga e le parti del corpus in colonna. Il significato delle unità di analisi è dato dalla numerosità di ciascuna LU all'interno di

ciascuna unità di analisi del corpus. Viene pertanto delineato un profilo delle somiglianze e delle differenze dei sottoinsiemi CU.

2) **co-occorrenza**: il numero di volte in cui due o più unità lessicali risultano contemporaneamente presenti all'interno dei vari contesti elementari. La matrice dei dati che ne deriva è quadrata, con le unità lessicali sia in riga, sia in colonna. Tuttavia esiste anche il caso di una matrice di co-occorrenza rettangolare, che incrocia i contesti elementari, in riga, e le unità lessicali, in colonna. La differenza maggiore rispetto all'occorrenza è che in questo caso non si considerano le variabili di disegno.

Ciascuna riga e ciascuna colonna della matrice, sia essa rettangolare o quadrata, rappresentano il cosiddetto "profilo", in grado di dare tutte le informazioni dei dati in analisi.

Los procedimientos analíticos

Gli strumenti implementati dal software consentono di realizzare tre tipologie di analisi:

1) **analisi delle co-occorrenze** di parole-chiave: associazioni di parole, confronti tra coppie, mappe concettuali, analisi delle sequenze, concordanze;

2) **analisi tematiche** delle unità di contesto: analisi tematica dei contesti elementari (es. frammenti di testo, frasi, paragrafi), sequenze di temi, classificazione tematica di documenti, contesti chiave di parole tematiche;

3) **analisi comparative** dei sottoinsiemi del corpus: analisi delle specificità, analisi delle corrispondenze, analisi delle corrispondenze multiple, cluster analysis.

Di seguito vengono riportate le principali caratteristiche e funzioni delle procedure di analisi e degli indicatori statistici utilizzati negli studi successivi, al fine di consentire una lettura consapevole dei risultati che verranno presentati.

TRATAMIENTO ESTADÍSTICO DE LOS DATOS

La metodologia dell'analisi emozionale viene condotta su un corpus di testi prodotti da un gruppo di soggetti appartenenti al contesto in esame e scelti in funzione degli obiettivi dell'indagine, sulla base di tecniche di statistica multivariata, analisi delle corrispondenze multiple e analisi dei cluster, e l'applicazione di modelli interpretativi di tipo psicosociale. Persone che partecipano ad uno stesso contesto sviluppano modalità comuni di rappresentazione della realtà, che ne orienta l'azione secondo determinati schemi. Secondo questa prospettiva, il concetto di cultura locale esprime le modalità con cui tali processi si manifestano entro determinati contesti.

Questa metodologia si basa su un concetto di cultura intesa come sistema di elementi materiali e immateriali prodotto dai processi simbolici mediante i quali si dà significato condiviso alla realtà, secondo codici cognitivi ed affettivi che orientano l'azione rispetto ad essa.

Fondamento dei sistemi sociali sono i processi di simbolizzazione affettiva condivisa della realtà, già elaborato da Freud.

Si mette in evidenza il ruolo della componente emozionale-inconscia della rappresentazione della realtà, quale fattore motivante dell'agire umano, la mente umana funziona secondo due logiche, una inconscia e l'altra cosciente; la prima, basata sui principi di generalizzazione e simmetria, tende all'indifferenziazione; la seconda, fondata sul principio d'identità e non contraddizione, orientata a stabilire relazioni tra i diversi aspetti della realtà mediante il pensiero. A queste due logiche corrispondono due modi differenti di rapportarsi alla realtà: una operante mediante le emozioni e l'altra funzionante in base ai significati cognitivi.

Sono due i modi di rapportarsi alla realtà: il primo opera mediante emozioni, il secondo in base ai significati cognitivi.

Il pensiero viene in tal senso inteso come un mezzo per elaborare le emozioni evocate dalla realtà ed orientare l'azione in maniera funzionale ad essa.

Il prevalere di modalità di rappresentazione della realtà esclusivamente ancorate a vissuti emotivi, trasforma l'azione in agito, quale scarica impulsiva dell'emozionalità evocata dalla realtà, senza la mediazione del pensiero.

Attraverso il software, T-LAB si analizza un insieme di parole e con le trasformazioni circolari dei dati per potere effettuare interpretazioni. L'unità di analisi è la parola, il lemma, in quanto unità minima di senso ottenibile dalla massima disgregazione dei testi.

La lemmatizzazione del testo consiste nel riconoscimento automatico delle diverse flessioni di sostantivi, aggettivi, verbi e nel riportarli alla loro radice comune. La lemmatizzazione comporta che le forme dei sostantivi e degli aggettivi vengano ricondotte al maschile singolare, quelle dei verbi all'infinito presente, quelle delle preposizioni articolate alla loro forma senza articolo.

I testi e i discorsi prodotti entro un determinato contesto su uno specifico tema esprimono il modo in cui i processi di rappresentazione emozionale della realtà, legati ad esso, vengono comunicati, ossia tradotti in parole.

Si effettua un calcolo delle associazioni, delle co-concorrenze, delle frasi tipiche all'interno del corpus o di un sottinsieme, determinando il significato locale delle parole chiave. Gli strumenti per l'analisi permettono di mappare le varie relazioni tra le parole chiave, formando le così dette parole dense. Si tratta di forme verbali, presenti in un testo, caratterizzate da elevata polisemia e da bassa ambiguità. Sono forme capaci di veicolare una elevata valenza emozionale, indipendentemente dal contesto linguistico entro il quale sono situate. In un testo ci possono essere molte parole dense.

L'analisi fattoriale delle corrispondenze e l'analisi dei cluster consentono di vedere come le parole dense presenti nel testo in analisi si organizzano tra loro, raggruppandosi in funzione di un legame statistico. Il cluster è un algoritmo che definisce le regole su come raggruppare le unità in sottogruppi sulla base delle loro similarità. Lo scopo è di identificare un minor numero di gruppi tali che gli elementi appartenenti ad un gruppo siano, in qualche senso, più simili tra loro che non agli elementi appartenenti ad altri gruppi. Un gruppo deve essere omogeneo al suo interno, ma eterogeneo rispetto ad altri gruppi.

La metodologia dell'analisi emozionale del testo si basa altresì sul principio di doppia referenza del linguaggio, secondo cui ogni atto linguistico rimanda sia a una dimensione cognitiva di significato, che alle sue possibili connotazioni simbolico-affettive. In tal senso i testi e i discorsi prodotti entro un determinato contesto su uno

specifico tema esprimono il modo in cui i processi di rappresentazione emoziona della realtà, legati ad esso, vengono comunicati, ossia tradotti in parole.

Legame che per noi è anche legame collusivo, capace di organizzare quel cluster e di differenziarlo dagli altri, presenti nel testo stesso. Entro un cluster le parole dense, organizzate gerarchicamente dalla più centrale a quelle via via più periferiche, hanno la capacità di ridurre la polisemia infinita che le caratterizza se prese una ad una.

Questo incontro di parole dense, con la loro riduzione reciproca della polisemia, intreccia un senso: un senso che viene dalla co-occorrenza, statistica, e dal processo collusivo, psicologico clinico, che il ricercatore può rintracciare e descrivere.

Questa ricerca di senso, entro l'incontro di parole dense, propone il processo di collusione quale alternativa ad una lettura narrativa del testo. In ogni testo, si può rintracciare una dimensione narrativa volta appunto a narrare un evento, un'emozione, un'esperienza. La narrazione utilizza i legami presenti nel linguaggio ed individua il senso che viene dall'articolazione del linguaggio stesso. Ma in ogni testo vi è anche una dimensione collusiva, quale emerge dalla simbolizzazione emozionale condivisa di un contesto. Alle parole dense ed al loro articolarsi spetta il compito di veicolare la dinamica collusiva insita nel testo stesso.

Al termine dell'elaborazione dei dati, T-LAB rende disponibili grafici e tabelle: i grafici consentono di verificare la posizione dei cluster entro spazi bidimensionali che corrispondono a quelli ottenuti tramite la precedente Analisi delle Corrispondenze; le tabelle consentono invece di visualizzare il contenuto di ciascun cluster, in termini di occorrenza e di valori del chi quadrato rispettivamente per i lemmi e le variabili.

I testi qui analizzati sono prodotti da più persone entro la quale è interessante analizzare la dinamica collusiva.

I risultati così ottenuti si propongono quale spunto meglio individuare le dinamiche emozionali che attraversano ed organizzano un testo allo scopo di identificare possibili strategie di sviluppo del fenomeno in esame.

RESULTADOS

Analisis psicométrica de los instrumentos

La tabella Vocabolario (vedi Strumenti Lessico) contiene tutte le parole e i lemmi del corpus (N=2016)
Questa lista di parole chiave (vedi sotto) sarà utilizzata con le impostazioni automatiche T-LAB (N=373)

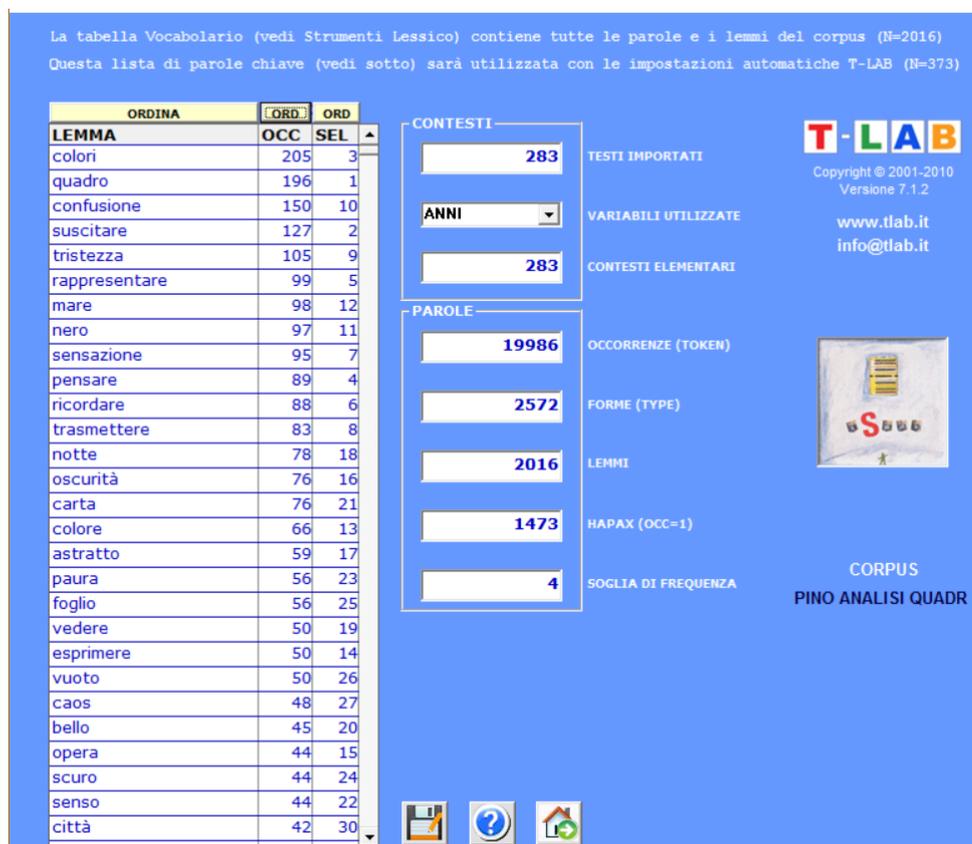
ORDINA	ORD	ORD
LEMMA	OCC	SEL
colori	205	3
quadro	196	1
confusione	150	10
suscitare	127	2
tristezza	105	9
rappresentare	99	5
mare	98	12
nero	97	11
sensazione	95	7
pensare	89	4
ricordare	88	6
trasmettere	83	8
notte	78	18
oscurità	76	16
carta	76	21
colore	66	13
astratto	59	17
paura	56	23
foglio	56	25
vedere	50	19
esprimere	50	14
vuoto	50	26
caos	48	27
bello	45	20
opera	44	15
scuro	44	24
senso	44	22
città	42	30

