



Università degli Studi di Messina

**Dipartimento di Scienze Cognitive Psicologiche
Pedagogiche e degli Studi Culturali**

Scuola di Dottorato in Scienze Cognitive
XXXVI Ciclo

Dottorato in
Teorie e tecnologie sociali, territoriali, dei media e delle arti performative
SSD: L-ART/03

La paura nell'arte: un percorso tra emozione e rappresentazione

Candidata: Laura Ieni

matricola:521299

Supervisore: Chiar.mo Prof. Francesco Paolo Campione

Co-Supervisore: Chiar.mo Prof. Francesco Parisi

Anno Accademico 2022/2023

*È un fenomeno generale nella nostra natura,
che ciò che è triste, terribile, perfino orrendo
ci attira con un fascino irresistibile;
che da scene di dolore
e di terrore noi ci sentiamo
respinti e con pari forza ritratti.*

(Friedrich Schiller Dell'arte tragica, 1792)

*La realtà è sempre stata letta attraverso i rapporti che ne forniscono le immagini;
e da Platone in poi, i filosofi hanno cercato di alleviare questa nostra dipendenza dalle
immagini evocando il modello di una maniera di comprendere il reale
indipendentemente dalle immagini stesse.*

(Susan Sontag, Sulla fotografia, 1978)

Abstract

Le emozioni suscitate dalle opere d'arte, sono state sempre oggetto di ricerca, dalla filosofia classica fino al periodo più contemporaneo passando per le diverse discipline. Le immagini hanno una forza insita, che crea un rapporto reciproco con i fruitori. All'interno di questa tesi, si è voluta investigare l'emozione della paura generata dagli artefatti, provando a capire le ragioni per cui un'opera possa generare in chi la osserva: curiosità, paura, turbamento; approfondendo i diversi settori scientifici che se ne sono occupati. Infine vi è una parte sperimentale relativa all'esperienza estetica che ha come oggetto il rapporto tra pubblico e oggetti.

Parole chiave: arte, paura, emozioni, estetica, immagini, simulazione incarnata.

Abstract (English version)

The emotions aroused by works of art have always been the subject of research, from classical philosophy to the more contemporary period, passing through different disciplines. Images have an inherent strength, which creates a mutual relationship with users. Within this thesis, we wanted to investigate the emotion of fear generated by artefacts, trying to understand the reasons why a work can generate in those who observe it: curiosity, fear, disturbance; delving into the different scientific sectors that have dealt with it. In the end, there is an experimental part relating to the aesthetic experience between the relationship between the public and objects.

Keywords: art, fear, emotions, aesthetic, images, embodied cognition.

Indice

Introduzione	9
---------------------------	---

I. La percezione nelle rappresentazioni artistiche

I.1 <i>Dal formalismo all'iconologia</i>	12
I.2 <i>Pictorial Turn e Bildwissenschaft</i>	20
I.3 <i>Quale potere hanno le immagini</i>	27
I.4 <i>L'empatia</i>	29

II. Attraverso il Brutto e il Perturbante, un percorso nella storia dell'arte

II.1 <i>Quando parliamo di Brutto</i>	34
II.2 <i>La definizione di Perturbante</i>	38
II.3 <i>Cosa si intende per Freak</i>	41
II.4 <i>La storia dell'arte attraverso le emozioni</i>	44
II.5 <i>La fotografia, tra arte e realtà</i>	57
II.6 <i>La Videoarte</i>	60
II.7 <i>La declinazione artistica dell'intelligenza artificiale</i>	63

III. L'apporto delle scienze cognitive alle indagini storico artistiche

III.1 <i>Arte e scienze cognitive</i>	64
III.2 <i>Casi studio e ricerche applicate</i>	71

IV. L'emozione della paura suscitata dalle opere

IV.1 <i>Le emozioni</i>	84
IV.2 <i>Perché abbiamo paura?</i>	88
IV.3 <i>Come si manifesta la paura</i>	90
IV.4 <i>Il Sublime</i>	92
IV.5 <i>L'iconoclastia</i>	102

V. Sezione sperimentale

V.1 <i>Introduzione</i>	106
V.2 <i>Research Questions</i>	108
V.3 <i>Metodologia</i>	108
V.4 <i>Partecipanti</i>	109
V.5 <i>Svolgimento</i>	110
V.6 <i>Genewa</i>	112
V.7 <i>CODA System</i>	114
V.8 <i>VIMAP</i>	117
V.9 <i>Body Map</i>	124
V.10 <i>Discussione</i>	130
V.11 <i>Risultati e Grafici</i>	130
V.12 <i>Limiti</i>	131
V.13 <i>Conclusione</i>	133
<i>Appendice</i>	134

Tavole	137
---------------------	-----

Bibliografia	175
---------------------------	-----

Introduzione

La presente ricerca, nasce dalla volontà di avviare una analisi approfondita sul rapporto tra arte e percezione, e in particolare sulla capacità che le rappresentazioni visive hanno di attivare ed evocare diverse emozioni, tra le quali la paura.

Da sempre la filosofia, si è interrogata sulle questioni relative al gusto e alle modalità percettive, ma anche alle manifestazioni artistiche realizzate dall'uomo; ci si è chiesti cosa spingesse l'uomo ad esternare in maniera visuale racconti, storie ed emozioni. Questi temi hanno interessato successivamente anche la storia dell'arte, che dapprima si era concentrata soltanto alla mera questione estetica e stilistica: di un'opera erano importanti il pittore, la bottega di provenienza, la committenza delle opere e la tecnica artistica utilizzata.

Nel corso dell'ultimo secolo, le diverse discipline hanno iniziato ad interagire in maniera sinergica, capendo che non si tratta di compartimenti stagni ma che c'è una connessione tra le attività percettive, il gusto e le emozioni; cosa che si può riscontrare in ogni funzione compiuta dall'uomo.

A lungo, si è pensato all'idea di bello come fine ultimo da raggiungere, per cui gli intellettuali si interrogarono su come raggiungere la perfezione, se l'idea di bello dovesse essere legata solo ad alcune caratteristiche e se il fine ultimo delle arti fosse proprio questo, interrogativi che di fatto hanno rappresentato la filosofia di fondo della copiosa letteratura che tratta temi quali il bello e il piacere.

Se il bello, ha dei canoni di armonia e utilità universalmente riconosciuti, viceversa il brutto, è un concetto molto più soggettivo, che attiva nell'uomo passione, disgusto o paura, pertanto non genera in noi solo un semplice giudizio estetico. È ragionando sul concetto di brutto, che si iniziano a notare delle reazioni di paura durante il momento di osservazione di un'opera, ma sappiamo

che molteplici immagini possono turbarci; sarebbe limitativo pensare solo al brutto, si deve tenere conto anche delle immagini perturbanti, romantiche e sublimi.

L'arte nei secoli, diventa sempre più variegata, mutano i supporti, che vanno da sculture, ad affresco, al cavalletto, alla fotografia, alla più moderna realizzazione di immagini virtuali fino ai recentissimi NFT.

È proprio partendo da quanto premesso, che si articola lo svolgimento di questo lavoro di ricerca, che prende avvio da un excursus storico-evolutivo che attraversa diversi punti della storia dell'arte, per arrivare a comprendere come si evolve l'intenzionalità dell'artista, ovvero dalle immagini che vanno dal monito religioso, alle rappresentazioni allegoriche e mitologiche, che traggono ispirazione dalla letteratura, le opere che le celebrano le guerre, le manifestazioni artistiche contemporanee in cui si percepisce il *pathos* e la matericità del medium pittorico, fino a medium fotografico. Tenendo conto del fatto, che le manifestazioni artistiche mutano di pari passo con i cambiamenti scientifici, culturali e storici dei Paesi e dei popoli.

Ma quale è il potere delle immagini? Cosa ci spaventa? Cosa vogliono da noi le immagini? Sono, questi gli interrogativi a cui cercherò di dare delle risposte, proprio perché la paura è l'emozione forse la più innata che abbiamo, quella funzione, in pratica colei che ci preserva dai pericoli imminenti e attua un meccanismo di difesa, quindi come possiamo provare lo stesso sentimento anche durante un percorso espositivo in un ambiente museale o all'interno di una chiesa osservando un affresco.

La letteratura e la storia, ci rammentano continuamente che il potere di un oggetto artistico arriva a generare addirittura una morbosità che sfocia nel *voyerismo* o in atti di iconoclastia, che stanno ad indicare la paura che si ha nei confronti del potere di una immagine.

Nella prima parte tratterò il tema della percezione e il passaggio dagli studi della storia dell'arte formale fino ai *visual studies*, tenendo conto delle diverse discipline che hanno reso possibile questo tipo di approccio.

Per quanto riguarda la parte artistica, tratterò un percorso dapprima tra le opere definite brutte e perturbanti per poi passare a diversi esempi artistici, poiché vi sono manufatti che hanno precise intenzioni psicologiche ma tante altre no, eppure nonostante questo ci fanno provare il medesimo sentimento.

Attraverso l'ausilio delle neuroscienze e delle scienze cognitive, che hanno iniziato ad interagire con l'ambito umanistico, cercherò di dare una risposta alle sopracitate domande. Da quando Freedberg e Gallese hanno iniziato a collaborare, sono stati realizzati diversi studi sulla percezione artistica, seguendo la teoria della *embolie cognition* attraverso le ricerche sui neuroni specchio, ma non nello specifico rapporto sulla paura, pertanto il mio obiettivo è comprendere quali meccanismi si attivano nello spettatore durante il momento di fruizione dell'opera, capire, se vi sono elementi che accomunano le immagini ritratte, cosa può quindi turbare.

Infine, un'ultima parte sperimentale, a cui ho avuto modo di partecipare, osservando tutto il processo di realizzazione sperimentale, dalle fasi iniziali e più creative, fino all'inizio del progetto; e questo è stato possibile, grazie al periodo di ricerca all'estero che ho svolto da febbraio a ottobre 2023, presso l'Università di Groningen, dove mi è stato permesso di far parte del gruppo di ricerca di un progetto sperimentale nonché innovativo, che ha avuto come obiettivo quello di investigare la percezione estetica da più punti di vista.

I. La percezione nelle rappresentazioni artistiche

I.1 *Dal formalismo all'iconologia*

John Constable scrisse «La pittura è una scienza, dovrebbe essere coltivata come se fosse una indagine sulle leggi della natura»¹.

Una frase che a fine '700 era probabilmente ritenuta una bizzarria, nel corso dei secoli si è dimostrata essere una teoria sempre più valida. Per arrivare al rapporto tra arte e scienza nell'accezione più moderna, bisogna comprendere cosa accade negli ultimi due secoli, poiché nonostante la storia dell'arte sia una delle più antiche materie di studio, è soltanto da fine '800 che verranno tracciate le basi per la disciplina che noi oggi conosciamo.

Bisogna tener presente, che la materia ha subito una evoluzione sotto ogni punto di vista: dai mezzi a disposizione dell'artista, ai diversi *medium*, fino possibilità della circolazione delle immagini stesse, per cui si è modificato il modo stesso di fruire dell'arte.

Nel 1550 Giorgio Vasari, durante la stesura della seconda parte delle *Vite*², dichiarò che non voleva limitarsi ad elencare artisti ed opere ma si sarebbe impegnato ad investigare le opere e gli eventi, così da far conoscere le cause e le radici delle maniere e il conseguente miglioramento o peggioramento della produzione artistica.

I testi e gli studi successivi, ci rivelano in realtà che si è mantenuto un approccio storiografico e descrittivo, e che l'arte rimase per lungo tempo un'*ars una*. Ciò, era determinato dai gusti che influivano sui giudizi di merito, tanto che un'opera era ritenuta valida solo se corrispondente a determinati canoni stilistici, e lo stile che più rispondeva ai canoni era il classicismo.

¹ R. B. BECKETT, *John Constable's Discourses*, Suffolk Records Society, 1970, p. 69.

² G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti*, Giunti, Firenze, 1568.

Lo stesso parametro fu usato da Winckelmann³, il quale addirittura concentrò i propri studi sull'arte classica, sostenendo che le opere che meritavano attenzione appartenevano all'arte greca, detentrici di una grandezza ideale. Queste convinzioni, successivamente limitarono per decenni i campi di studio quasi a favore di un monopolio delle arti toscane.

Quello che rendeva meritevoli il classicismo e il rinascimento fiorentino, era la riproduzione della realtà, la *mimesis*, per lo studioso i soggetti rappresentati dovevano corrispondere a determinati canoni di armonia. Un esempio lo troviamo nelle parole dedicate al *Laocoonte*, la celeberrima scultura conservata ai Musei Vaticani che possiede la “nobile semplicità e la quiete grandezza”.

Il momento descrittivo dell'opera si basa su due discipline, l'iconografia da *eikon/graphé* che era la descrizione dell'immagine e l'iconologia *eikon/logos* alla quale il suffisso *logos* dà il significato di interpretazione delle immagini.

Aby Warburg, è lo spartiacque dei due modi di concepire l'arte. È con lui, che la storia dell'arte prende coscienza della necessità di un ampliamento degli studi, comprendere un'opera non diventa più una mera ricerca formale di quello che appariva sulla tela.