CONTESTI
TESTI IMPORTATI: 283
VARIABILI UTILIZZATE: ANNI
CONTESTI ELEMENTARI: 283

PAROLE
OCCORRENZE (TOKEN): 19986
FORME (TYPE): 2572
LEMMI: 2016
HAPAX (OCC=1): 1473
SOGLIA DI FREQUENZA: 4

T-LAB
Copyright © 2001-2010
Versione 7.1.2
www.tlab.it
info@tlab.it

CORPUS
PINO ANALISI QUADR



Tav. 1 - Tabella vocabolario per l'estrazione di parole chiave significative

L'analisi è condotta su un corpus di testi prodotti da un gruppo di soggetti appartenenti al contesto in esame e scelti in funzione degli obiettivi dell'indagine, sulla base di tecniche di statistica multivariata, analisi delle corrispondenze multiple e analisi dei cluster, e l'applicazione di modelli interpretativi di tipo psicosociale, legati alla teoria della collusione. Ogni soggetto dispone di un proprio vocabolario che può utilizzare in relazione a personali regole di strutturazione semantica delle frasi, capita sovente di trovare forme differenti con la medesima valenza. Questa procedura consiste, pertanto, nel ricondurre forme distinte ad un unico lemma.

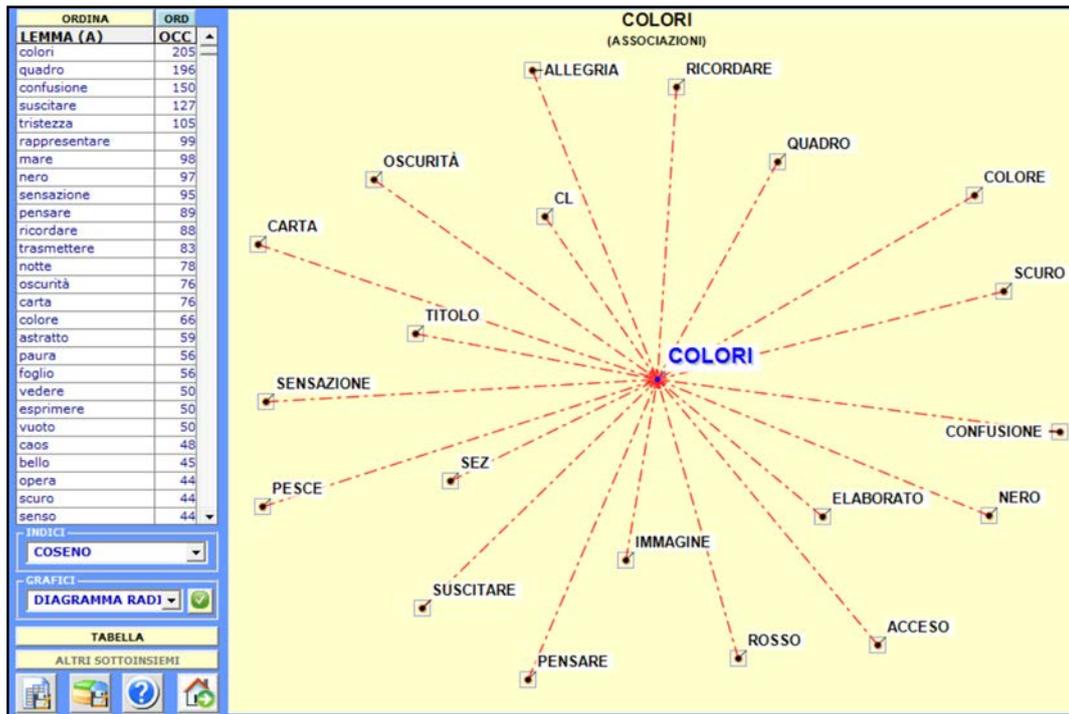
In questa tabella si riportano, secondo l'ordine delle occorrenze, i lemmi delle cosiddette parole dense presenti nel testo. Si denota come il lemma più ricorrente nei testi è “colori” (205), seguito dai lemmi, presenti con frequenza oltre i 100, “quadro” (196), “confusione” (150), “suscitare” (127), “tristezza” (105).

Da questa prima analisi, dunque, si sono evidenziati i contesti elementari riconducibili al valore di parole chiave. Sono state elencate in ordine ai valori decrescenti di frequenza. Sono state escluse le parole vuote, che hanno un significato esclusivamente grammaticale e che non riferiscono un contenuto rilevante ai fini dell'analisi. Si è pertanto usato un vocabolario di analisi contenente 2016 lemmi.

Un'annotazione importante va comunque subito fatta: qualsiasi analisi del testo basata su aspetti statistici attribuisce un ruolo fondamentale alla frequenza delle parole, tuttavia questa condizione non va interpretata come unica e sola condizione, sia necessaria che sufficiente, per conferire valore alle parti di un vocabolario. Alcune parole usate con frequenza relativamente bassa, possono essere comunque rilevanti in virtù del contenuto che richiamano. Spesso una parola che compare una sola volta in un testo, può avere un ruolo fondamentale al servizio della comprensibilità.

Questo aspetto è stato sempre attenzionato, in modo da rendere l'analisi non solamente quantitativa, ma anche qualitativa.

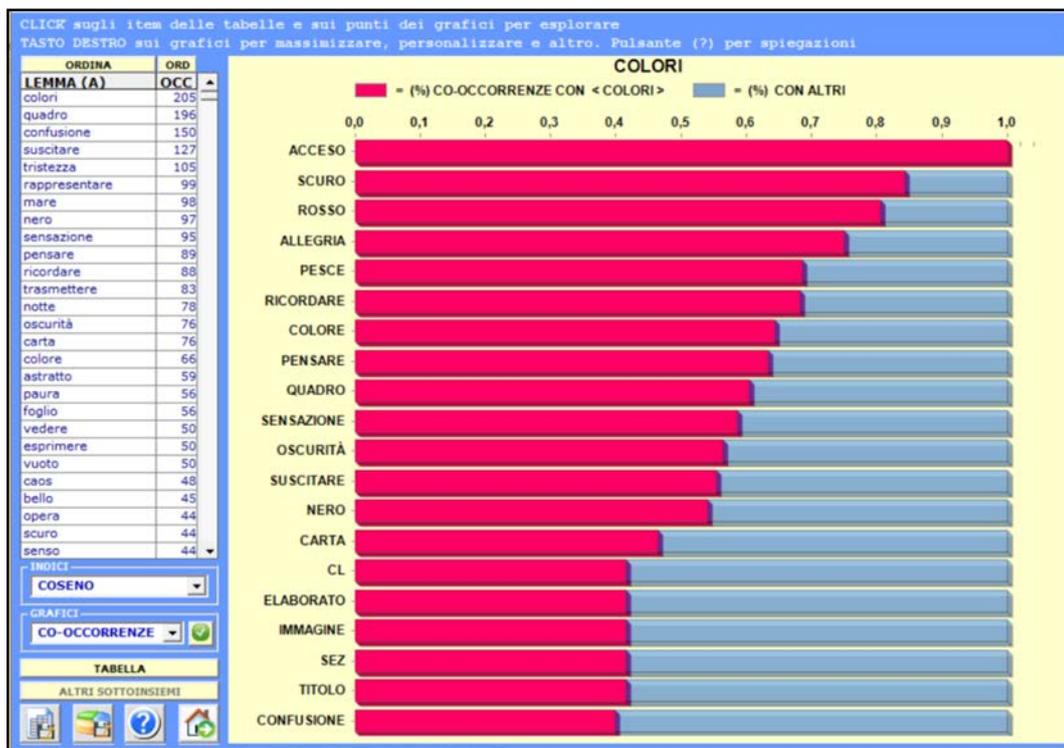
Nel mio caso, analizzando inizialmente i verbi, la frequenza tra quelli più utilizzati è: Suscitare (127), Pensare (89), Ricordare (88), Trasmettere (83). Ne risulta che suscitare rappresenta trasmettere. Tra gli ultimi Vedere (50).



Tav. 2 - Associazione di parole al lemma Colore

Questa tabella a raggiera ci consente di verificare quanto l'unità lessicale selezionata è prossima con gli altri lemmi. Colori è la parola di cui si vuole verificare il significato contestuale ed è posta al centro, tutte le altre sono disposte intorno ad essa, ciascuna ad una distanza proporzionale al suo grado di associazione.

Tra i sostantivi è Colori il lemma più utilizzato dai ragazzi, ha generato il Quadro che suscita il Ricordare e la sensazione di Confusione è molto più vicina a Oscurità. Tutto genera confusione, ma non è una confusione cognitiva ma una esplosione di emozioni. Allegria è collegato con Rosso, e Pensare e Ricordare sono associati tra loro.



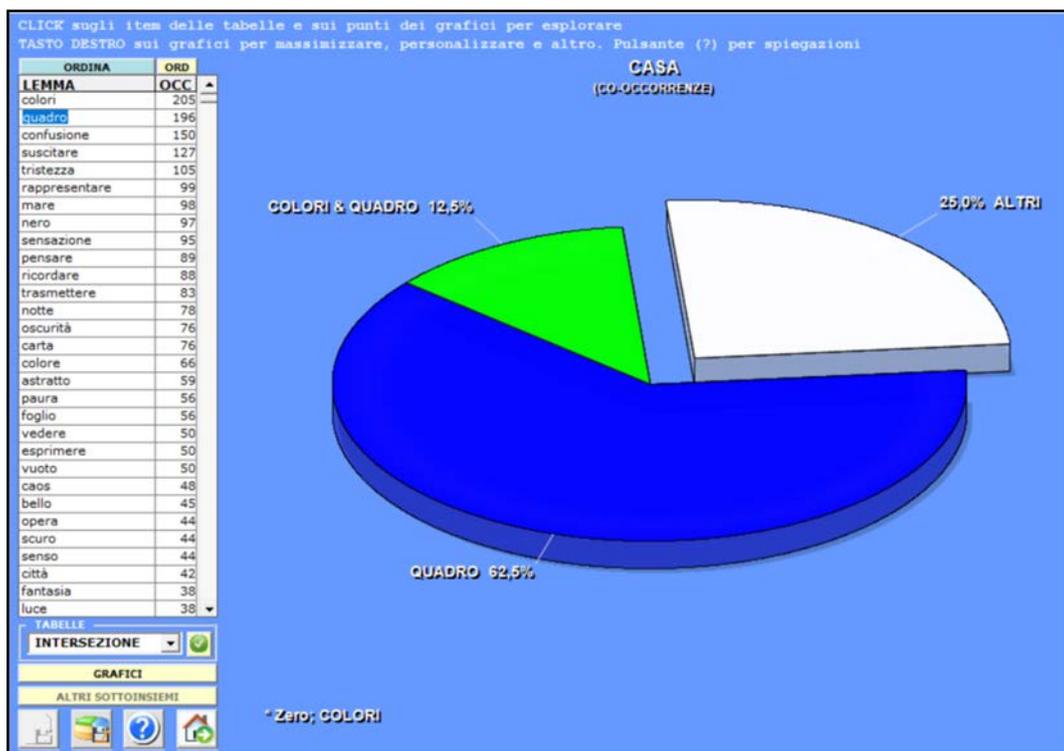
Tav. 3 - Associazione di parole

L'istogramma presenta una procedura di analisi del contenuto grammaticale che sfrutta la logica delle co-occorrenze e misura il grado di associazione tra i diversi lemmi indagati attraverso il valore del coseno.

Il valore del coseno può variare da 0, nel caso due unità lessicali non siano associate, a 1 nel caso di massima associazione.

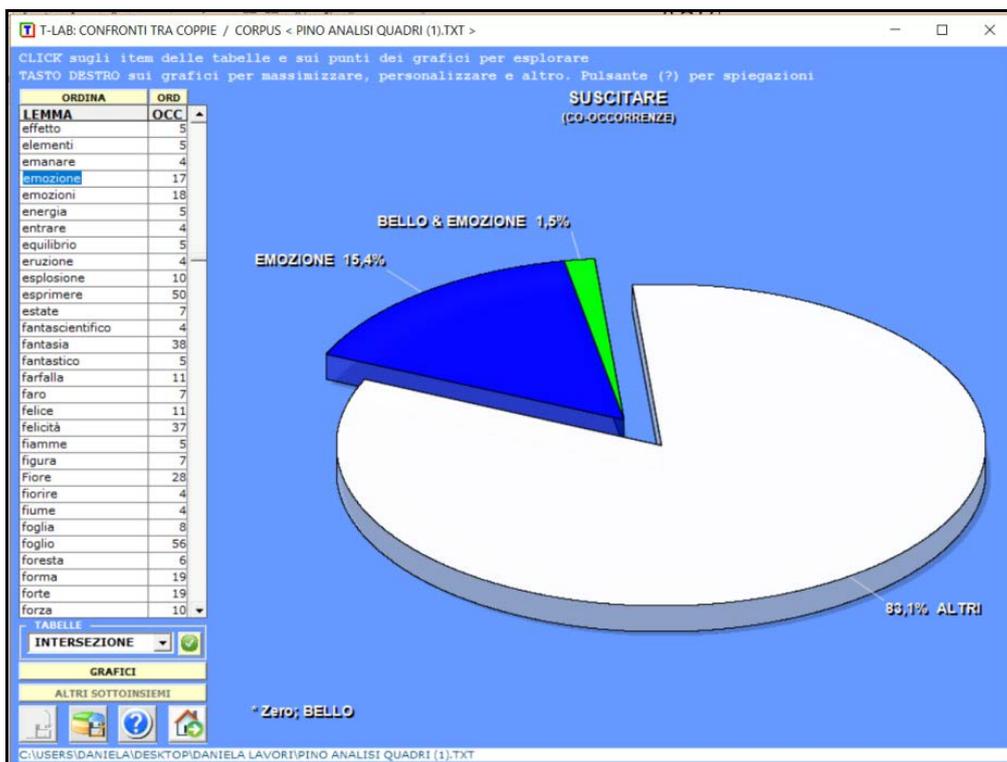
In questo caso domina Acceso senza associazione. Emerge che i ragazzi hanno attenzione verso i colori: Scuro, Rosso e questi vengono accostati ad Allegria. Hanno reazioni quali: Ricordare, Pensare, Sensazione.

Confrontando la risposta nei due blocchi, si ottengono indicazioni sulla struttura delle rappresentazioni cognitive del rispondente. Se, per esempio, la prestazione è migliore nel blocco che associa il sé a parole positive, rispetto all'altro blocco, ciò costituisce un'indicazione di un atteggiamento positivo verso se stessi.



Tav. 4 - Confronti tra coppie

La parola casa (62 %) interviene in quanto i ragazzi, durante la visita al museo, sono stati spinti e sollecitati da me ad una scelta, ho chiesto loro se volevano portare a casa il quadro, indirizzandoli verso un'idea di "volere se gradito, se piacevole". Interviene anche qui il lemma colori (12,05%), dunque il gradimento avviene attraverso i colori.



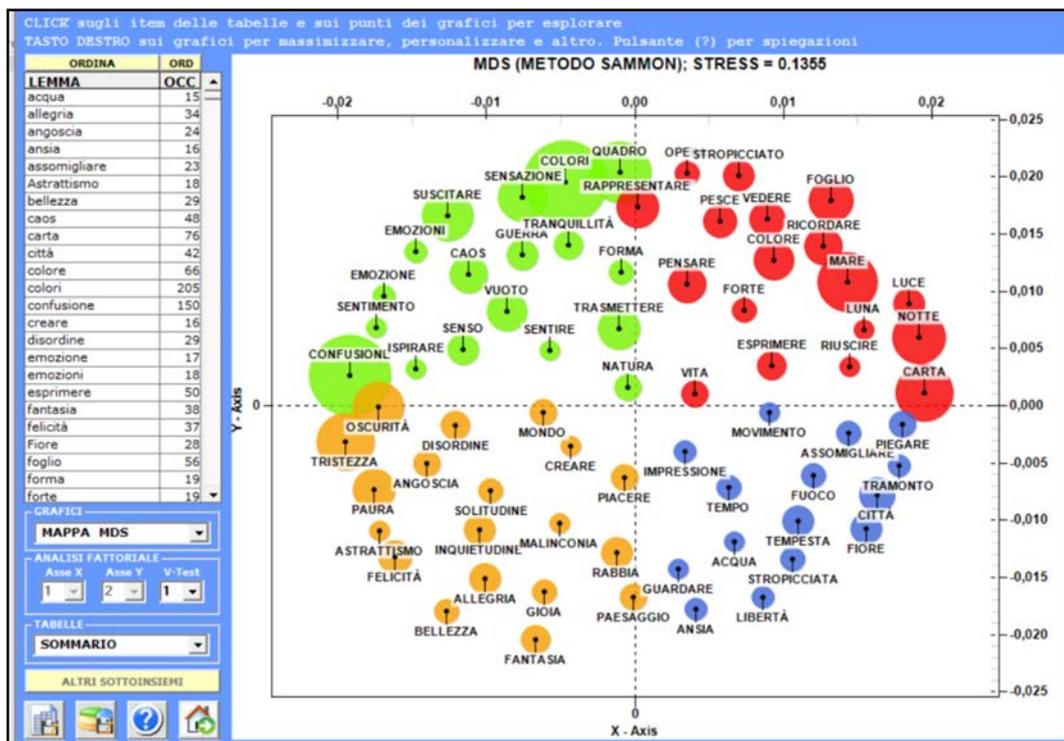
Tav. 5 - Confronto tra coppie

Possiamo confrontare insiemi di contesti elementari in cui sono presenti elementi di parole chiave.

Il verbo suscitare è usato in senso oggettivo e non soggettivo, bello e emozione appaiono interessanti e collegati alla suggestione.

Questo tipo di metodologia si basa su un approccio di tipo esploratorio, volto all'individuazione di nuove ipotesi, più che alla verifica di ipotesi già definite.

I risultati prodotti da questo tipo di analisi mirano a produrre dei modelli interpretativi del fenomeno sociale oggetto di studio, un metodo per l'elaborazione di teorie in campo psicosociale, di tipo abducente, basato su un processo iterativo di comparazione tra dati ed ipotesi interpretative, lungo un percorso progressivo di generalizzazione ed astrazione.



Tav. 6 - Co-word Analysis

In questa analisi di tipo fattoriale sono state estrapolate dimensioni sottese ai dati che sintetizzano le molteplici relazioni tra le variabili originarie costituite dalle parole presenti nei testi in esame.

L'interpretazione grafica è applicata su coordinate fattoriali con il segno + o -; ha un baricentro nel punto "0" e uno sviluppo bi-polare verso le due estremità, polarità negativa e positiva, in modo tale che gli oggetti collocati sui poli opposti risultano essere quelli maggiormente differenti. Il primo fattore è graficamente rappresentato dall'asse orizzontale, il secondo da quello verticale.

Le vicinanze tra parole o categorie di parole rinvia ad una loro combinazione o associazione nel testo, all'esplorazione delle associazioni tra parole o categorie di parole contribuisce alla lettura e alla descrizione del corpus.

Per interpretare un fattore si analizzano le opposizioni fra modalità rispetto ai semiassi positivo e negativo, tenendo conto che se un punto più è lontano dall'origine di un asse, maggiore sarà il suo contributo alla formazione dell'asse stesso e più grande è

la vicinanza tra i punti, maggiore sarà l'interdipendenza tra le modalità rappresentate da quei punti. I segni positivo o negativo non implicano in alcun modo una componente valutativa.

Nel caso in oggetto nel I quadrante appaiono il lemmi Vedere, Ricordare, Colore, verbi legati alla comunicazione dei propri sentimenti.

Nel II quadrante Confusione è il lemma con maggiore peso, seguono opposti Rappresentare, Sensazione e Colori.

Il III quadrante ci pone l'io dell'osservatore che si manifesta con termini quali: Tristezza, Oscurità e Paura. Nel IV quadrante Tramonto, Piegare, Assomigliare.

Interpretare un asse fattoriale significa trovare ciò che vi è di analogo, da una parte tra tutto ciò che è situato a destra dell'origine, dall'altra tra tutto ciò che è alla sinistra di questa, ed esprimere poi con concisione ed esattezza l'opposizione tra i due estremi

Confusione, Carta sono opposti. Oscurità, Tristezza opposti a Piegare e Assomigliare.