Anche Warburg, è incuriosito dall'arte classica e dall'arte fiorentina⁴, ma a differenza dei suoi predecessori, che seguivano un rigore concettuale, sarà capace di osservare sotto una luce diversa opere di cui erano già presenti scritti artistici, ma ancora molto lontani dal concetto di critica. Il suo merito, sarà quello di unire i diversi spunti, forniti dalla sua infinita cultura e da quella che diventerà una delle più grandi biblioteche private tuttora esistenti.

³ J. WINKELMANN, *Storia dell'arte nell'antichità*, ed. it. Abscondita, Milano, 2017.

⁴ Con il concetto di *Nachleben der Antike*, Warburg ricorda che l'eredità dall'antico resta presente poiché appartiene alla psiche sociale come i nostri ricordi di infanzia appartengono a ogni singolo uomo, questo porta a rintracciare valori risalenti al mito.

Lo studioso, affermò di provare quasi disgusto per la storia dell'arte estetizzante, e la comprensione divenne la chiave di volta del suo lascito, e si affrancò sempre più il moderno concetto di iconologia, poiché la sua volontà era inserire l'arte all'interno di un repertorio di forme di espressione.

La particolarità dei suoi studi, a confronto con gli altrettanto illuminati Riegl, Burckhardt o Dvorak, è l'inclusione di ogni forma di conoscenza.

Ne sono esempio: gli scritti riguardanti il *Salone dei Mesi* di Palazzo Schifanoia a Ferrara, realizzati da Francesco del Cossa nel 1470, in cui arriva a utilizzare gli studi di astronomia e astrologia per comprendere il significato degli affreschi; nonché le ricerche compiute in Nuovo Messico presso gli indiani Pueblo, volte a comprendere attraverso la danza pagana primitiva del *Rituale del serpente*⁵, cosa potesse avvenire nell'antichità durante il culto dionisiaco in cui le menadi danzavano; soggetto poi ripreso più volte in affreschi, sarcofagi e bassorilievi dell'arte classica. Viene ancora oggi considerato un valido metodo valutativo l'utilizzo dell'Atlante *Mnemosyne*.

Gli storici dell'arte hanno il compito di descrivere un'opera, ma il problema è capire come articolare questa spiegazione per riuscire a mediare con il lettore, senza alterare la sua percezione. La descrizione sistematica non può portare alla comprensione totale dell'opera, bisogna andare più a fondo per comprendere il significato simbolico espresso dalla forma figurativa, o addirittura compito più difficile può essere comprendere il significato celato del non figurativo.

Nel corso del '900 nascono diverse discipline che gravitano attorno all'arte: storia sociale dell'arte, antropologia dell'arte, letteratura artistica, psicologia dell'arte. A cui si affiancano altre discipline già esistenti come: la semiotica, la linguistica, la storia delle religioni e l'antropologia.

⁵ A. WARBURG, *A lecture on serpent ritual* in *Journal of the Warburg and Courtland Institutes*, 2, 1938/39.

Roger Fry proprio nei primi anni del '900⁶, sottolinea l'importanza di studi sistemici scientifici e di una collaborazione tra le discipline. L'arte inizia così ad essere considerata nella sua totalità, non soltanto come mezzo storico, rappresentativo ma come un *medium* espressivo, pregno di vitalità in dialogo con il mondo esterno. Si inizia a dare valore all'interpretazione del pubblico.

Parallelamente, Ernst Cassirer riprendeva i paradigmi della filosofia kantiana per la stesura de *La filosofia delle forme simboliche* «Per forma simbolica si deve intendere ogni energia dello spirito per mezzo della quale un significativo contenuto spirituale è collegato a un concreto segno sensibile e intimamente connesso a tale segno»⁷.

Riferendosi alle forme simboliche, riteneva che potessero avere al loro interno delle regole, che permettono di capire i fatti storici e le facoltà operanti che determinano le attività mentali, le quali portano al compimento di un'opera e alla sua comprensione.

Le rappresentazioni, erano per Cassirer, la forma adeguata per esprimere la realtà conquistata tramite il processo di mediazione.

A questo concetto, si collegano studi coevi degli storici dell'arte, come Erwin Panofsky⁸, il quale concordava con Cassirer sull'importanza dei simboli e dei segni, ma in una "prospettiva" diversa, poiché non si può generalizzare.

Lo stile e lo studio del contesto, sono fondamentali per capire l'intenzione dell'artista ma anche per comprendere cosa percepisce lo spettatore. Ogni epoca porta con sé, dei cambiamenti culturali ma anche pratici, che influiscono in maniera determinante sulla fruizione; per cui oggi non percepiremo una predella medievale come avrebbe potuto fare un credente nel momento di raccoglimento nel 1200.

⁶ R. FRY, *Il Postimpressionismo. La promessa di una nuova arte*, Castelvechi, Roma 2015.

⁷ E. CASSIRER, *La filosofia delle forme simboliche*, p.175.

⁸ E. PANOFSKY, *Il significato nelle arti visive*, Einaudi, Torino, 1962.

A questo concetto, si può legare il pensiero di *Kunstwollen*, paradigma teorizzato da Alois Riegl, inteso appunto come il “volere artistico”, l’innata intenzione artistica di un determinato momento, che si creava quasi spontaneamente come manifestazione, e che era da analizzare attraverso categorie a priori; tuttavia il significato per essere svelato e reso fruibile deve essere accostato a una comprensione fenomenica del prodotto artistico. L’arte viene considerata come la realizzazione di una volontà che plasma dei materiali, e Riegl pertanto teorizzava che l’arte creasse relazioni tra il pensiero e le cose.

Ernst Gombrich, è probabilmente il primo storico dell’arte ad accostare il problema dello stile alla psicologia della percezione. I suoi colleghi fino a quel momento, avevano avuto una visione più netta nei riguardi delle rispettive teorie; mentre Gombrich, si pone dei nuovi interrogativi, conscio anche dell’avanzare delle altre discipline propedeutiche agli studi critici. L’uomo, non rappresentava quello che vedeva bensì quello che sapeva, basti pensare a tutti i dipinti a tema allegorico metaforico, i cui soggetti sono tratti dai classici, o alle opere a tema religioso; ci sono numerose incongruenze rispetto alla realtà, per cui l’immagine che l’artista aveva in mente prevarica sulla realtà stessa, e si crea un “illusionismo naturalistico”.

Così come l’artista crea e accosta una immagine all’immagine che crea, così fa il pubblico, «l’arte ha una storia, per leggere l’immagine creata dall’artista dobbiamo far ricorso alla nostra esperienza di quadri già visti e verificare questi nell’opera»⁹, definisce questa teoria *making and matching*.

Il critico, si pone un altro quesito: se le scelte stilistiche dipendessero unicamente dal periodo storico, allora ogni nazione avrebbe dovuto realizzare negli stessi anni opere molto simili, invece, sappiamo che questo non è accaduto, anzi siamo a conoscenza che vi siano abissali differenze tra le opere dei diversi stati, ma anche all’interno della stessa nazione ci sono dei regionalismi.

⁹ E. GOMBRICH, *Arte e illusione*, p.381.

Tuttavia, per quello che concerne i periodi artistici più studiati, è come se ci fossero degli schemi attraverso cui l'artista organizza la visione da trasporre sulla tela.

Arte e illusione, resta a distanza di anni un testo fondamentale, anche alla luce delle successive scoperte scientifiche, poiché la teoria sull'osservatore ivi trattata è ancora importante: Gombrich collega, questa tendenza a ciò che gli psicologi chiamano "proiezione", in cui una persona proietta su un'altra persona i propri desideri e la propria personalità. Un osservatore d'arte proietterà anche il suo catalogo di classificazioni sulle immagini create dagli artisti, in questo caso l'artista crea e lo spettatore progetta; entrambi sono ingredienti necessari nella creazione del significato.

Quando il fruitore osserva l'opera è in atto un'illusione, creata dall'artista attraverso delle tecniche, nel caso di Leonardo per esempio può essere la tecnica dello sfumato, si attiva un meccanismo per cui vediamo qualcosa attraverso qualcos'altro.

Le immagini sono dunque, secondo lo studioso tedesco, configurazioni di segni e colori su una superficie che siamo in grado di vedere come qualcos'altro: ma in che senso questa è un'esperienza di illusione? Normalmente, quando guardiamo un'immagine e riconosciamo il soggetto rappresentato, siamo consapevoli di stare guardando un'immagine, non confondiamo l'immagine con la realtà. Come può allora Gombrich sostenere che stiamo provando una illusione?¹⁰.

Gombrich è uno degli autori più prolifici, i testi e gli articoli da citare sarebbero innumerevoli, tra questi, nel 1963 pubblica *A cavallo di un manico di scopa*¹¹, in cui aggiunge dei punti di vista diversi.

L'*Oxford Dictionary* alla parola *Rappresentare*, afferma «che può essere usato nel senso di evocare per mezzo di una descrizione o di un ritratto o della

¹⁰ E. CALDAROLA, *Arte e illusione di Ernst H. Gombrich. Una lettura filosofica*, p.43.

¹¹ E. H. GOMBRICH, *A cavallo di un manico di scopa*, Einaudi, Torino, 2001.

fantasia, raffigurare, porre la copia somigliante di qualche cosa di fronte alla nostra mente o ai nostri sensi, servire come o essere intese come somiglianza, prendere il posto di, stare al posto di, essere un sostituto per»¹².

Facendo riferimento proprio a questa definizione, l'autore si interroga su quanto non solo l'artista prenda in prestito forme ed immagini per realizzare similitudini, ma quanto anche nella realtà ciò avviene immediatamente sin da piccoli. Avviene anche con i bambini, con uno dei più classici giochi d'infanzia, cioè utilizzare la fantasia stando a cavalcioni del manico di scopa, immaginando di essere a cavallo. Ovviamente il bambino sa che non si tratta di un vero cavallo, ma il bastone assume un nuovo significato nel momento in cui noi glielo attribuiamo.

Lo stesso procedimento di attribuzione lo compiamo con le immagini religiose, «L'idolo sostituisce il dio»¹³, in tutte le religioni dalle pagane alle monoteiste, il credente attribuisce una spiritualità ad una immagine designata da altri, senza che questa corrisponda a realtà, tanto da entrare nella cultura di un popolo in modo radicato.

Per trasferire su un oggetto il significato che vogliamo dargli, basta che abbia i requisiti necessari minimi, riconosceremo un volto da uno scarabocchio e una persona da lineette unite, o persino il sopracitato cavallo, sarà riconoscibile anche se disegnato su carta con una sagoma, una grande coda e un ciuffo che rappresenta la criniera.

Determinante, è l'intenzione di chi crea, poiché lo stesso bastone, in un altro gioco potrà essere utilizzato come una spada o uno scettro.

L'immagine può essere qualcosa fuori da se, può celare altro rispetto alla visione dell'artista e questo mette in atto da parte dello spettatore un ruolo attivo,

¹² *Oxford Dictionary*, alla voce Rappresentare.

¹³ E. GOMBRICH, *A cavallo di un manico di scopa*, p. 7.

l'immagine per essere completata ha bisogno dell'immaginazione o di conoscenza¹⁴.

Essendosi interessato alla psicologia dell'arte, Gombrich, si imbatté ovviamente negli studi di psicologia e psicoanalisi dell'arte realizzati da Freud¹⁵. Per quanto incuriosito dalle teorie di Freud, il suo interesse resta soprattutto quello per lo stile e la struttura dell'opera, mentre lo psicanalista si sofferma sul significato espressivo dei manufatti.

Gombrich, rappresenta in un certo qual modo la “scuola inglese e americana”, e tra i suoi studenti si annoverano i massimi studiosi che verranno ripresi più avanti. Parallelamente negli stessi anni, la “scuola tedesca” compie altrettanti studi sull'arte e sulla conoscenza, che possiamo racchiudere nella teoria della *Gestalt* (*Gestalttheorie*) cioè teoria della forma, di cui uno dei massimi rappresentanti è Rudolf Arnheim.

Una cosa che certamente accomuna i due studiosi, oltre le rispettive fughe dal nazismo dopo la proclamazione delle leggi razziali, il che permetterà di confrontarsi con ambienti accademici diversi, è che entrambi furono influenzati nelle loro ricerche da due tra i massimi esperti di psicologia e psicoanalisi del tempo: Max Wertheimer e Ernst Kris. Questo li portò a ricercare una dottrina della percezione artistica ma con delle divergenze, che si evidenziano fin dalle prime definizioni di illusione e realtà.

L'approccio di Arnheim, rispetto agli studiosi sopracitati, si poggia su basi più scientifiche assimilabili alla psicologia sperimentale, «Ogni percezione è anche un pensiero, ogni ragionamento è anche intuizione, ogni osservazione è anche invenzione [...] Non possiamo più considerare il processo artistico come

¹⁴ Giotto fece largo uso della figura di spalle, questo stimolava l'immaginazione del pubblico che doveva ipotizzare le movenze dei soggetti ritratti.

¹⁵ E. GOMBRICH, *Freud e la psicologia dell'arte*, Einaudi, Torino, 1967.

chiuso in se stesso, misteriosamente ispirato dall'alto, non relazionato e non relazionabile alle altre attività umane»¹⁶.

All'interno del suo testo *Arte e percezione*, pone delle domande sull'esperienza artistica, fondamentali per riuscire a comprendere il momento della fruizione e per arrivare a capire cosa ci trasmette l'opera nella sua totalità, operazione che compiamo mettendo in azione tutte le nostre facoltà mentali. Attraverso una serie di esperimenti ed esempi, spiega cosa accade all'interno di un dipinto, le motivazioni per cui le figure si trovano in una determinata struttura, quali geometrie possono determinare cambiamenti percettivi nel nostro sguardo.

L'arte si svolge in due processi: il primo avviene nel momento creativo, quindi dall'autore all'opera e il secondo è quello che va dall'opera al fruitore; non sono due momenti che si susseguono immediatamente e inevitabilmente sono frutto anche dei processi culturali dei due soggetti, perciò vanno pensati separatamente ma collegati per avere una idea finale di quello che accade.

L'oggetto artistico, è quindi un prodotto dell'attività cognitiva e come tale va osservata, non rischiando però di arrivare ad analisi forzate o banalizzanti, che rischierebbero di annullare la creatività e la sinergia che si arriva ad avere con l'opera durante il momento della visita.

I.2 *Pictorial Turn e Bildwissenschaft*

Sin dall'Umanesimo si è data importanza alla visuale e alla visione. Già nel 1436 nel *De Pictura*¹⁷ Leon Battista Alberti, indicava come elemento fondamentale la finestra. Alberti, suggeriva agli artisti, una concezione mimetica dell'arte, una ripresa della natura e di tutto ciò che è possibile vedere ad occhio nudo, e per farlo suggeriva di partire da una costruzione geometrica della tela, che si doveva

¹⁶ R. ARNHEIM, *Arte e percezione visiva*, p.27.

¹⁷ L. B. ALBERTI, *De Pictura*, 1435, L. Bertolini (a cura di), Polistampa, Firenze, 2012.

realizzare tramite una finestra aperta sul mondo; questo concetto è rimasto nei secoli successivi come il paradigma della finestra albertiana.

La finestra, è quello che oggi più metaforicamente, sarebbe definito come spaccato sul mondo: ciò che è contenuto al suo interno è ciò che l'artista sceglie di farci vedere; decide il soggetto, il limite, la soglia, dove inizia e dove finisce questa immagine, e cosa ci vuole comunicare, fino a dove ci è concesso guardare, e anche se l'immagine ci sta guardando per essere completata da noi spettatori.

Proprio su questo ultimo si concetto si baserà la più moderna idea di cultura visuale.

Nel 1996 sulla rivista statunitense *October*, edita dal Mit Press e nata da una idea di Rosalind Krauss, gli studiosi: Alpers, Apter, Armstrong, Buck Morriss, Conley, Crary, Crow, Gunning, Holly, Jay, Dacosta Kaufmann, Kolbowski, Lavin, Melville, Molesworth, Moxey, Rodowick, Waite e Wood, risposero al noto *Visual culture questionnaire* (che riporto data l'importanza postuma):

1. It has been suggested that the interdisciplinary project of “visual culture” is no longer organized on the model of history (as were the disciplines of art history, architectural history, film history, etc.) but on the model of anthropology. Hence, it is

argued by some that visual culture is in an eccentric (even, at times, antagonistic) position with regard to the “new art history” with its social-historical and semiotic imperatives and models of “context” and “text”.

2. It has been suggested that visual culture embraces the same breadth of practice that powered the thinking of an early generation of art historians-such as Riegl and Warburg-and that to return the various medium-based historical disciplines, such as art, architecture, and cinema histories, to this earlier intellectual possibility is vital to their renewal.

3. It has been suggested that the precondition for visual studies as an interdisciplinary rubric is a newly wrought conception of the visual disembodied image, re-created in the virtual spaces of sign-exchange and phantasmatic projection. Further, if this new paradigm of the image originally developed in the intersection between psychoanalytic and media discourses, it has now assumed a role independent of specific

media. As a corollary the suggestion is that visual studies is helping, its own modest, academic way, to produce subjects for the next stage of globalized capital.

4. It has been suggested that pressure within the academy to shift toward the interdisciplinarity of visual culture, especially in its anthropological dimension, parallels shifts of a similar nature within art, architectural, and film practices¹⁸.

Le quattro domande poste dal questionario, posero le basi di una disciplina la cui nascita era in corso ormai da anni e non soltanto negli Stati Uniti.

La necessità di andare a fondo nelle questione delle immagini, che dapprima apparteneva al campo umanistico, si è poi estesa alle scienze sociali e alle scienze naturali; è così che i *visual studies* si inseriscono tra le varie materie per colmare vuoti tra di esse e, farle collaborare eliminandone i confini ma non per sostituirsi ad esse, accusa che spesso viene mossa.

Un apporto fondamentale lo ha dato W.J.T. Mitchell, che a partire dal volume *Iconology*¹⁹ ha tracciato le basi di una nuova materia, analizzando i diversi tipi di immagine senza preconcetti, aprendosi ai vari media visivi (o sarebbe più opportuna la definizione di *mixed media*), questa è la svolta epistemologica che dà l'avvio al concetto di *Pictorial Turn*²⁰. Quello che viene indicato con “svolta”, è un tropo applicabile anche alle epoche precedenti, che permette di leggere sotto una luce diversa fenomeni che erano stati analizzati in maniera formale. Si apre a un concetto sensoriale che, potrebbe essere assimilabile a quello della funzione che la disciplina linguistica svolge per la poetica²¹.

Vi sono diversi momenti di svolta nella storia delle immagini, dall'invenzione della prospettiva, alla pittura da cavalletto, fino all'introduzione

¹⁸ AA.VV. *Visual culture questionnaire*, vol. 77, pp. 25-70.

¹⁹ W.J.T. MITCHELL, *Iconology, image, text, ideology*, The University Chicago Press, Chicago, 1987.

²⁰ Poco dopo G. Boehm tratterà il tema dell'*Iconic Turn*, i due concetti sono assimilabili.

²¹ *Linguistic Turn* teorizzato da R. Rorty.

della fotografia; per cui *pictorial turn* viene spesso associato a un nuovo predominio delle immagini²².

Mitchell, fa una distinzione importante rispetto ai suoi colleghi, ossia la differenza tra *image* e *picture*, concetto che però è intraducibile nelle altre lingue, poiché in italiano ad esempio, utilizziamo la parola immagine per definire ogni categoria di immagini; invece in inglese per *picture* si intende un oggetto materiale, come un quadro o una fotografia, mentre l'*image* è ciò che vi appare, è una cosa immateriale, è l'*image* che resta nella nostra mente a priori, come entità astratta anche qualora la *picture* venisse distrutta.

«Puoi appendere alla parete una *picture*, ma non puoi appendere a una parete una *image*»²³.

*What do picture really want?*²⁴ Si potrebbe definire la domanda dei *visual studies*, cosa vogliono davvero le immagini è quello che gli storici dell'arte si chiedono dal secolo scorso, le rappresentazioni non sono soltanto un disegno e una tempera su tela o una raffigurazione scolpita, le immagini possiedono una loro forza e una potente *agency*²⁵.

Le immagini hanno un loro potere interno, che persiste nonostante la nostra presenza, hanno la volontà di catturare lo sguardo dello spettatore, la nostra attenzione viene catalizzata da un volto o da un simbolo, è come se l'opera volesse comunicare con noi per trasmetterci un messaggio. Talvolta l'opera può farsi beffa di noi, può prendersi gioco dello spettatore, fino ad ammaliarlo.

²² Anche gli ultimi anni sono soggetti a una svolta iconica, che è rappresentata dalle immagini a cui siamo costantemente sottoposti tramite *social network* e *computer*.

²³ W.J.T. MITCHELL, *Pictorial Turn*, p.71.

²⁴ W.J.T. MITCHELL, *What do picture really want?*, in *October*, pp. 71-82.

²⁵ Il termine *agency* viene preso in prestito dai romanzi di Dickens, in cui si chiedeva quale fosse il potere agentivo degli oggetti, Alfred Gell, lo utilizza, si chiede quale sia potere delle immagini, nel senso di principio causale.

Ci potremmo chiedere, anche cosa ne sia dell'opera senza uno sguardo che la osserva, se resta potente in egual maniera, se la potenza che racchiude diminuisce perché non c'è nessun pubblico da attrarre.

Non sono tuttavia da confondere il desiderio dell'artista con il desiderio dell'immagine, non è detto che quello che viene raffigurato è poi il messaggio che percepirà il pubblico, né tantomeno sappiamo se vogliono essere sempre decodificate; questi sono una serie di quesiti da porsi di volta in volta quando ci si trova davanti a un'opera.

Questo concetto si può accostare ai temi trattati da Arthur Danto, il quale in *La trasfigurazione del banale*,²⁶ affronta il tema del significato delle immagini, del messaggio intrinseco ed estrinseco e delle molteplici variabili a cui può essere soggetto lo stesso oggetto.

È da quando Marcel Duchamp utilizza gli oggetti della *Lebenswelt* che si comprende davvero l'interscambiabilità del significato delle "cose".

Se Gombrich già venti anni prima, parlava del manico di scopa come oggetto a cui possiamo donare significati diversi all'interno di un gioco, è a partire dall'avvento dell'arte dadaista e poi con la pop art, che davvero qualunque tipo di oggetto può essere definito opera d'arte, tanto da entrare in una collezione museale indipendentemente dal valore dell'oggetto. Questo determinò un cambio di rotta per le neoavanguardie dagli anni cinquanta in poi, tanto da essere tacciata di essere arte *no sense*.

La celebre e dissacrante *Fontana* di Duchamp, ha la medesima struttura degli orinatoi a parete, ma il luogo in cui si trova e la firma dell'artista ne cambiano i connotati e questo l'ha resa una delle opere d'arte più note, viceversa questo non ha cambiato l'utilizzo del tipico bagno né tantomeno tutti i bagni possono assurgere al ruolo di opera.

²⁶ A. DANTO, *La trasfigurazione del banale*.

Se non teorizzassimo l'arte, vedremmo solo una serie di colori e segni, bisogna comprendere che ruolo svolge ogni elemento e, perché è stato scelto proprio per rappresentare quella immagine.

Lo stesso avviene con le numerose *Brillo Box* di Andy Warhol, per cui si dà un significato altro a un oggetto di uso comune, come la confezione di detersivo più utilizzata negli Stati Uniti. In questo caso, c'è una differenza perché le scatole sono di compensato, mentre l'orinatoio dada o le latte di zuppa *Campbell*, invece mantengono la stessa conformazione delle originali acquistabili nei supermercati.

Quindi si può affermare, che risiede in questo il concetto di trasfigurazione del banale, che avviene per mezzo del significato che gli attribuisce l'artista in primis e il pubblico dopo.

Avviene uno slittamento semantico degli oggetti, che può essere più o meno volutamente esplicito, e sta al pubblico comprenderne il significato finale.

Lo stesso processo avvenne in ambito tedesco, con la *Bildwissenschaft*, letteralmente la conoscenza della immagini, portata avanti da Horst Bredekamp²⁷, il quale si interrogò sul nuovo concetto di immagine, non solo di quelle definite artistiche bensì di ogni tipologia di immagine da cui siamo "avvolti come bozzoli" nella nostra quotidianità.

È giusto ampliare i termini delle ricerche, non soltanto alle opere ma a tutte le immagini a cui siamo sottoposti, e infatti nel tempo il confine è piano sfumato per dare spazio all'evoluzione della disciplina.

Già Hans Belting nei primi anni ottanta, si era interrogato sulla fine dell'arte in senso convenzionale, *La fine dell'arte o la libertà dell'arte*²⁸ voleva indicare proprio questo concetto, cioè dire pubblicamente che la disciplina, sia dal punto di vista della creazione che degli studi, non poteva più andare avanti

²⁷ H. BREDEKAMP, *A Neglected Tradition? Art History as Bildwissenschaft in Critilac Inquiry*, vol.29, 3, Spring 2003, pp. 418-428.

²⁸ H. BELTING, *La fine della storia dell'arte o la libertà dell'arte*, Einaudi, Torino, 1989.

nel modo in cui era conosciuta e acclamata, perché secondo lui si era giunti a uno stallo e era necessaria una emancipazione per non fare estinguere la materia.

Bredekamp rispetto ad altri critici, introduce un nuovo concetto che entra tra i moderni paradigmi, cioè che non siamo solo noi in quanto fruitori ad osservare l'immagine ma anche lei ha uno sguardo rivolto su di noi, che muta e si alimenta della nostra nostre emozioni.

Le immagini possiedono una loro vita e una loro soggettività, si instaura così un dialogo tra le due parti, «Le immagini non possono essere collocate davanti o dietro la realtà, poiché esse contribuiscono a costruirla. Non sono una sua emanazione, ma una sua condizione necessaria»²⁹.

L'arte ha una sua validità storica e culturale, che gli conferisce una potenza innegabile; anche se non sempre l'uomo ne è assolutamente consapevole, ma siamo costantemente circondati da immagini che interferiscono con la nostra percezione di ciò che ci accade.

Il nostro sguardo nei confronti di una *picture* non è mai neutro, abbiamo dei preconcetti che lo rendono mediato, dati da convinzioni culturali o dallo specifico momento che, ci impone di osservare quella precisa immagine, quindi avviene un incontro che si potrebbe definire quasi autoriflessivo, per cui scaricheremo le nostre emozioni e i nostri giudizi su un soggetto che a sua volta ci sta già osservando.