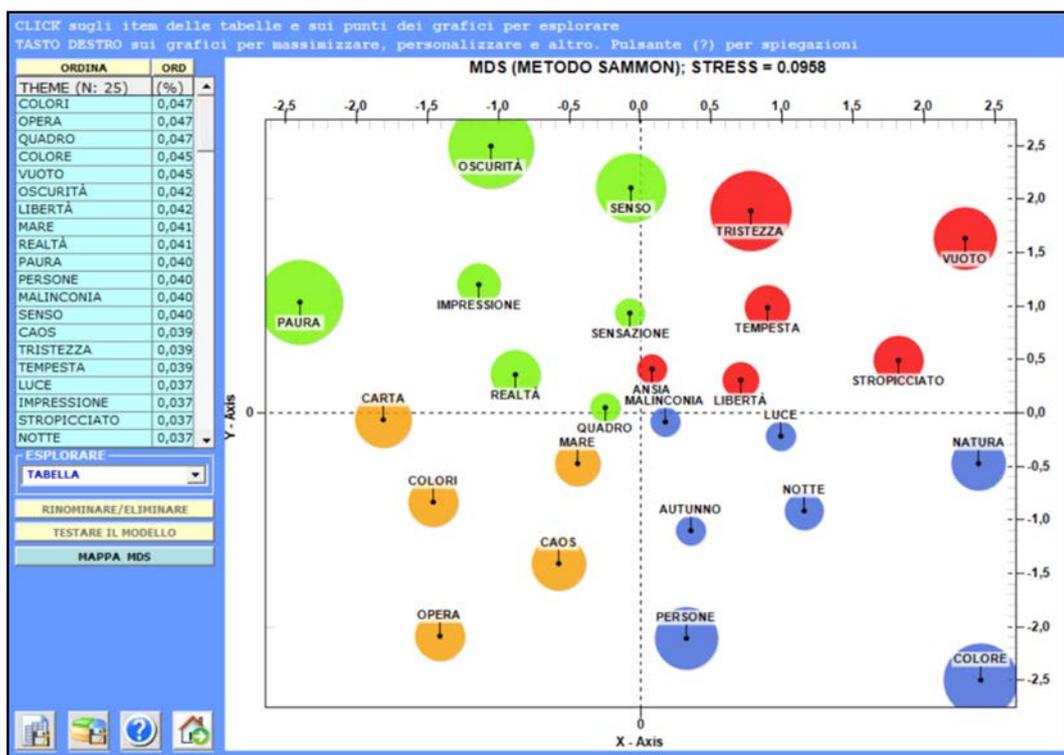
Ma Astrattismo accompagnato da Paura, Tristezza e Oscurità conducono a Ricordare, Vedere. Queste parole chiave tracciano una linea in cui lo sconosciuto, il non reale, l'astratto porta a stati di panico. Tipico di questa età il non reale o astratto non dà certezza o appiglio. Ma Astrattismo è anche opposto a Colore.

Volendo analizzare le occorrenze ecco che attraverso l'etimologia di Astratto si può osservare che ci si *distoglie, si attira la mente in modo da non accorgersi di ciò che ci circonda, è separarsi da se stesso, da un oggetto, dall'oscuro*, che è etimo di Colore, dal greco Kala.

Analizzando il lemmi sull'asse orizzontale troviamo Oscurità e Carta, volendo analizzare l'etimo troveremo Oscurità quale *non esiste* e Carta *incidere*.

Questo processo elaborato si basa sull'ipotesi che la produzione linguistica sia strettamente correlata ai processi di simbolizzazione affettiva condivisa della realtà e che sussista un analogo isomorfismo tra questi ultimi e la modalità di organizzazione in repertori culturali delle parole dense di uno specifico testo, evidenziabile attraverso le statistiche multivariate.

A supporto dell'interpretazione dei repertori culturali di parole dense si ricorre inoltre all'ausilio dell'analisi etimologica di queste ultime.



Tav. 7 - Modellizzazione dei temi emergenti

L'analisi prevede diverse fasi di elaborazione del testo. Dopo un primo accorpamento dei testi raccolti in un corpus unico, si procede alla procedure di lemmatizzazione, per ricondurre ogni parola del testo alla sua forma base, per specificare il significato di parole aventi la stessa forma ma significato diverso. In tal modo vengono evidenziate le forme verbali del testo, da cui vengono poi selezionate le parole dense da sottoporre all'analisi delle corrispondenze multiple e dei cluster.

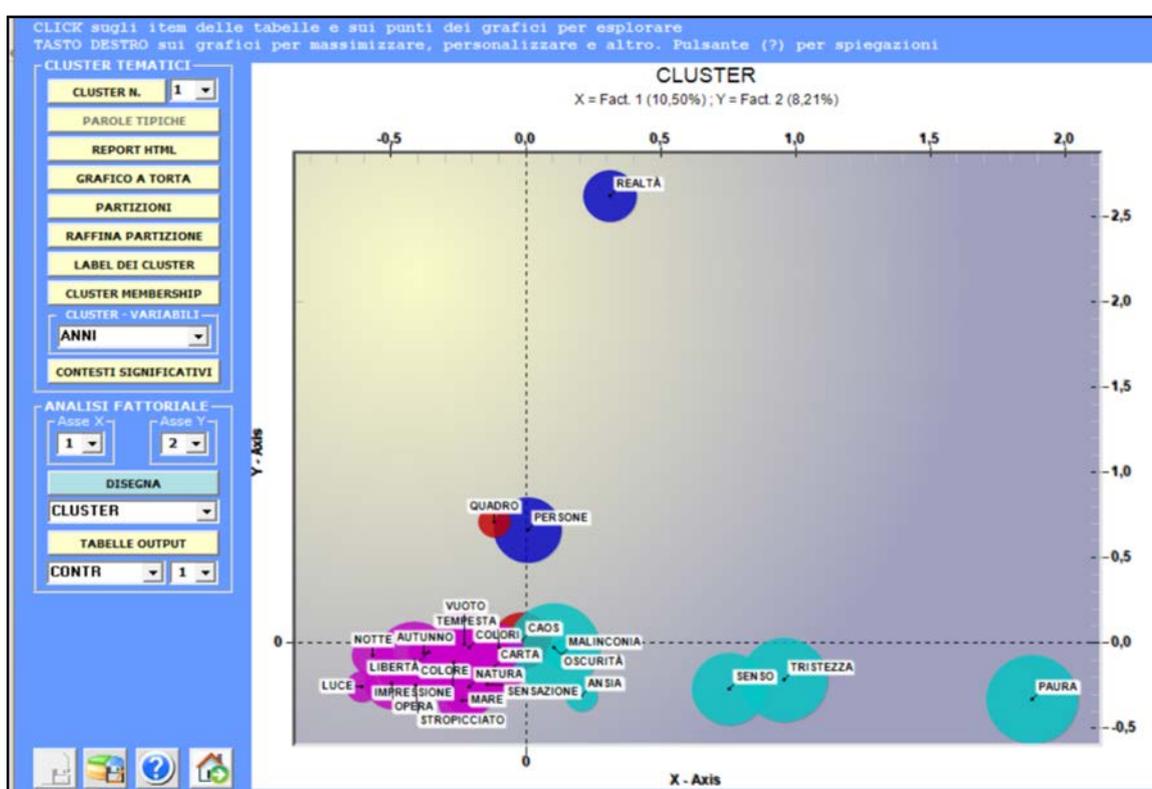
L'elaborazione statistica dei testi produce degli insiemi di parole dense definiti repertori culturali. Per parole dense si intende quelle parole capaci di evocare emozioni a prescindere dalla loro collocazione nella struttura narrativa del testo.

Riducendo ecco che i lemmi che scaturiscono sono: Paura opposto a Vuoto, Tempesta a Natura.

L'osservazione porta alla ricerca di dati come Natura opposta a Carta. L'etimologia di Natura è *nascere*, quella di Carta è *incidere*, volere nascere è lasciare un segno, una traccia.

I lemma Paura e Vuoto sono in relazione, paura del vuoto, e ponendo una frase sviluppata sui nuclei individuati e utilizzando le etimologie delle parole chiave si ha: si teme (et. *io temo*) il quadro che non ha riferimenti materiali (etimologia della parola carta: *incidere, lasciare un segno*) ma vuoti (et. *essere privi*), così come gli adolescenti considerano i quadri astratti perché non contengono nulla vicino alla loro materialità, quindi vuoti.

Colori viene, anche in questo caso accoppiato con Natura. Natura e Colore sono opposti a Paura e Oscurità. L'etimologia di natura ci porta al vocabolo *nasci* e colore a *celare*, paura etimologicamente è *temo, urlo*, e oscurità *che non esiste*.

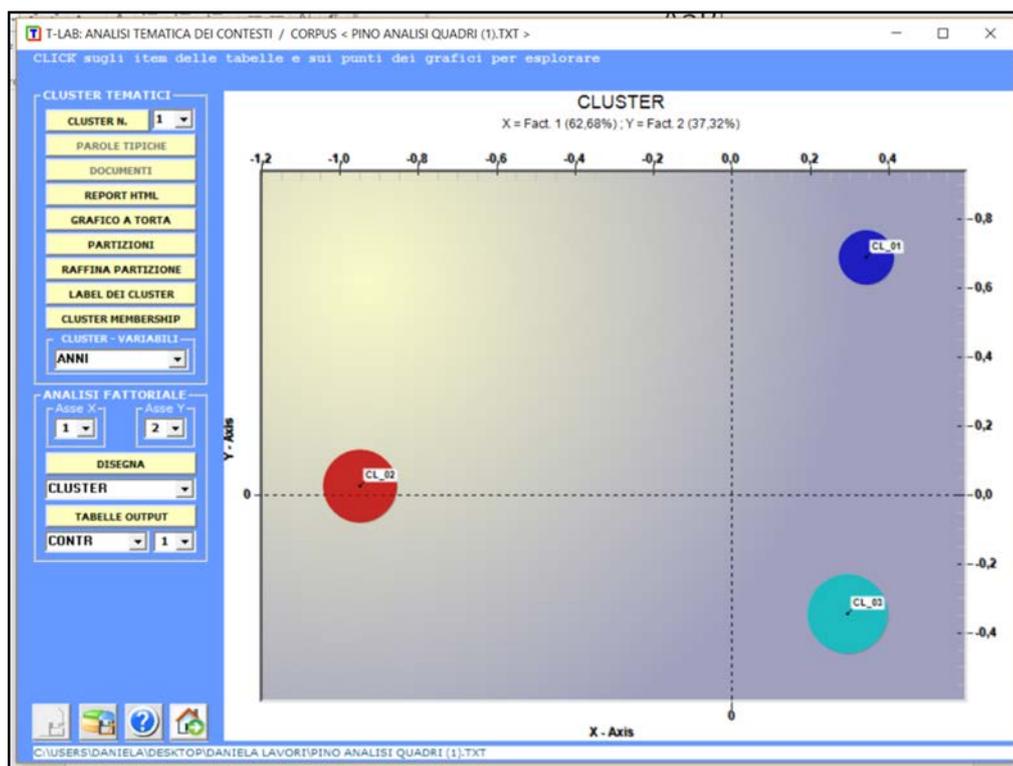


Tav. 8 - Analisi tematica dei contesti

Questo tipo di analisi aiuta a individuare cluster tematici di unità di contesto, realizzando un'analisi comparativa tra i vari profili dei cluster, è una forma di statistica testuale che si basa su una strategia di analisi multivariata, sfrutta matrici di dati sia di co-occorrenza che di occorrenza e può essere condotta sull'intero corpus in analisi o sui suoi sottoinsiemi. Analizza le relazioni di somiglianza/differenza tra gli oggetti considerati, al fine di classificarli secondo criteri non noti a priori. Il risultato sarà la

creazione di gruppi di oggetti, definiti con il nome di Cluster, massimamente omogenei al loro interno e massimamente eterogenei tra loro.