Avviene un passaggio intersoggettivo, al termine del quale sia noi che l'opera saremo più arricchiti dall'esperienza di incontro.

Le raffigurazioni che vediamo, sono ciò che l'immagine ci permette di vedere di se stessa, la cornice è paragonabile ad una soglia che ci tiene sull'uscio e ci concede di sbirciare ciò che avviene al suo interno e, la bravura dell'artista consiste anche nel riuscire ad inserire dei dettagli o dei simboli che ci permettano di voler scavalcare la soglia, di volere agire anche noi: per scoprire cosa fissano

²⁹ H. BREDEKAMP, *Immagini che ci guardano. Teoria dell'atto iconico*, p. 266.

le persone curiose nel *Mondo nuovo* di Tiepolo, cosa stia leggendo la donna nel quadro di Chardin o scoprire paesi nuovi con l'*Astronomo* di Vermeer.

I.3 *Quale potere hanno le immagini*

Il ruolo del pubblico e delle emozioni, e più specificatamente della intersoggettività tra noi e le opere, come abbiamo visto è diventato sempre più argomento di discussione e confronto nel panorama culturale.

A fine anni ottanta, grazie al contributo di David Freedberg, inizia un ulteriore nuovo percorso conoscitivo dell'opera d'arte, tramite quello che diventerà probabilmente il suo più celebre libro *Il potere delle immagini*³⁰. Freedberg, fin dai suoi primi saggi dedicati a Poussin, si discosta dall'approccio formale o come lo definisce lui stesso intellettualizzanti; rendendosi conto che le opere sono portatrici di messaggi e di forza.

Quello che realizza con il suo testo è una sorta di storia della storia dell'arte, in cui fornendo una divisione per periodi storici e stili diversi, prende in esame le emozioni che possono essere generate da quelle determinate opere, e lo fa con dovizia di riferimenti, non si limitandosi ad immagini del mondo occidentale, più note al grande pubblico, ma è tra i primi studiosi a rendersi conto, sulla scorta di quello che aveva teorizzato Aby Warburg, che non tutti coloro che osservano un manufatto hanno pari preparazione e conoscenze di base ma che ognuno è portatore di una sua specifica cultura.

Tra gli esempi fondamentali vi è il rapporto che abbiamo con le immagini sacre, poiché in quanto popolazione occidentale e con una cultura cattolica radicata, pure se anche inconsciamente, è un aspetto fin troppo spesso trascurato,

³⁰ D. FREEDBERG, *The Power of Images, Studies in the History and Theory of Response*, The University of Chicago, 1989.

perché ci porta a non tenere conto delle differenti reazioni che potrebbe avere un popolo diverso con un credo differente dal nostro.

Per secoli la maggior parte delle creazioni artistiche, così come è evidente anche dalla nostra storia, sono state commissioni prettamente a tema religioso, e questo forse ci porta ormai a dare per scontate non solo l'iconologia ma anche le scene cruente e la schiettezza di alcune figure, tanto da non impressionarci più e lasciarci indifferenti davanti alla brutalità.

Se ci soffermiamo per un attimo, a ripensare alla tipica iconografia dei santi che vediamo fin da quando siamo piccoli, in ambienti non solo prettamente religiosi: Santa Lucia che tiene in mano un vassoio su cui sono poggiati i propri occhi, San Sebastiano legato ad un ceppo con il torso nudo e trafitto da frecce, San Bartolomeo raffigurato con la pelle scuoiata in mano, fino ad arrivare alla più nota e diffusa immagine cristiana, cioè il crocifisso; questo ci dice che tutto quello che per noi è “normale”, su persone che hanno una formazione diversa potrebbe attivare reazioni diametralmente opposte, tanto da esserne sconcertati.

Diversi storici dell'arte negli anni a seguire, hanno criticato Freedberg, di forzare il metodo interpretativo nel suo testo, ma è innegabile che quando ci troviamo davanti ad un'opera le nostre reazioni fisiche e emotive vanno di pari passo, e quella che era definita fino a qualche decennio fa come semplice empatia e trasporto verso un oggetto anche se inanimato, ora ha un vero e proprio riconoscimento scientifico.

Lo studioso dà il via al rapporto sinergico, tra la storia dell'arte e le neuroscienze³¹, che per questa ricerca sarà determinante, e proprio alla luce delle scoperte compiute con Gallese, che saranno trattate ampiamente più avanti; siamo in grado di affermare che si attiva nel fruitore una vera e propria risposta emotiva reale, che ha degli effetti concreti quasi imitativi.

³¹ Nel IV capitolo saranno approfondite le ricerche neuroscientifiche e l'apporto che dà alla disciplina la conoscenza dei neuroni specchio, nonché i successivi esperimenti compiuti nelle aree cerebrali.

I.4 *L'empatia*

Il significato del termine empatia, nel corso dei secoli ha subito dei cambiamenti. Molti sono come vedremo, gli intellettuali che hanno sentito la necessità di approcciarsi a questo concetto tanto dibattuto, poiché se ne comprendeva l'importanza come mezzo per conoscere la realtà e l'altro.

Utilizzato dapprima come traduzione della parola tedesca *Einfühlung*, per il filosofo tedesco Johann Gottfried Herder, indicava il sentire dentro, cioè quello che poteva sentire l'animo umano³².

Ma essendo capaci di sentire dentro noi stessi, in particolar modo noi stessi attraverso gli altri, saremo certamente capaci di sentire anche l'altro nonché la realtà nel suo complesso; così come gli animali sentono gli altri animali, così l'uomo è capace di sentire gli altri uomini.

Ancora gli studi neuroscientifici erano ben lontani dai progressi odierni, tuttavia il filosofo francese Jean Baptiste Du Bos, scrivendo a proposito del corpo e delle emozioni, in riferimento al rapporto con le altre individui, parla delle emozioni negative.

Questa categoria di emozioni, riesce ad avere effetto anche su chi sta accanto a coloro che provano sofferenza. Viene infatti riportato spesso volte l'esempio che è molto comune che se si ha vicino qualcuno che piange, saremo anche noi portati a rattristarci, e questa ai tempi dell'abate francese, veniva considerata quasi come una capacità riflessiva, poiché talvolta non si ha neanche il tempo di elaborare l'emozione che prova l'altro, ma quasi automaticamente iniziamo a piangere anche noi³³.

Un discorso simile, è portato avanti da Theodor Lipps, il quale essendo tra i massimi esperti di psicologia estetica e di empatia, lavora a lungo sul concetto

³² J. G. HERDER, *Sul conoscere e sentire dell'anima umana*, in *Aisthesis*, 2, 1, 2009, pp. 99-129.

³³ J.B. DU BOS, *Riflessioni critiche sulla poesia e sulla pittura*, trad. it., Aesthetica, Palermo 2005.

di *Einfühlung*, questo lo portò a sostenere che i rapporti con gli altri non avvenissero in modo ragionato ma in maniera automatica, tanto da essere quasi giudicate come reazioni impulsive. E questo avviene involontariamente, con qualunque tipo di emozione provi la persona di fianco a noi.

Mentre quella elaborata da Edmund Husserl in *Idee per una fenomenologia pura ed una filosofia fenomenologica*³⁴, è un'idea di percezione che deve rendere possibile, una conoscenza oggettiva della realtà. Però, si tratta di una realtà limitata alla percezione dell'uomo, mentre nei testi scritti da Edith Stein, la filosofa si rifarà a un concetto di empatia volto alla conoscenza più universale.

Una impronta importante al concetto di empatia, appunto, viene data da Stein, la quale nel 1916 discute la sua tesi di laurea dal titolo *Il problema dell'empatia*³⁵, e per Stein, l'*Einfühlung* è fondamentale anche per conoscere l'Io stesso, «L'empatia è dunque, si potrebbe dire, al tempo stesso *principium dividualionis* e *individuationis*. E lo è in quanto profondamente radicata nella corporeità vivente del *Leib*»³⁶.

Questo concetto da lei aggiunto, rispetto alla teoria più comune di empatia, si rivelerà molto importante; poiché asserisce che noi certamente condividiamo l'emozione della persona che ci è accanto o con cui interagiamo, tuttavia non viviamo quella specifica emozione nella stessa identica maniera, bensì, elaboriamo quella determinata esperienza in un modo del tutto personale.

«Nell'istante in cui il vissuto emerge improvvisamente dinnanzi a me, io l'ho dinnanzi come Oggetto; mentre però mi rivolgo alle tendenze in esso

³⁴ E. HUSSERL, *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie. Allgemeine Einfühlung indie reine Phänomenologie*, Martinus Nijhoff, Den Haag 1950; trad. ita. (a cura di) E. Filippini, *Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica*, Einaudi, Torino 1965.

³⁵ E. STEIN, *Il problema dell'empatia*, Edizioni Studium, Roma 2014.

³⁶ A. PINOTTI, *Empatia*, p. 26.

implicite e cerco di portare a datità più chiara lo stato d'animo in cui l'altro si trova, quel vissuto non è più Oggetto nel vero senso della parola, dal momento che mi ha attratto dentro di sé, per cui adesso io non sono più rivolto a quel vissuto ma, immedesimandomi in esso, sono rivolto al suo Oggetto, lo stato d'animo altrui, e sono presso il suo Soggetto, al suo posto»³⁷.

Parlare delle proprie esperienze e condividerle, permette di entrare in relazione con l'altra persona, generandone appunto empatia, poiché si crea una sorta di connessione, come la definisce Stein.

Pertanto nell'empatia teorizzata da Stein, siamo in grado di immedesimarci nelle esperienze dell'altro, che facciamo nostre, ma avranno delle sfumature certamente differenti, poiché non le viviamo come esperienza autentica e originaria in prima persona ma va tenuto conto del fatto che è una emozione che sentiamo di conseguenza all'altro.

Sussiste altresì, una notevole differenza tra un'emozione che si vive, e una che si è vissuta nel passato; perché questa si ripete solo nella memoria l'emozione che fa riaffiorare quello che abbiamo provato, ma in maniera diversa, è impossibile vivere due volte la stessa esperienza. Quindi inevitabilmente, non può che essere diversa anche un'emozione che ci viene raccontata e che viviamo attraverso l'altro.

L'empatia così intesa, significa rendersi conto di cosa provano le persone intorno a noi.

La posizione del filosofo francese Maurice Merleau-Ponty, aggiunge dei tasselli fondamentali al concetto di empatia e di comprensione dell'altro, e in particolare della percezione del mondo attraverso il corpo. All'interno del testo *Fenomenologia della Percezione*³⁸. Per percepire, occorre utilizzare il *medium* corporeo, che successivamente chiamerà con termine più diretto e concreto

³⁷ E. STEIN, *Il problema dell'empatia*, p. 78.

³⁸ M. MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia della percezione*, trad. ita., Studi Bompiani, Milano, 2003.

“carne”, che ci permette di sentire ed entrare in contatto con l’altro e con la verità.

«Il corpo frapposto non è esso stesso cosa, materia interstiziale, tessuto connettivo, ma sensibile per sé, ciò che significa, non già questa assurdità: colore che si vede, superficie che si tocca [...] dunque sensibile esemplare che offre a chi l’abita e lo sente quanto occorre per sentire tutto ciò che all’esterno somiglia...»³⁹.

Già lo stesso Platone, come sappiamo, parlava di mondo intellegibile e mondo visibile, e Merleau-Ponty, vi torna affermando che è necessario vedere molto di più di quello che si può vedere, bisogna andare oltre forme e linee, divengono azioni necessarie per ritrovare il rapporto con l’essere⁴⁰. Per provare a comprendere le cose che ci circondano, creiamo delle immagini mentali, le quali hanno il compito di aiutare ad avere dapprima una visione parziale delle cose, e che successivamente grazie alla pratica diverrà poi comprensione.

Gli oggetti che immaginiamo e vediamo, esistono in una realtà di compresenza con altri oggetti, per cui li possiamo comprendere gradualmente fino a capire la verità del mondo intorno a noi.

Sarà Wilhelm Worringer, a trattare il problema in *Astrazione ed empatia*⁴¹, testo in cui si sofferma su una questione differente, cioè su quel tipo di empatia che è possibile provare nei confronti delle opere d’arte. Questo processo spontaneo e ben riconosciuto, viene spiegato dallo storico, perché empatizzare con l’arte ha una valenza differente, dato che significa allo stesso tempo provare empatia sia con l’opera che con noi stessi. Worringer, fa una precisazione, perché ritiene però che questo possa essere accaduto con l’arte rinascimentale e

³⁹ M. MERLEAU-PONTY, *L’oeil et l’esprit* in *Art de France*, n.1, 1960.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ W. WORRINGER, *Astrazione ed empatia*, trad. ita. Einaudi, Torino 2008.

moderna, mentre sostiene sia impossibile provare lo stesso trasporto per arti e stili più antichi, che invece si baserebbero su un principio di astrazione.

II. Attraverso il Brutto e il Perturbante, un percorso nella storia dell'arte

II.1 *Quando parliamo di Brutto*

«Il brutto e il bello sono correlati inseparabili»⁴², scriveva Schlegel.