L'analisi statistica ci dà un'indicazione sull'importanza da attribuire all'asse X, maggiore rispetto all'asse Y. Nel primo quadrante le occorrenze che appaiono sono Realtà e Persona, nel terzo quadrante si addensano Luce, Libertà, Colore, Impresione, Natura; restano nell'ultimo quadrante Malinconia, Oscurità, Senso, Tristezza e Paura.



Tav. 9 - Analisi tematica dei contesti

L'analisi tematica dei contesti elementari ha portato nel caso che sto analizzando all'individuazione di tre cluster tematici.

Il cluster 1 (blu) OPERA ha, al suo interno, i lemmi Ricordare, Blu, Notte, caldo pensiero, idea.

Dall'analisi emerge come un'opera può fare ricordare, manifestare sensazioni, pensieri, colori.

CLASSIFIED DOCUMENT N. 282

CLUSTER 1	57	20.21%
CLUSTER 2	106	37.59%
CLUSTER 3	119	42.2%

INDEX (BETWEEN-CLUSTER VARIANCE/TOTAL VARIANCE): 0.058

CHARACTERISTICS (MAX 20) OF EACH CLUSTER

CLUSTER N. 1 - OPERA

LEMMA	CHI SQUARE	IN CLUSTER	IN TOTAL
ricordare	221.363	81	88
Opera	36.929	28	44
Blu	19.488	16	26
Ambiente	19.453	10	13
Comunicare	18.584	6	6
Notte	15.732	34	78
Oscuro	14.261	6	7
Pensiero	13.929	8	11
Sella	12.385	4	4
Grano	12.385	4	4
Rilassare	12.385	4	4
Deserto	12.385	4	4
Mettere	12.079	9	14
Idea	11.271	7	10
Presente	11.1	6	8
Caldo	9.479	10	18

Particolare	9.179	7	11
Riuscire	8.803	9	16
Freddo	8.713	6	9
Cavallo	8.388	5	7
Riflettere	8.388	5	7

LEMMA	CHI SQUARE	WORD	OCC
Ricordare	221.363	ricorda	74
Ricordare	221.363	ricordandomi	1
Ricordare	221.363	ricordano	5
Ricordare	221.363	ricordare	1
Opera	36.929	opera	26
Opera	36.929	opere	2
Blu	19.488	blu	16
Ambiente	19.453	ambiente	10
Comunicare	18.584	comunica	5
Comunicare	18.584	comunicare	1
Notte	15.732	notte	34
Oscuro	14.261	oscuro	6
Pensiero	13.929	pensieri	3
Pensiero	13.929	pensiero	5
Deserto	12.385	deserto	4
Grano	12.385	grano	4
Rilassare	12.385	rilassa	1
Rilassare	12.385	rilassante	2
Rilassare	12.385	rilassata	1

Sella	12.385	sella	4
Mettere	12.079	mette	7
Mettere	12.079	mettere	1
Mettere	12.079	mettono	1
Idea	11.271	idea	6
Idea	11.271	idee	1
Presente	11.1	presente	6
Caldo	9.479	calde	1
Caldo	9.479	caldi	4
Caldo	9.479	caldo	5
Particolare	9.179	particolare	4
Particolare	9.179	particolari	3
Riuscire	8.803	riesci	1
Riuscire	8.803	riesco	8
Freddo	8.713	freddo	6
Cavallo	8.388	cavalli	1
Cavallo	8.388	cavallo	4
Riflettere	8.388	riflette	2
Riflettere	8.388	riflettere	3

In questa tabella il Cluster 2 (rosso) attiene alla FANTASIA, ha nel suo interno i seguenti lemmi: Titolo, Immagine, Fantasia, Tristezza, Astrattismo, Felicità, Bello.

Spesso il titolo ci può dare indicazioni e magari indirizzare la nostra fantasia verso sensazioni di tristezza o di felicità, riuscendo, così, a definirlo bello.

CLUSTER N. 2 - FANTASIA

LEMMA	CHI SQUARE	IN CLUSTER	IN TOTAL
Titolo	218.267	637	1694
Immagine	212.942	636	1700
Fantasia	93.887	35	38
Tristezza	88.529	67	105
Bellezza	73.67	27	29
Astrattismo	47.443	17	18
Felicità	46.924	27	37
_ANNI_11	46.007	39	64
Bello	43.215	30	45
Strano	41.246	22	29
Paura	39.707	34	56
Confusione	33.363	67	150
Oscurità	32.572	40	76
colorare	30.601	19	27
Sez	26.888	106	282
Cl	26.888	106	282
elaborato	26.888	106	282
stranezza	25.275	11	13
interessante	25.275	11	13
ispirare	24.889	15	21

LEMMA	CHI SQUARE	WORD	OCC
Titolo	218.267	titolo	637

immagine	212.942	immagine	636
fantasia	93.887	fantasia	35
tristezza	88.529	tristezza	67
bellezza	73.67	bellezza	27
Astrattismo	47.443	Astrattismo	17
felicità	46.924	felicità	27
bello	43.215	bella	1
bello	43.215	belli	1
bello	43.215	bellissimo	8
bello	43.215	bello	20
strano	41.246	strana	3
strano	41.246	strano	19
paura	39.707	paura	34
confusione	33.363	confusione	67
oscurità	32.572	oscurità	40
colorare	30.601	colorare	1
colorare	30.601	colorato	18
Cl	26.888	Cl	106
elaborato	26.888	elaborato	106
Sez	26.888	Sez	106
interessante	25.275	interessante	11
stranezza	25.275	stranezza	11
ispirare	24.889	ispira	13
ispirare	24.889	ispirato	2

Si pone all'opposto il cluster 3 (verde) QUADRO, con all'interno i seguenti lemmi più proposti: Rappresentare, Suscitare, Trasmettere, Assomigliare.

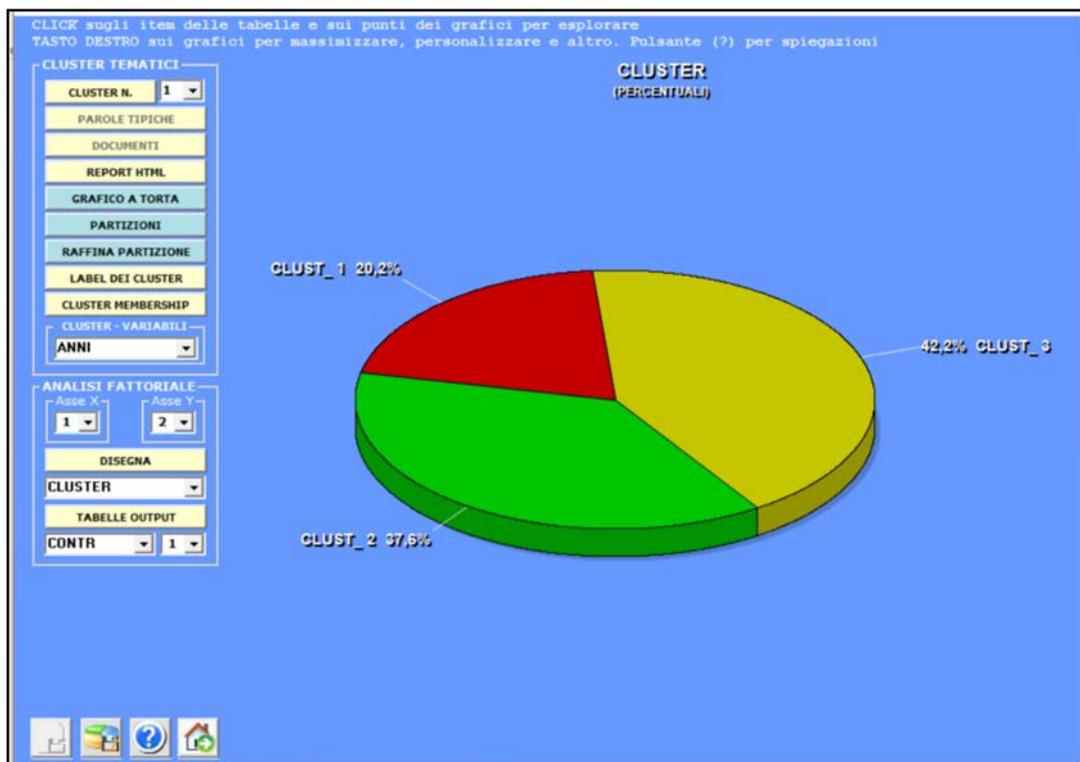
CLUSTER N. 3 - QUADRO

LEMMA	CHI SQUARE	IN CLUSTER	IN TOTAL
quadro	46.938	147	196
rappresentare	33.529	79	99
vedere	18.662	42	52
assomigliare	18.459	22	23
acceso	12.242	18	20
pensare	11.183	61	89
confuso	10.807	14	15
suscitare	10.772	83	127
confondere	10.396	16	18
cercare	9.859	13	14
piacere	9.662	27	35
autore	9.641	10	10
uccello	7.975	11	12
luce	7.906	28	38
trasmettere	7.897	55	83
barca	7.71	8	8
vortice	7.71	8	8
acqua	7.674	13	15
provare	7.039	10	11
raffigurare	6.784	12	14
sole	6.784	12	14

LEMMA	CHI SQUARE	WORD	OCC
quadro	46.938	quadro	147
rappresentare	33.529	rappresenta	56
rappresentare	33.529	rappresentan do	1
rappresentare	33.529	rappresentan o	4
rappresentare	33.529	rappresentare	10
rappresentare	33.529	rappresentass e	1
rappresentare	33.529	rappresentate	1
rappresentare	33.529	rappresentati	3
rappresentare	33.529	rappresentato	3
vedere	18.662	vede	6
vedere	18.662	vedere	6
vedere	18.662	vederla	1
vedere	18.662	vedesse	1
vedere	18.662	vedi	2
vedere	18.662	vedo	21
vedere	18.662	vedono	2
vedere	18.662	visto	3
assomigliare	18.459	assomiglia	22
acceso	12.242	accese	1
acceso	12.242	accesi	16
acceso	12.242	acceso	1
pensare	11.183	pensare	61
confuso	10.807	confusa	2

confuso	10.807	confusi	3
confuso	10.807	confuso	9
suscitare	10.772	suscita	79
suscitare	10.772	suscitano	2
suscitare	10.772	suscitata	1
suscitare	10.772	suscitato	1
confondere	10.396	confonde	1
confondere	10.396	confondono	1
confondere	10.396	confusi	4
confondere	10.396	confuso	10
cercare	9.859	cerca	5
cercare	9.859	cercando	1
cercare	9.859	cercano	6
cercare	9.859	cercherei	1
piacere	9.662	piacciono	1
piacere	9.662	piace	19
piacere	9.662	piacerebbe	1
piacere	9.662	piaciuto	6
Autore	9.641	autore	10
Uccello	7.975	uccelli	3
Uccello	7.975	uccello	8
Luce	7.906	luce	20
Luce	7.906	luci	8
Trasmettere	7.897	trasmette	51
Trasmettere	7.897	trasmettere	1
Trasmettere	7.897	trasmettesse	1
Trasmettere	7.897	trasmettono	2

Barca	7.71	barca	7
Barca	7.71	barche	1
Vortice	7.71	vortice	5
Vortice	7.71	vortici	3
Acqua	7.674	acqua	13
Provare	7.039	provando	1
Provare	7.039	provano	1
Provare	7.039	provare	8
Raffigurare	6.784	raffigura	9
Raffigurare	6.784	raffigurano	1
Raffigurare	6.784	raffigurare	1
Raffigurare	6.784	raffiguri	1
Sole	6.784	sole	12



Tav. 10 - Analisi tematica dei contesti

Il peso maggiore è del cluster 3 con una percentuale del 42,2%, seguito dal cluster 2 con una percentuale del 37,6%.

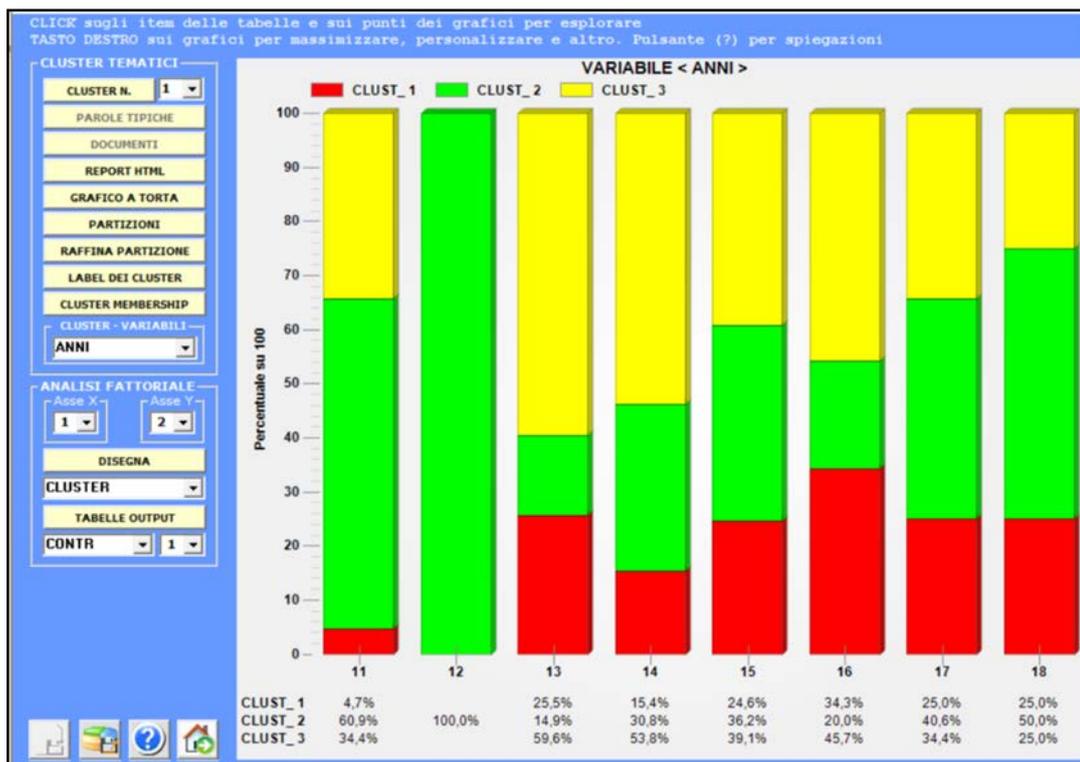
Emerge che dalla collocazione dei cluster nello spazio fattoriale dal cluster 2 categorizzato con il tema Fantasia si procede verso il Cluster 3 caratterizzato con il tema Quadro. Interessante mettere in evidenza come ci sia un ancoraggio della rappresentazione dialogante tra la rappresentazione interna dello studente e il quadro preso nel suo insieme di messaggi.

Infatti a comprovare la mia ipotesi, il quadro non è percepito come un oggetto, ma come un insieme di emozioni rappresentate, e quindi lo stesso può attivare in chi lo percepisce una emotività visiva, il tema predominante è quadro nel suo complesso e non opera come particolare oggettivo. Dai lemmi che esplicitano il tema, sopra riportati, si evince questa importante constatazione che attraverso l'analisi qualitativa è emersa.



Tav. 11 - Analisi tematica dei contesti

Nell'analisi del genere non risultano differenze ma ad ambedue si attestano alle stesse percentuali, manifestando parità di sentire. Il cluster Tema ha quasi parità di valore col cluster 3 Quadro.



Tav. 12 - Analisi tematica dei contesti

Differente, nell'ambito dello studio relativo agli anni, la distribuzione percentuale dei lemmi, si riscontra un totale dominio del cluster 2, Fantasia, nell'età 12 con una occorrenza data da: Colori, Nero, Tranquillità, più equilibrata la partizione relativa all'età 18.

In anni 11 emerge il cluster 2 Fantasia, Immagine, Tristezza;

In anni 13 il cluster dominante è il 3 Rappresentare, Vedere, Assomigliare, Acceso con una percentuale del 59,60 %;

In anni 14 prevale con il 53,80 % il cluster 3 Rappresentare, Vedere, Assomigliare, Acceso;

In anni 15 le percentuali non hanno notevoli differenze, quasi in equilibrio prevale il cluster 3 ma con poca differenza rispetto al 2, maggiore lo stacco con il cluster 1;

In anni 16 prevale il cluster 3 Rappresentare, Vedere, Assomigliare, Acceso;

In anni 17 prevale il cluster 2 Fantasia, Immagine, Tristezza;

In anni 18 prevale il cluster 2 Fantasia, Immagine, Tristezza.

ETA'	CLUSTER 1 OPERA Ricordare, blu, ambiente, comunicare	CLUSTER 2 FANTASIA Immagine, fantasia, tristezza	CLUSTER 3 QUADRO Rappresentare, vedere, assomigliare, acceso
11	4,70 %	60,90 %	34,40 %
12		100 %	
13	25,50 %	14,90 %	59,60 %
14	15,40 %	30,80 %	53,80 %
15	24,60 %	36,20 %	39,10 %
16	34,30 %	20,00 %	45,70 %
17	25,00 %	40,60 %	34,40 %
18	25,00 %	50,00 %	25,00 %

Dal Cluster analysis sono emersi 4 repertori culturali, quattro modi di pensare che accomunano rappresentando l'identità dei ragazzi.

I quattro cluster sono:

CLUSTER N. 1

LEM	interessante	182,177	5	13
LEM	bello	118,833	7	37
LEM	strano	79,508	5	28
LEM	arte	45,974	2	8
LEM	colorare	31,682	3	24
LEM	colorato	30,195	3	25
LEM	muro	29,381	2	12
LEM	a_caso	17,998	1	5
LEM	astratto	15,331	3	43
LEM	profondo	14,682	1	6
LEM	disegno	12,316	1	7
LEM	spento	9,168	1	9
LEM	felice	7,172	1	11
LEM	grande	6,426	1	12

CLUSTER N. 2

LEM	Oscuro	28,866	2	7
LEM	giallo	21,614	2	9
LEM	realtà	21,614	2	9
LEM	cupezza	17,152	1	3
LEM	mente	17,152	1	3
LEM	particolarmente	17,152	1	3
LEM	colori	16,751	10	170
LEM	bianco	12,387	1	4
LEM	caverna	12,387	1	4
LEM	colpire	12,387	1	4
LEM	Immensità	12,387	1	4
LEM	mescolare	12,387	1	4
LEM	naturale	12,387	1	4
LEM	riportare	12,387	1	4

LEM	rosa	12,387	1	4
LEM	angoscia	11,519	2	15
LEM	verde	9,754	2	17
LEM	riaprire	7,641	1	6
LEM	scompiglio	7,641	1	6
LEM	colorare	5,94	2	24
LEM	colorato	5,575	2	25
LEM	nero	5,35	4	76
LEM	freddo	5,286	1	8
LEM	inquietudine	5,24	2	26
LEM	tranquillità	4,93	2	27
LEM	azzurro	4,507	1	9
LEM	ordine	4,507	1	9
LEM	ambiente	3,887	1	10

CLUSTER N. 3

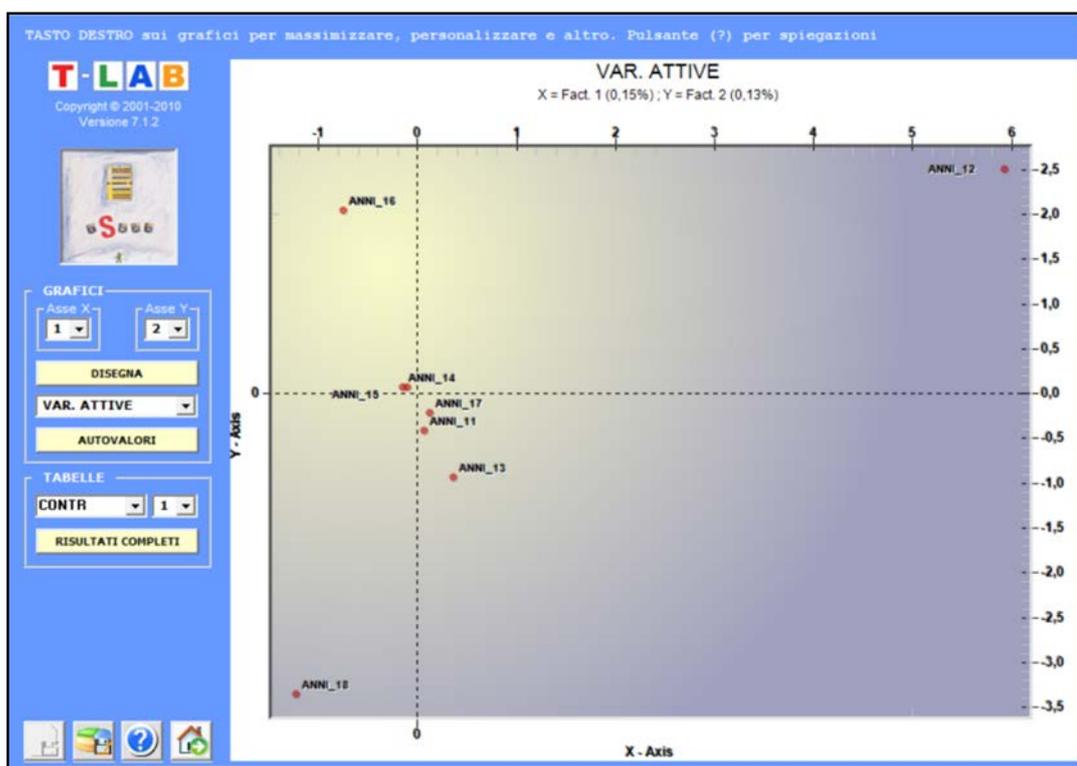
LEM	ricordare	22,453	25	80
LEM	atmosfera	19,527	3	3
LEM	linea	13,185	3	4
LEM	bosco	9,441	3	5
LEM	comunicare	9,441	3	5
LEM	luogo	9,441	3	5
LEM	navicella	9,441	3	5
LEM	vivace	8,361	5	12