È necessario probabilmente, prima di trattare il brutto, iniziare con il suo opposto, il bello. Il bello nelle arti, è stato argomento di dibattito sin dall'antica Grecia, poiché era la caratteristica sicuramente più ambita; la bellezza e l'armonia nella scultura, pittura e poesia venivano considerate imprescindibili.

Per quanto il concetto di arte, ha a lungo richiesto e teorizzato che ciò che veniva realizzato fosse bello, nonostante ciò possiamo reperire numerosissime manifestazioni artistiche il cui soggetto è brutto.

Rosenkranz, a cui dobbiamo la summa delle idee sulla teorizzazione del brutto, allora legittimamente si chiede, a che scopo venivano e vengono prodotte questa tipologia di opere.

«L'arte ha necessità – ed è questo il suo limite di fronte alla libertà del bene e del vero – dell'elemento sensibile, ma in questo elemento vuole e deve esprimere la manifestazione dell'idea nella sua totalità. Appartiene alla natura dell'idea di lasciare libera l'esistenza della sua manifestazione, ponendo così la possibilità del negativo»⁴³.

Per comprendere appieno il mondo, è necessario conoscere le diverse sfaccettature che la realtà ci può sottoporre, le diverse emozioni, i diversi gusti,

⁴² F. SCHLEGEL, *Sullo studio della poesia greca* a cura di A. Lavagetto, con un saggio di G. Baioni, Guida, Napoli 1988, p. 132.

⁴³ K. ROSENKRANZ, *Estetica del brutto*, Aesthetica Edizioni, Milano, 2020 p.52.

per cui il brutto è imprescindibile. Questo è necessario sia per comprendere il buono e cattivo, il giusto e sbagliato, ma anche per avere un termine di paragone con la bellezza.

È comune ritrovare contrapposte, all'interno della stessa opera la parte bella, paradisiaca in cui regnano pace e perfezione e, al suo fianco o al di sotto per simboleggiare gli inferi, scorgiamo a confronto, la parte brutta e oscura: che è proprio quella in cui possiamo rischiare di finire se non seguiamo la retta via, o dove sono già finite le persone con animo cattivo.

Anche Hegel, ha trattato il tema del brutto, dedicandogli le sue lezioni all'interno di quattro corsi durante nove anni, dal 1820 al 1829. Ed è forse, uno dei primi a non trattare la bruttezza come un opposto della bellezza, ma piuttosto per il filosofo tedesco, la bruttezza era da considerare come un elemento da introdurre nell'arte moderna: il brutto, è una forma espressiva di rappresentazione necessaria per creare l'umor, il comico, il tragico e il sublime, fa così, l'esempio dell'arte romantica⁴⁴.

Un esempio è la passione di Cristo, ove il male, la morte e la sofferenza non possono essere rappresentati con una pittura dai bei tratti; il tema della flagellazione è un momento che necessita di tratti brutti e crudi, per dare la giusta espressione alle figure che stavano flagellando e perseguitando Gesù⁴⁵.

Questa contrapposizione è presente da sempre: dalle sacre scritture, alla *Divina Commedia*, fino alle rappresentazioni artistiche, le opere ci mettono davanti all'asprezza della società o fanno da monito sui nostri comportamenti terreni.

⁴⁴ G. F. W. HEGEL, *Estetica*, Einaudi, Torino, 1967.

⁴⁵ Ricordiamo, che Lessing, così come Batteaux e Winkelmann, avevano caldamente rifiutato tra le loro regole, la rappresentazione del brutto, in favore soltanto di un'arte armonica, che si rifacesse alla *mimesis*.

È dimostrato fin dai miti greci, i quali poi hanno avuto risvolti nelle tragedie e nelle maschere, per quanto, proprio nella loro tradizione tutto dovesse essere di una bellezza al limite del perfetto.

È dunque nell'ottica di Hegel certo il non riuscito, lo scorretto, il formalmente incompiuto; ma anche tutto un mondo di negatività e di dolore per lui non riscattabili sul piano dell'arte, magari rimossi comunque non trasfigurati ai suoi occhi: una realtà morale e fisica, stilistica o tematica, in eccesso o in difetto di equilibrata consistenza significativa⁴⁶.

Diverso è quello che avveniva nella cultura romana, dove il brutto era molto più presente, basti pensare alle diffuse rappresentazioni dei *Papposoleni* e degli affreschi a tema dionisiaco.

Per Goethe, il brutto non andava diffuso perché offendeva il senso estetico, e probabilmente era una perdita di tempo e di denaro creare oggetti non armoniosi.

Da tenere sempre presente, come detto precedentemente, è la soggettività del brutto, a una persona con una cultura occidentale può apparire terribile una maschera africana, come a un buddista potrà sembrare terribile Gesù in croce; e questo non può che influire inevitabilmente sul termine di giudizio finale.

Altro discrimine è il tempo, poiché i gusti nel tempo si evolvono, si affinano e sono soggetti a mode, persino quello che avremmo definito il dipinto un bell'uomo nel medioevo, oggi potrebbe non essere ritenuto tale.

Anche le opere prese in esame saranno soggette a personali giudizi, non esiste una mente scevra da pregiudizi, positivi o negativi che siano.

Da considerare, è anche il piacere del brutto, per cui ci si rende conto dell'oggettiva bruttezza di un oggetto, ma comunque se ne resta affascinati per qualche motivo: per cui sangue, caricature, figure disarmoniose o volgari possano catturare positivamente la nostra attenzione. Diversa è la posizione dell'orrendo, che non ci attrae ma piuttosto ci allontana con disprezzo, poiché

⁴⁶ G. SCARAMUZZA, *Il brutto nell'arte*, Il Tripode, Napoli, 1995, p.64.

diventa al limite del ripugnante; ma è talvolta necessario che l'arte debba fare uso di questo tipo di rappresentazione per dare voce a una storia.

Non sempre il brutto e lo sgradevole devono essere manifestazioni di un evento malvagio che abbia a che fare con il diavolo e il male, può esistere un brutto privo di doppi significati.

Nietzsche nel *Crepuscolo degli idoli* scrive «nel bello l'uomo pone se stesso come norma della perfezione e si adora in esso, L'uomo in fondo si rispecchia nelle cose, considera bello tutto ciò che rimanda la sua immagine... Il brutto viene compreso come un accenno a un sintomo di degenerescenza. Ogni sintomo di esaurimento, di pesantezza, di senilità, di stanchezza, ogni specie di non libertà, come convulsione paralisi, tutto ciò evoca una identica reazione, il giudizio di valore del brutto. Che cosa odia ora l'uomo? Non v'è dubbio: odia il tramonto del suo tipo»⁴⁷.

Il brutto quindi, si rivela come un elemento necessario a rappresentare le cose non morali e dare spazio a quello che di sgradevole era in atto nella società⁴⁸, per cui il male e il brutto vanno di pari passo anche nei risvolti sociali settecenteschi.

Forse, proprio per la necessità di giustificare il brutto, sia nel sistema sociale quotidiano, che quindi nelle sue rappresentazioni ci riporta ai filosofi hegeliani, che ne comprendono la volontà.

Nelle opere d'arte, alla luce di quanto detto, la matrice del brutto può essere connessa a molteplici motivazioni, e variegati sono anche i risultati, poiché saranno diverse della necessità che portano a realizzare questo genere di

⁴⁷ F. NIETZSCHE, *Il crepuscolo degli idoli*, da *Storia della bruttezza* di U. ECO p.15.

⁴⁸ Franzini, nella prefazione al volume di Rosenkranz, spiega il contesto sociale in cui vivevano Hegel prima e Rosenkranz poi, di una Germania che stava mutando, per cui inevitabilmente cambiava gli umori e la società che circondava i filosofi, i quali cercano di comprendere il brutto intorno a loro.

opere nei diversi secoli: che sia da parte di Bartolomeo Passarotti o di Maurizio Cattelan.

II.2 *La definizione di Perturbante*

Se il brutto ci fa paura, perché lontano dalle linee armoniose della natura, il perturbante ha una connotazione diversa, poiché l'oggetto può mantenere un aspetto formalmente "normale" ma nonostante ciò, riesce a spaventare in modo probabilmente più profondo.

Sigmund Freud tratta questo tema nel 1919, nell'opera dal titolo *Das Unheimliche*⁴⁹, dando una prima definizione afferma: il perturbante è quella sorta di spaventoso che proviamo nei confronti di qualcosa che conosciamo, spesso addirittura in modo familiare, che poi improvvisamente ci disturba.

Pertanto, non rientra nella categoria qualunque tipo di evento pauroso, bensì è quello che possiamo provare tramite un evento reale, ma anche tramite un testo scritto o un'opera figurativa che fa sorgere in noi uno stato di forte ansia.

Iniziando ad analizzare il concetto proprio dal termine da lui usato, la parola *unheimliche* è in contrapposizione con la parola *heimlich*, che invece indica la sfera del confortevole e tranquillo, la cui radice è in *heim*, cioè casa.

Tuttavia il termine, può indicare anche il tenere celato qualcosa e anche nella definizione che ne dà Schelling si tratta di un ricordo che torna a galla, perché anche secondo quest'ultimo rientra tra le cose da tenere segrete.

Anche lo psicanalista Ernst Jentsch⁵⁰, si era occupato dello stesso argomento in *Psicologia del Perturbante*, dandone una definizione di incertezza intellettuale, che si può manifestare con il ritorno di un ricordo rimosso.

⁴⁹ S. FREUD, *Il perturbante*, Bollati Boringhieri, Torino, 1984.

⁵⁰ E. JENTSCH, *Zur Psychologie der Unheimlichkeit* in *Psychiat.-neurol. Wschr.*, vol. 8, 195, 1900.

Freud invece riteneva che, questo tipo di emozione era da collegare a oggetti inanimati scambiati erroneamente per animati, come le bambole o le statue; oggetti animati che si comportano come cose inanimate, come nello stato di *trance*; la cecità o la perdita degli occhi; il doppio o qualcosa di sdoppiato, come i gemelli o due immagini presenti nello stesso momento; le ripetizioni, quindi un fenomeno che avviene più volte a poca distanza di tempo; essere sepolti vivi; un genio maligno che comanda ogni cosa e infine la confusione tra la realtà e la fantasia, che altera la nostra percezione.

Quello che quindi rende il perturbante interessante e allo stesso tempo indefinibile, è l'elemento della soggettività, mentre la paura è ritenuta sempre abbastanza oggettiva, e si genera per elementi comuni che sono riconducibili a paure o a eventi paurosi comuni, il perturbante mantiene in sé l'unicità del sentimento e la conseguente soggettività, perché ognuno lo riconoscerà in oggetti ben differenti, per cui si genereranno personali turbamenti.

Gli oggetti sembrano essere animati «Uno degli artifici più sicuri per provocare effetti perturbanti mediante il racconto, consiste nel tenere il lettore in uno stato d'incertezza sul fatto che una determinata figura sia una persona o un automa, e precisamente nel fare in modo che questa incertezza non focalizzi l'attenzione del lettore, affinché questi non venga indotto ad analizzare subito la situazione e a chiarirla, perché in tal caso, come abbiamo detto, questo particolare effetto emotivo scompare facilmente. E. T. A. Hoffmann ha realizzato a più riprese con successo questa manovra psicologica nei suoi racconti fantastici»⁵¹.

Al movimento autonomo delle cose, si associa anche la ripetizione dei suddetti movimenti, che illude chi ha paura che ci possano essere rituali o scopi ben precisi voluti dall'oggetto stesso, dando l'impressione che le cose abbiano un potere superiore: è il caso delle bambole o degni automi, ma spesso si associa

⁵¹ E. JENTSCH, *Zur Psychologit...*, p. 42.

questa idea anche ad alberi o oggetti personali; tanto da essere definita coazione a ripetere.

Gli anni in cui si affranca il pensiero del perturbante, sono gli stessi in cui la psicoanalisi freudiana raggiunge maggiore successo, tanto che il mondo onirico e i ricordi infantili sono ancor più rilevanti nella ricerca psicologica, e questo lo si evince anche della declinazione di determinate opere.

La letteratura e l'arte offrono diversi spunti di riflessione su questo tema: da Fëdor Dostoevskij a Edgar Allan Poe, da Balthus fino ad Alberto Savinio, i quali trattano l'argomento, toccando da vicino il pubblico e suscitando in esso un vivido turbamento che si tratti di parole o di immagini. Bisogna citare in questo momento gli artisti surrealisti, che dell'onirico fanno il loro punto maggiore di espressione, portando a livello conscio tutto ciò che l'inconscio è in grado di sognare e alle volte temere.

Nel caso di Savinio, il quale oscilla tra metafisica e surrealismo, rientra nella categoria del perturbante a causa sia i giocattoli che tornano in maniera solenne in diverse tele, che sembrano capaci di nuotare, volare e dare forma a figure imponenti; ma anche gli esseri andromorfi, i quali hanno le caratteristiche di umano e animale, e portano con se austerità e malinconia, alternandosi nello spazio con elementi classici.

E tra i surrealisti, si inseriscono di diritto: Max Ernst e Leonora Carrington, che fanno del magico stupore, del ricordo e della rappresentazione figurativa delle loro personali emozioni, la loro formula espressiva.