LEM	cadere	7,396	2	3
LEM	grano	7,396	2	3
LEM	fiore	7,3	7	21
LEM	scompiglio	6,995	3	6
	DC_THEME			
VAR	_01	6,523	12	46
LEM	caldo	6,255	6	18
LEM	campo	6,171	4	10
LEM	fuoco	5,496	6	19
LEM	mare	5,334	18	82
LEM	foresta	4,663	2	4
	intrappolat			
LEM	o	4,663	2	4
LEM	lasciare	4,663	2	4
LEM	prato	4,663	2	4
LEM	rosa	4,663	2	4
LEM	sfumato	4,663	2	4
LEM	significato	4,663	2	4
LEM	vista	4,663	2	4
LEM	paesaggio	4,462	5	16
LEM	grande	4,167	4	12
LEM	freddo	4,054	3	8
LEM	idea	4,054	3	8
LEM	spaziale	4,054	3	8

CLUSTER N. 4

	interessan			
LEM	te	182,177	5	13
LEM	bello	118,833	7	37
LEM	strano	79,508	5	28

LEM	arte	45,974	2	8
LEM	colorare	31,682	3	24
LEM	colorato	30,195	3	25
LEM	muro	29,381	2	12
LEM	a_caso	17,998	1	5
LEM	astratto	15,331	3	43
LEM	profondo	14,682	1	6
LEM	disegno	12,316	1	7
LEM	spento	9,168	1	9
LEM	felice	7,172	1	11
LEM	grande	6,426	1	12



Tav. 13 - Analisi delle corrispondenze multiple

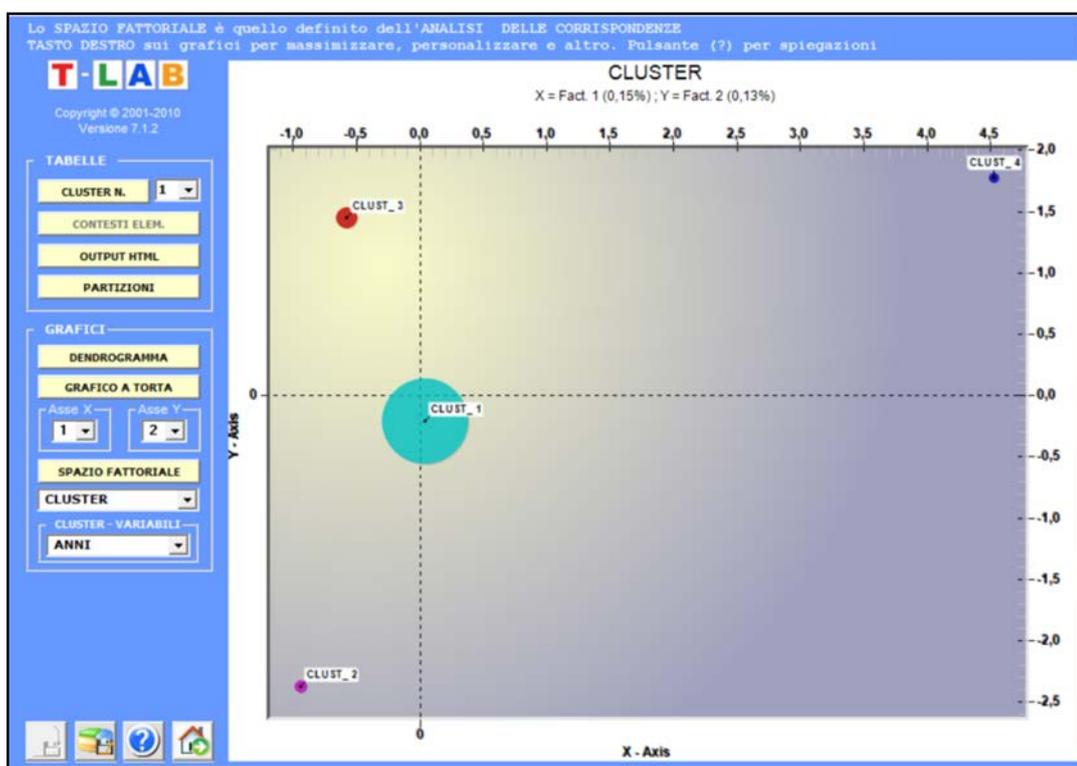
Analisi delle relazioni esistenti tra un insieme di variabili qualitative osservate su un collettivo di unità statistiche, combinazione delle variabili originali, frutto della misurazione di un insieme di variabili. Si rappresenta con un unico grafico,

contemporaneamente gli individui e le modalità con tutte le implicazioni ò delegate alla interpretazione della posizione assunta.

Il centro di questo piano fattoriale è il punto di bilanciamento della nuvola dei punti età, quindi sono i punti più lontani da esso che si considerano, ma è importante anche la massa, se pesante o leggera, il grafico seguente è maggiormente esplicativo.

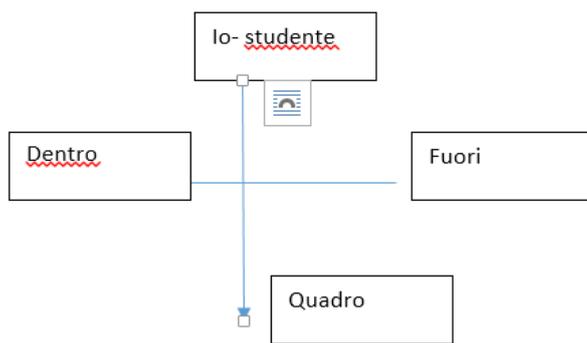
In questo emerge la lontananza del cluster 12 anni, in alto e quello anni 18 in basso.

L'interpretazione del grafico ci porta a considerare che il centro degli assi rappresenta il baricentro della nuvola punti, ma emergono due modalità con coordinate elevate e di segno opposto, esse sono inversamente associate



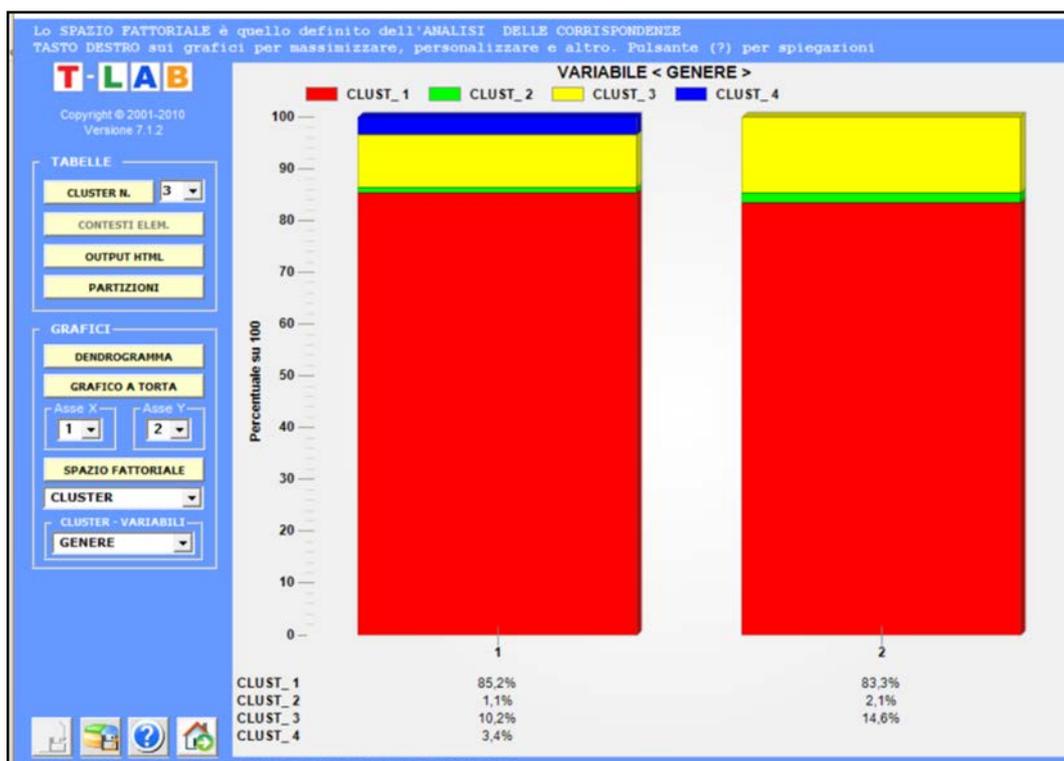
Tav. 14 - Analisi dei cluster

Emerge che il cluster 1 è quello determinate. Considerando questo spazio fattoriale come segue:



Si denota come la percezione del quadro è uno scambio di emozioni. Il repertorio culturale che ha maggiore peso è il cluster 1 dal quale si evincono i lemmi Pensare/Felicità/Tristezza, e il dialogo tra i due cluster posizionati nella parte sinistra del diagramma sono caratterizzati dai lemmi Ricordare/Intrappolare/Significato, denotativi di una rappresentazione che nasce da dentro lo studente, e particolare/luogo/colore, che definiscono il quadro dall'interno della scelta dell'Autore. Pertanto il cluster 4 che ha un peso quantitativo minimo e comunque posizionato lontano dal cluster 1, decontestualizzato.

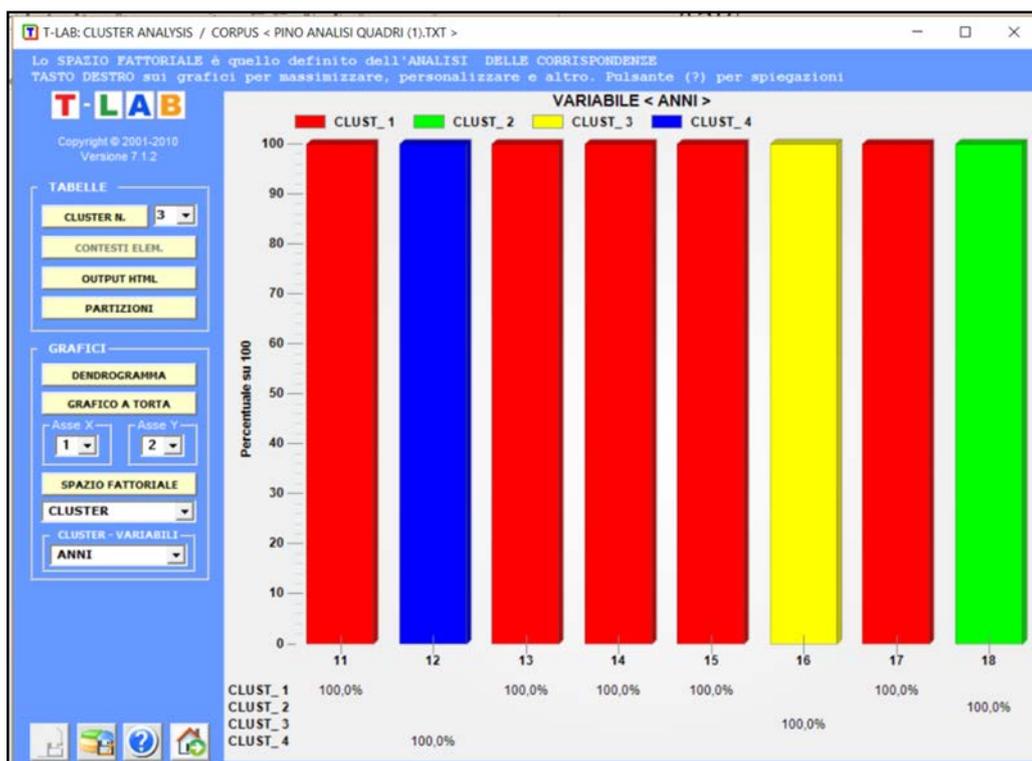
L'attenzione percettiva è relazione percettiva, scambio emozionale.



Tav. 15 - Analisi dei cluster "Genere"

Dall'analisi dei cluster "Genere", hanno parità tutti il cluster, annullato il cluster 4 nel genere femminile.

MASCHI	CLUSTER	FEMMINE
85,2%,	Cluster 1 Interessante, bello, strano	83,3%
1,1%	Cluster 2 Oscuro, giallo, realtà, cupezza, mente	2,1%
10,2%	Cluster 3 Ricordare, atmosfera, linea	14,6%
3,4%	Cluster 4 Interessante, bello, strano, arte	0



Tav. 15 - Analisi dei cluster

Nel variabile anni la distribuzione dei lemmi ha questa distribuzione:

In anni 11 emerge il cluster 1 Interessante, bello, strano

In anni 12 troviamo il cluster 4 Interessante, bello, strano, arte

In anni 13 emerge il cluster 1 Interessante, bello, strano

In anni 14 emerge il cluster 1 Interessante, bello, strano

In anni 15 emerge il cluster 1 Interessante, bello, strano

In anni 16 prevale il cluster 3 Ricordare, atmosfera, linea

In anni 17 prevale il cluster 1 Interessante, bello, strano

In anni 18 prevale il cluster 2 Oscuro, giallo, realtà, cupezza, mente

La maggioranza sceglie il cluster 1 i cui lemmi sono interessante, bello, strano, si deduce che non sono indifferenti davanti ad un quadro ma riescono a entrare in empatia con atteggiamenti di curiosità, riflettendo, mostrando interesse.

ETA'	CLUSTER 1 Interessante, bello, strano	CLUSTER 2 Oscuro, giallo, realtà, cupezza, mente	CLUSTER 3 Ricordare, atmosfera, linea	CLUSTER 4 Interessante, bello, strano, arte
11	X			
12				X
13	X			
14	X			
15	X			
16			X	
17	X			
18		X		

DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

Riflettendo sui risultati della ricerca effettuata, anche alla luce dell'excursus sviluppato nella parte teorica della tesi, si può affermare che si attiva una relazione percettiva e ne scaturisce uno scambio emozionale. I ragazzi, per entrambi i sessi, sono attratti e incuriositi, trovano i quadri interessanti, belli e contemporaneamente strani.

Infatti a comprovare la mia ipotesi, il quadro non è percepito come un oggetto, ma come un insieme di emozioni rappresentate e quindi lo stesso può attivare, in chi lo percepisce, una emotività visiva, il tema predominante è "quadro" nel suo complesso e non "opera" come particolare obiettivo. L'immagine percepita porta sensazioni e emozioni, i ragazzi trovano significati a volte ambivalenti e opposti, Tristezza e Felicità hanno lo stesso valore, ma non restano indifferenti ad osservare, riescono ad entrare in empatia.

Le capacità di riflessione, di rielaborazione personale, di collegamento vengono stimolati, si viene spinti ad una indagine dei propri sentimenti che emergono e si rappresentano sulla tela. L'astrazione porta a separare, così come l'etimo chiarisce: operazione mentale per la quale in un oggetto, in un'idea si considerano in alcune parti separate, la mente si separa dai sensi, si separa l'attenzione da quello che ci circonda, così da entrare in noi stessi, liberarci per emergere, per nascere.

Magari considerano i quadri astratti vuoti, si avvicinano a loro con paura, ma questo perché non contengono nulla vicino alla loro materialità, quindi vuoti, mancanti di qualcosa. Emerge in modo preponderante che l'Astratto ci distoglie, attira la mente in modo da non accorgersi di ciò che ci circonda, è separarsi da se stesso, da un oggetto, dall'oscuro. Dunque l'arte determina la presa di coscienza di se stessi, e se indirizzata verso la positività può migliorarci.

Le informazioni che posso trarre da questa analisi possono essere accomunate verso tutti i generi.

In conclusione di questo lavoro ci si ritrova arricchiti, umanamente e professionalmente, rafforzati nella convinzione che, qualsiasi riflessione si faccia e

qualsiasi azione si progetti e si attui, la felicità, la bellezza può essere trovata anche nell'arte e nella visione di opere, che sicuramente dobbiamo essere educati e indirizzati attraverso un'azione educativo-didattica, sia per quanto riguarda la produzione che la fruizione.

Limitaciones del estudio

Per quanto riguarda i limiti della presente ricerca dobbiamo considerare i ristretti numeri di elaborati analizzati.

Propuestas de nuevas investigaciones

Quali possibili prospettive future di ricerca l'analisi potrebbe essere estesa, così da arginare anche uno dei limiti appena indicati, ad altre fasce d'età e di istruzione.

Un'altra possibilità potrebbe essere l'estensione della ricerca ad altri musei italiani o esteri, anche ad altri stili artistici, includendo anche l'arte figurativa, così da ricavare informazioni utili dal confronto delle diverse opere.

BIBLIOGRAFIA

- de Saint-Exupèry, A. (1983). *Il piccolo principe*. Tascabili Bompiani.
- Accademia, d. b. (s.d.). <http://www.accademiadelbenessere-kondel.it/chiamo/ricerche-e-articoli/198-amigdala-ippocampo>.
- Adorno, P., & Mastrangelo, A. (2002, pag. 399). *L'arte, corenti, artisti, società*. Messina - Firenze: Casa Editrice D'Anna.
- Amigdala. (s.d.). *Di Original uploader of gif version was RobinH at en.wikibooks - this is Image:Constudoverbrain.gif from Commons, cropped and resaved in PNG format, CC BY-SA 3.0*,
<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=5228021>.
- Arnheim, R. (1986). *Arte e percezione visiva*. Milano: Feltrinelli.
- Arte semplice, b. (2014, febbraio 25). *La Gioconda di Leonardo da Vinci analisi e curiosità di un capolavoro della pittura*. Tratto il giorno marzo 1, 2016 da arte semplice: http://artesemplice.blogspot.it/2014/02/la-gioconda-di-leonardo-da-vinci_25.html
- Boff, L. (2014, maggio 1). *Leonardo Boff*. Tratto da www.leonardoboff.com: <https://leonardoboff.wordpress.com/2014/05/01/la-bellezza-salvera-il-mondo-dostoevskij-ci-dice-come/>
- Bora, G., Fiaccadori, G., Negri, A., & Nova, A. (2002). *I luoghi dell'arte storia opere percorsi*. (A. Negri, & E. De Pascale, A cura di) Milano: Electa - Bruno Mondadori.
- Bulgakov. (1917). *La luce senza tramonto*. Mosca.
- 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.

Casini, C. (1991, 10 17). *Archivio de La Repubblica*. Tratto da ricerca. repubblica: http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1991/10/17/schonberg-pittore-dodecafonico.html?refresh_ce

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

D'Angela, G. (A.A. 2012-13). Il volto della felicità. Viaggio tra estetica, illusione e realizzazione del proprio sé. *Tesi di Laurea Corso di laurea magistrale in Filosofia della società, dell'arte e della comunicazione. Relatore Prof. Giorgio Brianese* . Università Ca' Foscari, Venezia, VE, Italia.

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

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

Dostoevskij, F. M. *L'idiota*. Milano, 1983: Oscar Mondadori.

Falomo, C. (2002, ottobre 26). *Restano le opere che continuano a porre delle domande. Intervista a Franco Rella*. Tratto da la Critica: www.lacritica.net/rella.htm

Grun, A. (2014). *Bellezza - Una nuova spiritualità della gioia di Vivere (Spiritualità), Brochure*. Vier Turne Verlag: Brochure .

Guariso, M. (2015). *Matteo Guariso*. Tratto da Matteo Guariso Photographer Flower: <http://www.matteoguarisophotography.com/category/flower/>

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, A cura di) Milano: Giangiacomo Feltrinelli.

Kaplan, H., & Sadock, B. (2003). *Synopsis of Psychiatry: Behavioral Sciences Clinical Psychiatry* (9 ed.). Philadelphia: Lippincott Williams and Wilkins.

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-delloocchio/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

Lancellotti, G. (2001, giugno). *Script Centro Psicologia Umanistica*. Tratto il giorno marzo 2, 2016 da www.script-pisa.it: www.script-pisa.it/rivista/script_riflessioni_2/note_concetto_empatia_1a_pate.php

Leder, H., Oeberst, A., Augustin, D., & Belke, B. (2004). A model of Aesthetic appreciation and aesthetic judgement. *British journal of psychology* , 443.

Luscher, M. (1976). *Il test dei colori*. Roma: Casa Ed. Astrolabio - Ubaldini 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/>

Morelli, U. (2010). *Mente e bellezza. Mente relazionale, arte, creatività e innovazione*. Tratto da <http://www.ugomorelli.eu/pubblicazioni/meb.pdf>.

Morelli, U. (2010). *Ugo Morelli*. Tratto da www.ugomorelli.eu: http://www.ugomorelli.eu/pubblicazioni_schede/menteebellezza.html

- Packard, V. (1989). *I persuasori occulti*. Torino: Einaudi Editore.
- 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* .
- Proust, M. (1982). *Alla ricerca del tempo perduto*. Milano: Oscar Mondadori.
- Ramachandran, V. S., & Hirstein, W. (1999). Science of art: a neurological theory of aesthetic experience. *Journal of Consciousness studies* , p. 6,15-51.
- Rella, F. (2006). *L'enigma della bellezza*. Feltrinelli.
- Romina Sinosich, R. P. (A.A. 2005 - 2006). Psicologia della comunicazione persuasiva, Strategie di persuasione nella comunicazione pubblicitaria. *Psicologia della comunicazione persuasiva, Strategie di persuasione nella comunicazione pubblicitaria* . Trieste: Università degli Studi di TRIESTE Facoltà di Scienze della Formazione Master in Analisi e Gestione della Comunicazione Tesi finale in Psicologia della Comunicazione.
- 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.
- Schoenberg, A., & Kandinskij, W. (2002). *Musica e Pittura, lettere testi e documenti*. (J. Hahl-Koch, A cura di, & M. Torre, Trad.) Milano: SE Edizioni.
- Seneca, L. A. (s.d.). *L'arte di essere felici*. (M. S. Abbate, A cura di) Newton Compton Editori.
- 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 .

Stendhal. (1839). *La Chartreuse de Parme (La Certosa di Parma)*. Paris: Ambroise Dupont.

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

Vannoni, D. (2003). *Manuale di psicologia della comunicazione persuasiva*. Torino: UTET Libreria.

Villata, L. (2009). The scientific status of projective techniques. 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/>

Wikipedia. (s.d.). *Wikipedia*. Tratto da Wikipedia: https://it.wikipedia.org/wiki/Sindrome_di_Stendhal

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

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

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