Quello che rende tale il perturbante è quindi rintracciabile nell'ossessione portata da specifiche cose, e tra questi vi è ad esempio anche l'ossessione per alcune raffigurazioni.

Il caso di Louise Bourgeois e dei suoi ragni è un perfetto esempio di rappresentazione mentale infantile che torna prepotente nell'immaginario dell'artista, che dà sfogo ai suoi traumi infantili. Il ragno è quindi inteso come animale simbolico che ripara la tela, come i suoi traumi necessiterebbero di essere riparati e la ricerca di un nodo protetto.

Per quanto riguarda l'arte più contemporanea, le opere iperrealiste che pongono lo spettatore di fronte alle proprie paure in maniera quasi sfacciata, fin troppo reale per reggere un confronto.

Si pensi ad esempio, alle opere dell'artista australiana Patricia Piccinini⁵², che lasciano il pubblico spaesato e costretto a muoversi tra figure disturbanti che lo osservano. Vengono considerate opere iperrealiste anche se non lo sono davvero, perché i soggetti delle sue grandi sculture realizzate perlopiù in silicone, riproducono figure che sembrano quasi più mutanti ibridi, tra animale e umano.

E sempre restando in tema iperrealismo, un altro artista australiano, Ron Mueck, le cui ultime opere tra le quali: *In Bed*, *Woman with sticks*, *En Garde*, sollecitano la curiosità dello spettatore, che ha bisogno di diventare parte attiva all'interno dello spazio espositivo, e girare intorno a queste maestose sculture che lo mettono in condizione di porsi delle domande su quello che è rappresentato.

II.3 Cosa si intende per *Freak*

Il termine inglese *Freak*, che viene utilizzato nel mondo anglosassone da qualche secolo, in italiano arriva più recentemente, ed è difficile da tradurre letteralmente. Può assumere diverse accezioni, ma ognuna di queste, riconduce la parola a qualcosa di negativo: mostro, capriccio, brutto, essere abnorme, ghiribizzo. Pertanto questo aggettivo viene sempre associato a forme o oggetti a cui si vuole dare un'accezione dispregiativa poiché sono, nel campo dell'arte, figure e soggetti che generano spesso disgusto negli spettatori, ma allo stesso tempo catalizzano la loro attenzione.

Sicuramente non si riesce a distogliere lo sguardo, non per piacere ma più per lo shock che si prova, e per la curiosità che destano immagini tanto insolite

⁵² L. MICHAEL (a cura di), *Patricia Piccinini: One night love*, catalogo della mostra, Melbourne, 2001.

rispetto a ciò che la realtà offre, scardinando le certezze che si possono avere nel riconoscere le figure tradizionali.

Bisogna ricordare come la forma lineare, perfetta e convenzionale fosse apprezzata, e come tutto ciò che non rientrava in questi canoni, venisse considerato sbagliato, rotto, imperfetto o addirittura guasto. Solo una ristretta cerchia di intellettuali, ammetteva la possibilità di apprezzare nelle arti il brutto; e gli stessi intellettuali, si interrogano su cosa rientri nelle categorie di bello e brutto, dove sia il limite tra le due categorie così tanto trattate⁵³.

Per anni nella tradizione italiana e anglosassone, le persone ritratte in quello che rientra nella tipologia dell'arte *freak* è stato in modo molto offensivo: fenomeno da baraccone. Tanto che è molto comune ritrovare nei ritratti che fanno parte della categoria, soggetti definiti degenerati, perché extra ordinari, e che per secoli sarebbero stati portati alle fiere e ai circhi, ma chiamati ad esibirsi pure come paggi di corte all'interno delle dimore della nobiltà europea, con l'unico scopo di sconvolgere il pubblico tra sorpresa e riso.

Proprio per questa passione tra nobili e borghesi, iniziarono anche ad essere realizzati dipinti che avevano per soggetto queste creature eccezionali. Erano anni, in cui tutto ciò che era fuori dall'ordinario diventava oggetto di piacere e di vanto per chi lo possedeva, è anche il periodo in cui si intensificano le *Wunderkammer*, cioè le stanze delle meraviglie. Proprio tra le meraviglie da possedere, rientrano anche queste persone ritenute creature bizzarre, furono ritratte numerose donne barbute, tra le più celebri quella attribuita a Lavinia Fontana e risalente alla fine del 1500, e tante altre si possono trovare nella collezione Aldrovandi⁵⁴. Per quanto riguarda le arti, non sarà solo pittura a interessarsi del *freak*, ma ovviamente anche la letteratura, avendo un ampio margine di descrizione.

⁵³ K. ROSENKRANZ, *Estetica del brutto*, Aesthetica Edizioni, Milano, 2020.

⁵⁴ U. ALDROVANDI, *Monstrorum Historia*, 1642.

A questo periodo, corrisponde anche una ricerca scientifica, per cui queste persone ritenute bizzarre, non solo ritratte per essere derise, ma che per realizzare elenchi più scientifici, e provare a comprendere il perché di queste malformazioni; prima si sono citate le donne barbute, ma rientrano nella categoria anche: nani, idrocefali, obesità, malformazioni ad arti e tanto altro.

Le opere sono copiose, si passa da ritratti in ambienti domestici, a pose più ricercate e persino nudi, per esporre e mettere letteralmente a nudo queste persone, in una maniera che è al limite col *voyerismo* talvolta, un esempio è il *Doppio ritratto di nano Morgante* di Bronzino del 1553, in cui si vede il nano nudo rappresentato come un fauno immerso nella natura, diverso dalla figura del nano di corte che viene usata come soggetto anche da Diego Velasquez.

Altre rappresentazioni rientrano nella categoria del comico, questo serviva per sdrammatizzare e rendere meno ripugnante quello che non era ritenuto bello.

«Il brutto ha [...] due frontiere: il limite iniziale del bello e il limite finale del comico. Il bello esclude da sé il brutto; il comico invece fraternizza col brutto, ma contemporaneamente gli toglie l'aspetto ripugnante facendone vedere la relatività e la nullità al cospetto del bello»⁵⁵.

Vi è una differenza tra il *freak* nell'arte antica e quello che possiamo osservare nell'arte contemporanea e nella fotografia contemporanea⁵⁶, cioè l'intenzione. È possibile, che resti la voglia di stupire il pubblico, cosa che avviene, ma vi è sempre più una maggiore normalizzazione dei soggetti eccezionali, e l'aspetto comico, viene sostituito da quello drammatico.

⁵⁵ K. ROSENKRANZ, *Estetica del brutto*, p. 53.

⁵⁶ Degli esempi per quanto riguarda la fotografia, li troviamo nelle opere di Nan Goldin o Joel Peter Witkin, che ritraggono scene molto forti e suggestive, la prima tratte dal reale, il secondo attraverso la ripresa del *tableau vivant*.

II.4 *La storia dell'arte attraverso le emozioni*

L'arte tra tutti i linguaggi, è quello che forse più di tutti, riesce ad esprimere metaforicamente pensieri, stati d'animo, idee.

Come affermava il filosofo Vattimo⁵⁷, è attraverso l'ermeneutica che si riesce a creare una relazione tra l'arte e il pensiero, l'arte va indagata orizzontalmente, quindi in modo dialogico, e il fulcro di questo pensiero è che non bisogna valutare solo la l'esperto estetico dell'arte, bensì va osservata da una prospettiva ontologica.

Pensiero questo, che risale ad Heidegger⁵⁸, il quale poneva al centro della ricerca l'interpretazione della verità intrinseca nelle opere d'arte e della forza che da questa ne scaturisce.

L'arte, ha il potere di rigenerarsi sempre reinventandosi, per essere ciclicamente attuale al periodo a cui appartiene, e la forza dell'arte in questo capitolo è il concetto focale; vedremo come nel corso dei secoli le rappresentazioni saranno sempre diverse ma altresì attuali e potenti, e come possa essere veicolo di idee, indipendentemente dalle maniere e dai vari *medium*, ma mantenendo la sua identità. Poiché, i supporti col tempo cambiano, ma quello che può essere trasmesso resta immutato, e nonostante i differenti materiali, supporti e segni impressi sulla materia, vengono mantenute nel tempo le unità costitutive.

L'opera d'arte quindi, diviene l'oggetto dell'esperienza vissuta, e di conseguenza l'arte acquisisce il valore di espressione della vita dell'uomo.

Riuscendo a farci comprendere il mondo che ci circonda, l'arte ci pone davanti a delle domande, per cui iniziamo a pensare e a capire la relazione tra i soggetti ritratti e la nostra percezione di essi.

⁵⁷ G. VATTIMO, P.A. ROVATTI, (a cura di), *Il pensiero debole*, Feltrinelli, Milano 1983.

⁵⁸ M. HEIDEGGER, *Dell'origine dell'opera d'arte e altri scritti*, (a cura di) A. Ardovino, Aesthetica, Palermo, 2004.

Ci possiamo interrogare, su come la paura possa essere rappresentata in questa disciplina, se è più importante valutare l'emozione che si genera nei fruitori, o se l'immagine ha un suo percorso personale; e probabilmente possiamo rispondere che le due cose camminano parallelamente, poiché l'opera, mantiene il suo valore anche senza nessuno che la osservi, ma vive quando entra in connessione con il pubblico.

Di seguito, saranno presi in esame degli esempi di opere realizzate in epoche diverse, tuttavia accomunate dall'emozione che trasmettono e che suscitano: la paura.

Durante il Periodo Moderno, lo stile richiesto e apprezzato dagli storici, era quello delle belle arti, nell'accezione di arte oggettivamente bella, che seguisse la *mimesis* e la perfezione della natura. Di conseguenza, le opere che venivano eseguite sotto richiesta della committenza, appartenevano a questo gusto, per cui gli esempi di tele, polittici e tavole, in cui ammiriamo ritratti, annunciamenti o visitazioni, con splendidi e croccanti panneggi, e con una resa dei volti serena, in cui natura e prospettiva sono sempre raffinati, sono come ben sappiamo numerosi.

Negli stessi anni, nonostante questa premessa, altrettanti artisti, avevano la necessità di rappresentare anche altri temi; questo spesso era ricondotto a moniti religiosi, come accennato, e tra gli esempi più celebri i tanti affreschi raffiguranti *L'Inferno*, tra i più cruenti vi è quello di Giovanni da Modena del 1415, presso la Cappella Bolognini nella Basilica di San Petronio a Bologna, dove Lucifero occupa la porzione più importante della scena, punendo gli infedeli e i fedeli delle altre religioni.

Altro esempio, è rintracciabile nell'affresco del 1502 di Luca Signorelli, che ha come soggetto l'*Apocalisse*, situato presso la Cappella di San Brizio nel Duomo di Orvieto.

Il trionfo della morte, 1446 circa, oggi a Palazzo Abatellis, già a Palazzo Sclafani a Palermo e sede dell'Ospedale Grande ci offre un altro esempio. Si tratta di un affresco di grandi dimensioni, che è riconosciuto come memento mori,

grazie ai quattro momenti dell'escatologia cristiana: la Morte, il Giudizio, l'Inferno e il Paradiso.

In un giardino dalla florida vegetazione, la morte arriva nei panni di un cavaliere sul suo cavallo, trafiggendo con frecce mortali chi si trova nello spazio a parlare e pregare, soltanto i poveri saranno risparmiati dalla morte e restano quindi in posizione di preghiera, mentre giacciono i ricchi nobili che facevano parte delle autorità locali del tempo. Per cui potrebbe essere interpretato alla stregua delle opere religiose che lo sono per gli infedeli, come monito per i potenti.

Il *Compianto su Cristo morto* dell'artista pugliese Nicolò dell'Arca, realizzato nel 1463 nella Chiesa di Santa Maria della vita di Bologna, riprende un tema diffuso nell'iconografia religiosa del '400, tuttavia la rappresentazione di dell'Arca, si può definire la più espressiva e coinvolgente scena di compianto, ma anche rispetto ad altre sculture.

La forza espressiva dei volti delle donne ivi rappresentate, è unica e genera immediatamente un livello di empatia con i fedeli, data dai volti di Maria Maddalena, Maria Cleofa e Maria Salomè, disposte ad emiciclo sconvolte dalla morte di Cristo.

D'Annunzio al termine di una visita nel 1906 scrive «Le Marie intorno sembrano infuriate dal dolore - Dolore furiale. Una verso il capo - a sinistra - tende la mano aperta come per non vedere il volto del cadavere e il grido e il pianto e il singulto contraggono il suo viso, corrugano la sua fronte, il suo mento, la sua gola. L'altra con le mani tessute insieme, con i cubiti in fuori, ammantata piange disperatamente. L'altra tiene le mani su le cosce col ventre in dentro e ulula»⁵⁹.

In ogni opera e narrazione, Medusa viene immediatamente riconosciuta per l'orrore che provoca la sua visione. È un soggetto ripreso più volte, probabilmente per la sua riconoscibilità e per il ruolo che ricopre o può ricoprire

⁵⁹ G. D'ANNUNZIO, *Corriere della Sera*, 1914.

nel corso dei decenni, per il valore simbolico che le viene attribuito. Questo fa sì, che venga ritratta in pittura e scultura molteplici volte, e che il tema venga ripreso persino nel contemporaneo, anche se con attribuzioni iconologiche alle volte diverse.

Viene alternata l'iconografia da arcaica Gorgone, a volto umano, da violenta a sofferente, da imbattibile e sconfitta; ma quello che unisce di più queste rappresentazioni, è la costante aurea di terrore che la circonda e che viene pertanto trasmessa al pubblico⁶⁰.

Medusa, viene descritta da Ovidio, quasi come una caricatura grottesca⁶¹, ripugnante, verso la quale ci si volta e si perde la vita; ma al contempo è l'unica Gorgone mortale, e nonostante la forza data dalla sua stessa testa, che il mito descrive con oscillanti serpenti sul capo e zanne che brillano dalla bocca, possiede ali dorate e soprattutto occhi che hanno la capacità di impietrire. La figura di Medusa, rispetto ad altri soggetti, è un'iconografia che tutti conoscono e, solo sentendo nominare il suo nome ci si spaventa. Nota è altresì, la fine che fa questa paurosa figura, decapitata per mano del valoroso Perseo.

Il soggetto, ha sempre destato interesse nella critica e nelle arti, numerose sono le rappresentazioni e le versioni, ricordiamola copia di Rubens del 1618, oggi al Kunsthistorisches di Vienna; le tre versioni conservate a Firenze: la versione di Caravaggio, dipinta sullo scudo del 1595, l'altra di autore fiammingo, e la scultura di Benvenuto Cellini che si impone sotto il loggiato di Piazza della Signoria; ognuna ritrae frazioni di momenti diversi dello stesso avvenimento, le quali ci colpiscono per motivazioni differenti.

⁶⁰ J. CLAIR, *Medusa*, Abscondita Edizioni, Milano, 2015.

⁶¹ Freud parlando della testa di Medusa, la descrive come una donna brutta e barbata, cosa ci riconduce al tema del perturbante, poiché a lui ricorda la madre, riconoscimento che può ovviamente alternare sensazioni diverse; tanto che in altri rievocherebbe emozioni positive e non certo così brutte, ma paragonare un mostro alla propria mamma.

In Caravaggio il *pathos* è dato dal moto violento dell'espressione della Gorgone, in Rubens incutono estrema paura i serpenti riversi sulla superficie che ancora si muovono, ed in Cellini, gioiamo con Perseo per la sua vittoria e allo stesso tempo colpisce la spavalderia di come vanta il suo successo.

Di differente matrice sono due sculture, ben distinte tra loro: il busto di Gian Lorenzo Bernini del 1560 e la scultura contemporanea di Luciano Garbati del 2008. Bernini più che paura, coglie il momento di rammarico, che porta quasi ad empatizzare con la Gorgone, nel momento in cui si accorge dell'errore commesso; mentre Garbati rovescia i ruoli, per cui la vittima diventa carnefice e viceversa, riabilitando la figura e la forza di Medusa.

L'espressività dei volti e delle scene dipinti da Michelangelo Merisi, sono tra le opere più viste e ricercate della storia dell'arte. Caravaggio compie sulle tele un lavoro unico, rendendo ogni scena diversa dalla tradizione, anche quando riprende temi comuni agli artisti a lui coevi.

Tra le sue opere più dense di espressività vi sono: *Ragazzo morso da un ramarro*, *Sette opere di Misericordia*, *Martirio di San Matteo*. Questo, avviene anche in *Giuditta e Oloferne* (1602), nella collezione di Palazzo Barberini, tema tratto dal passo del Vecchio Testamento, ove vediamo raffigurate tre figure a occupare la scena, in quella che era stata un'iconografia già utilizzata, in cui la vedova ebrea Giuditta decapita il soldato assiro Oloferne, dopo averlo ingannato. Tuttavia, solo Caravaggio ha il merito di avere donato tanto *pathos* alle espressioni, ognuna delle figure mostra specifiche emozioni tramite i volti, e in particolare Oloferne, nel momento della sua decapitazione da parte di Giuditta, sintetizza perfettamente paura e dolore; mentre Giuditta lo guarda riluttante.

Quando si pongono su uno stesso piano di continuità il Simbolismo e il Sublime, spesso vengono citati insieme tre artisti: Johan Heinrich Füssli, Arnold Böcklin e Adolf Himery Hirschl. Non sono esplicitamente paragonabili, ma lo sono le emozioni che suscitano nel pubblico, e il periodo in cui operano.

Füssli si può definire un precursore del successivo movimento surrealista, nonché uno dei pittori che rappresenta più il sublime teorizzato da Burke. Le sue tele furono così sconvolgenti per l'800 da turbare chiunque le vedesse, a causa delle tematiche trattate: il suo interesse per il teatro in particolare verso Milton e Shakespeare, una vasta cultura che gli consente di rielaborare anche opere di Michelangelo, i temi biblici, le fiabe del nord, ma soprattutto, questi interessi convergono in particolare verso il mondo onirico che era costante. In questo, fu sicuramente influenzato dalla cultura svizzera in cui si era formato, e tutte queste ispirazioni spesso si uniscono all'interno delle sue opere, definite tutt'ora uniche.

Grazie a queste motivazioni, la resa scenica era accentuata dalle emozioni che i soggetti erano capaci di trasmettere. Tutta la costruzione delle opere, che alterna su supporti diversi tra tele, disegni e incisioni, era assolutamente innovativa, e gli permise di creare un suo linguaggio comunicativo muovendo le fila dal romanticismo. Tra le opere ricordiamo: *La strega della notte rende visita alle streghe della Lapponia* (1796) e *Il sogno del pastore* (1786), *Le tre streghe* (1783), *Silenzio* (1801).

Un tema ricorrente dell'artista è *L'incubo*, di cui vi sono molte rielaborazioni dipinte in anni diversi; ma probabilmente la più celebre è quella del 1871, oggi Detroit Institut of Art. In una stanza con la luce fioca, in primo piano vi è una fanciulla che dorme così profondamente da avere le braccia abbandonate, quasi da poter sembrare morente, ma non è sola, sulla sua pancia della giovane c'è un piccolo mostro dalle fattezze grottesche, con le orecchie a punta e la gobba mentre ghigna con lo sguardo verso lo spettatore. Sullo sfondo invece, si scorge la testa di un cavallo quasi spettrale.

Quello che rende l'artista svizzero un innovatore, è che è tra i primi a occuparsi del tema del sogno che solo il secolo dopo, con Freud avrà tanto successo da essere ripreso da varie correnti. Nella cultura d'oltralpe erano diffuse invece le fiabe che parlavano di folletti e mostriciattoli dispettosi, e il cavallo starebbe ad indicare invece l'incubo che tormenta la ragazza.

Anche Böcklin è considerato uno dei maestri del simbolismo, proprio per la sua capacità di alterare la realtà, dipingendo tele che alternano il concetto di vita e morte, e talvolta le due cose combaciano all'interno della stessa opera. Riprendendo temi della mitologia e dai testi classici, come in: *L'isola dei morti* (1880-1886) di cui ne esistono più copie, e *L'isola dei vivi* (1888), come anche *Autoritratto con la morte che suona il violino* (1872), *Giocare tra le onde* (1883). Questo tipo di opere alterano i sensi, e permettono un processo introspettivo in chi osserva. La sua capacità di realizzare sia paesaggi che figure, permette di immaginarsi dentro lo spazio della cornice. Anche in questo caso, come con Füssli, le sue origini nordiche, che influiscono sulla natura rappresentata, si fondono con tritoni, sirene, ninfe, satiri e centauri, il tutto perfettamente unito dalla sua tecnica nel colore⁶².

Hirschl invece, era di origini ungheresi ma formatosi in Austria, rientra tra i *Deuscth Romers*, che ebbero grande successo in Italia. Il suo stile, è frutto di varie suggestioni che vanno dal barocco, alla storia evidenti in citazione dell'antica Roma, fino al simbolismo; e questo è piuttosto evidente in quasi tutta la sua produzione.

La precisione nei tratti è dovuta al fatto che fosse anche un disegnatore, per cui nella grafica alterna anche più soggetti, ma questo soprattutto gli dà modo di sperimentare supporti diversi, come le carte colorate che riescono a donare tonalità speciali.

The Souls of Acheron (1898), conservata alla Österreichische Galerie Belvedere di Vienna, è l'opera che meglio racchiude queste doti. Non si può che emozionarsi davanti a un quadro del genere, dove la malinconia regna sovrana, e se si analizzano le singole figure, si percepisce uno sconforto che arriva fino al terrore. L'espressività dei volti, gli abiti e il tema che alterna la carnagione rosea

⁶² A Böcklin, si deve anche il merito di avere ispirato Giorgio De Chirico e Salvator Dalì, la cui influenza tematica è individuabile in entrambi.

di Ermete in contrasto con quella grigia pallida dei morti, i cui colori restano solo negli abiti, e sullo sfondo si scorge l'arrivo di Caronte che li tragherà.

Per quanto riguarda i volti che provano paura, le opere di Francisco Goya subiscono un mutamento nello stile, e questo viene attribuito alla malattia che lo ha reso sordo all'età di quarantasei anni. Ciò determina uno spartiacque tra il periodo della maniera chiara, dedicato perlopiù alla ritrattistica e, il successivo definito della maniera scura, in cui le sue opere sono caratterizzate dalla cupezza, che si riallaccia anche all'onirico e al mostruoso e violento, in cui mutano i volti delle figure, e anche il colore assume una densità diversa e atipica rispetto ai suoi anni precedenti.

Le serie che racchiudono il *pathos* e il tumulto interiore che l'artista spagnolo stava vivendo sono: i *Los Caprichos*, *Los Disparates* e *Los Desastres*. Sono serie in cui la *mimesis* viene totalmente superata, tuttavia dallo studio dal vero resiste un attento studio fisiognomico.

Tra le *Pitture Nere*, realizzate nella casa da lui stesso chiamata la Quinta del Sordo, vi è *Il pellegrinaggio a San Isidoro*, caratterizzate dai volti deformati da smorfie di paura e dolore, accentuate dalla tecnica pittorica che acuisce il movimento delle guance. Per il pianterreno dipinse invece, la celebre opera ispirata dalla mitologia classica, *Saturno che divora i suoi figli*, oggi al Prado di Madrid. È un soggetto maestoso, che anticipa il successivo *Colosso* del 1810, ma in Saturno, vi è una schietta crudeltà che spaventa il pubblico, probabilmente più che per la testa mozzata del figlio sollevato in aria, a causa degli occhi spalancati di Saturno che guardano persi, in un momento di evidente terrore e infliggono alla scena una forte sregolatezza, che ci pone davanti a un tipo squilibrio che è possibile provare realmente⁶³.

⁶³ J. CLAIR, *Hybris. La fabbrica del mostro nell'arte moderna, omuncoli, giganti e acefali*, Johan & Levi, Milano, 2015, p. 67.

L'arte contemporanea, ha una matrice individuabile in una espressività diversa dalle logiche dei secoli precedenti. Si impone una necessità espressiva, che vada oltre il semplice supporto della tela e oltre la tradizionale iconografia, e queste urgenze, ovviamente erano frutto degli eventi storici che hanno costellato il '900, elemento che si evince anche da quello che avveniva nella altre arti.

La maggior parte degli eventi sono individuabili in momenti bellici, che portavano l'artista in quanto intellettuale sensibile e più attento alla società, ad esimersi e ad opporsi al malessere tramite il *medium* pittorico.

È così che, nascono movimenti e avanguardie quali: il cubismo, l'espressionismo, il surrealismo, l'informale, il dadaismo, l'astrattismo, lo spazialismo e le performance. Si impongono sempre più il simbolo, il segno, il gesto e la materia.

Non era più ammissibile un'arte per l'arte, che fosse mero oggetto bello, e inoltre decade pure il concetto di commissione intesa alla vecchia maniera, in favore di opere che sono capaci di allacciarsi con dimensioni altre, e di portare in galleria anche il mondo interiore dell'artista stesso. E questa ricerca, spesso è irruenta, e capace di impressionare i fruitori, attraverso quelle che sono opere imprevedibili, le quali sono ascrivibili alla categoria del pauroso.

È così, che nascono opere espressive come quelle di Soutine, o durante il ventennio, altri dipingeranno tele di protesta verso il regime, il cui esempio in Germania sarà la *Neue Sachlichkeit*, di cui i più noti rappresentanti sono Georg Grosz e Otto Dix, il quale in molte opere ma in particolare in *Invalidi di guerra giocano a carte* del 1920, oggi presso Neue Nationalgalerie di Berlino, accusa in maniera diretta la politica e i membri che ne facevano parte.

Ma la ricerca nel *medium* e della scomposizione, le vediamo anche nei monocromi neri spaziali degli anni '60 di Agostino Bonalumi, che confondono con la forza delle estroflessioni e della tela strenuamente tesa, che capovolge il concetto di bidimensionalità; ma anche negli incisivi segni che riconducono alla mitologia classica, dell'artista americano Cy Twombly come nella *Versione di*

Bacco, dove lo spesso segno rosso occupa tutta la superficie della tela nella sua totalità.

La liricità dell'arte di Francis Bacon, ha il potere di stupire e travolgere, le sue opere hanno il potere di fare superare il *limes* della cornice, tanto che l'impressione come fruitori, è quella di essere attratti con forza all'interno della tela, e i volti ritratti mutano in delle espressioni di inquietante distorsione: con occhi così spalancati da apparire sgranati, e bocche aperte quasi cavernose che urlano in maniera tanto verosimile quasi da fare sentire davvero le urla. Quello che ricorda la matericità delle pennellate informali, unito ai colori rende le figure pregne di emozioni. In ognuna delle sue opere, i volti si muovono tanto da aprirsi⁶⁴. Bacon è uno dei pochi artisti, che non utilizzava l'ausilio di modelli né di fotografie, ma è palese che il pittore si rifaccia ad emozioni reali, che sicuramente ha vissuto e che vuole trasmettere. Tutto questo dolore, si percepisce da tutte le sue opere: *Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion* (1944), *Three Studies for a Crucifixion* (1962), *Painting* (1946).

Nel caso dello *Studio di Innocenzo X* del 1953, per cui afferma di ispirarsi per la serie dei papi a Diego Velasquez, vi è una tensione quasi reale che prende le mosse dalle pulsioni più profonde dell'umanità. La drammaticità dell'opera, fa sì che la tela sia animata, ritraendo quello che sembra a tutti gli effetti un violento atto parossistico, e la sedia camerale del Papa si trasforma così in una sedia elettrica.

Questo nel fruitore, attiva una percezione sensoriale che innesca quasi una dipendenza dettata dalla forte reazione, e definita *shock visivo*⁶⁵.

⁶⁴ G. DELEUZE, *Francis Bacon. Logica della sensazione*, Quodlibet Edizioni, Roma, 1995.

⁶⁵ T. ISHIZU , S. ZEKI, *The "Visual Shock" of Francis Bacon, an essay in neuroesthetics* Wellcome Laboratory of Neurobiology, Cell and Developmental Biology, University College London, London, 2013.

Lo sguardo del pubblico davanti alle sue tavole, si potrebbe definire guidato, con l'obiettivo che coloro che osservano la tela, scavinò nelle proprie emozioni più innate; tanto che si potrebbe affermare che quello che avviene, è un processo di scambio, dato dalle figure che sono ritratte nell'attimo in cui stanno per uscire fuori da se. L'artista irlandese, ha la capacità di indurre questo tipo di emozioni, solo tramite la rappresentazione di corpi e di volti, anche se talvolta solo abbozzati, la scenografia quindi ha sempre un ruolo minimo, quasi inesistente e mai invasivo: vi sono lampadine, sedie, letti; questo per non distogliere lo sguardo dal soggetto ritratto, che resta il solo artefice di queste suggestioni⁶⁶.

Il movimento dell'Arte povera, non fa paura nel modo canonico finora qui trattato. Gli artisti degli anni '70, volevano mettere paura tramite i contenuti spesso sovversivi, che avevano l'intento di contrastare il momento storico da loro vissuto in politica e in arte. Si tratta di sculture, installazioni, disegni e fotografie.

Qui citiamo Pino Pascali, che nella serie *Le armi* del 1965, esposte per la prima volta alla Galleria l'Attico di Roma, gioca con il significato e il significato delle forme delle opere. Queste installazioni, che apparentemente appaiono come un'arma, fanno parte di una serie di oggetti e progetti, di cui forse il più noto è una *Bomba*, e sono realizzati da Pascali, tramite arnesi innocui di riuso appartenenti al campo agricolo, come rastrelli pale e ruote di trattore, prelevati direttamente dalla sua amata campagna pugliese.

È molto interessante vedere le prime impressioni del pubblico, poiché l'obiettivo di Pascali, era proprio quello di ingannarlo, deridendo le vere armi militari utilizzate in quegli anni; e a prima vista, i fruitori si fanno sempre ingannare da questi manufatti⁶⁷.

⁶⁶ D. FARSON, *Francis Bacon. Una vita dorata nei bassifondi*, Johan & Levi, Milano, 2011.

⁶⁷ M. TIRELLI, *Pino Pascali. Il libero gioco della scultura*, Johan&Levi, Milano, 2010.

Anselm Kiefer, definito il sacerdote dell'arte, realizza opere che sono palinsesti della memoria.

Tutta la sua produzione, rientra in una concezione materica e alchemica del *medium* stesso, attributo che lo continua ad accompagnare nel suo percorso artistico anche oggi. È possibile ritrovare letteralmente qualunque tipo di materiale nella sua produzione, si spazia da: tessuti, metalli, carte, legni, abiti elementi vegetali, cera fusa, candele, catrami e tanto altro. Questo spaziare, lo avrà sicuramente appreso anche dalla formazione che ha avuto a Düsseldorf con Joseph Beuys. Ma quello che ha influito certamente, più di tutto nel suo lavoro è il contatto con la seconda guerra mondiale, che ha segnato in maniera implacabile il suo immaginario. Alterando elementi mitologici e religiosi alla cruda realtà, che ha vissuto crescendo nella Germania post bellica, che aveva lasciato macerie ovunque; e non si trattava solo di distruzione delle città ma delle persone stesse, tema che torna sia nel dolore dei tedeschi, ma si alterna al dolore degli ebrei, nonché ai più antichi archetipi culturali dell'umanità. Tradizioni tratte dagli studi anche di Cabbala e Gilgamesh, pregne di concetti e immagini da rievocare⁶⁸.

Le sue opere sono pertanto inconfondibili, perché nessun altro all'infuori di Kiefer, ha avuto questa potenza espressiva dettata anche dalla composizione del materiale, che unisce concettuale e astratto fusi con oggetti tratti dalla realtà. Elementi che replica pure in architettura.

Unternehmen Seelöwe (1983), *I tuoi capelli d'oro Margarethe* (1981), *Cette obscure clarté qui tombe des étoiles* (1996), *Lilith* (1987), sono solo alcune delle tante creazioni dell'artista tedesco che il pubblico sente di temere, anche nelle più astratte e non di immediata comprensione; dal primo sguardo e ancor prima di leggere le didascalie, si resta paralizzati, per timore di essere trascinati dentro la distruzione confusa della materia.

⁶⁸ A. KIEFER, *L'arte sopravvivrà alle sue rovine*, Feltrinelli, Milano, 2018.

Anish Kapoor, artista inglese di origine indiana, è uno dei più grandi artisti contemporanei viventi. Le sue opere totalizzanti, stimolano i sensi dello spettatore, a partire dalla vista, stimolata quasi sempre dal rosso, che può mutare di gradazione e presentato sempre con vari materiali, che appaiono in maniera ancora diversa, lucidi, spugnosi, plastici, densi e vischiosi⁶⁹.

Altro colore importante della sua produzione, è il nero, tanto da avere brevettato un Nero Kapoor, è il nero più nero che ci sia, definito così per la sua tinta scura di un buio assoluto, che fa perdere lo spettatore al suo interno, come se ne fosse risucchiato, come se fosse il nero di uno spazio parallelo a cui accedere. Da molti definito un nero perturbante nell'accezione freudiana.

Per le sue opere, di diverso formato e supporto, si rifà anche ai temi classici, come *Lo scorticamento di Marsia*, che ha sempre sconvolto. Ricordiamo la tela di Ribera del 1637, dove vedevamo Apollo che letteralmente scortica il Fauno Marsia; Kapoor invece riprende già la pelle scorticata, il cui effetto è dato in modo molto realistico dal PVC; reso tanto bene da creare quasi un forte disgusto nel pubblico, che si ritrova davanti quelle che sembrano pelle e budella.

Discent to Limbom fu realizzato per Documenta 9 di Kassel: Il pubblico era ed è tuttora impaurito, nonostante si conoscano le sue produzioni, che però ci traggono in inganno creando illusioni e trabocchetti, sembra quasi il buco nero di un pozzo o di un vortice, che ci riporta al concetto di *Unheimlich*.

Sono opere d'arte, che diventano architetture con cui confrontarsi e chiedersi se proseguire o meno lungo il percorso.

Svayambhu (che in sanscrito significa "ciò che si crea da sé"), è una installazione in cui la cera rossa ha creato da sé la sua forma scorrendo in un passaggio forzato, e ci ricorda un flusso di sangue che sgorga dal portale.

Attraverso il silicone, che ha una consistenza lucida, che pare mantenere un aspetto quasi umido, riesce a creare opere iper materiali, che più che quadri, sembrano essere sculture viscerali che ci vengono in contro.

⁶⁹ T. DIBBITS, *Anish Kapoor*, Marsilio, Venezia, 2022.

Le opere di Kapoor apparentemente meno turbanti, sono le installazioni specchianti, tuttavia non lo sono solo in apparenza, perché attraverso specchi concavi e convessi, l'artista ha invece il grande potere di capovolgere il nostro mondo, noi stessi e la percezione che abbiamo di quello che ci circonda, come avviene in *Vertigo* e *Mirror*.

II.5 La fotografia, tra arte e realtà

Come affermava Walter Benjamin, grazie alle immagini realizzate tramite fotografia e video è possibile ricongiungersi con mondi paralleli e a noi non conosciuti, tanto da poterli paragonare alle immagini che vediamo durante i nostri sogni.

È solo attraverso le immagini meccaniche quindi, che è possibile creare e immortalare momenti reali di impercettibile esistenza, frammenti del vissuto che perdiamo durante l'osservazione ad occhio nudo. L'obiettivo della macchina fotografica, diviene letteralmente un occhio sempre aperto sul mondo, anche sul quello onirico spesso rappresentato.

Grazie alle immagini così create, si può immortalare in maniera permanente qualunque cosa, quindi la fotografia partendo da un presupposto innovativo, passa ad avere un significato storico, per cui il momento catturato potrà essere visto e rivisto nel tempo. Questo, è un potere unico, che riconduce lo spettatore su due livelli, il presente che vive, e il passato che viene visto in un momento futuro rispetto allo scatto. Le immagini, hanno la capacità di attraversare il nostro pensiero, ma anche di modificarlo, come evidenziato finora.

Le immagini immortalate, possono appartenere a tipologie variegata, è possibile trovare: *tableau vivant*, immagini scattate in posa, immagini immortalate nel quotidiano, *reportage*, per poi a seguire fotografia naturalistica, di moda e tante altre.

Per quanto riguarda i reportage, le immagini che i media somministrano ogni giorno, tra gli squarci di realtà, sono sempre più crude e ci sottopongono a uno sforzo di attenzione e di gestione delle emozioni⁷⁰.

Mentre per quanto concerne, scatti artistici, un esempio di fotografia che evoca emozioni, lo troviamo in Cindy Sherman. La fotografa americana non scatta semplicemente una foto, ma crea essa stessa i soggetti.

Ritrae scene curate nei dettagli, facendo sì, che tutto quello che viene espresso attraverso il mezzo fotografico, colpisca chi guarderà, in maniera curata per fare in modo che le opere risultino spesso disturbanti. Il motivo potrebbe essere rintracciabile, nella volontà di vivere ogni giorno come se fosse Halloween, per potere essere legittimata ad essere mostruosa ogni qual volta ne abbia piacere.

In un contesto americano, che unisce: Pop Art, cinema e pubblicità; il travestimento diventa il soggetto principale delle scene, e la Sherman diviene essa stessa modella degli scatti, come nel caso di *Untitled #216* (1989), in cui la si riconosce abbigliata nei panni della Vergine, mentre porge un seno artificiale a un pupazzo che dovrebbe essere Gesù.

Indubbiamente di forte impatto perturbante, è anche la serie *Clown* degli anni 2000, poiché i clown da sempre rientrano nell'immaginario del perturbante e pauroso, e quelli ripresi dalla fotografa non si esimono da questo attributo di paura, che anzi sembrano essere forzatamente ambigui.

Quello che però, accomuna questi scatti, è la ricerca del soggetto: che sia reale, frutto di travestimenti, ma anche, che rientri tra le false figure umane ricreate con i manichini; vi è una continua ricerca del soggetto e dell'Io.

⁷⁰ Tra gli esempi vi è il *Word Press Photo*, che seleziona e premia i contenuti per categoria, e permette ogni anno di avere uno sguardo reale sulla realtà di posti a noi vicini e meno vicini, con un occhio obiettivo e diretto, ritraendo i diversi tipi di quotidianità.

Io che è mutevole e lascia dubitare il fruitore sulla sua autenticità, tanto da destabilizzare e costringere ad osservare più attentamente. Sono immagini, che tendono a fare avvicinare per la curiosità, ma anche ad allontanare per la componente respingente, e questo anche a causa della mancanza di titoli, cosa che aggiunge spaesamento.

Joel-Peter Witkin, è un altro esempio di fotografia grottesca e paurosa. Se per secoli gli artisti hanno perseguito il bello, la Sherman e Witkin, si può affermare che perseguono il brutto, in maniera sfacciata e orgogliosa.

Quelli del fotografo americano, sono dei veri e propri *tableau vivant*, la cui particolarità è data dal fatto che per le scene, l'artista attinge dai soggetti iconografici più celebri della storia dell'arte, ma li trasforma in chiave grottesca e brutale.

Mentre nel caso della Sherman perplime l'*untitled*, con Witkin è proprio il titolo a spiazzare, perché leggendo le didascalie di accompagnamento alle opere, ci immagineremmo qualcosa di diverso da quello che poi ritroviamo. L'idea di vita e di morte diventano concetti labili, pronti a interscambiarsi velocemente e dare vita a delle immagini fuorvianti, che è possibile temere, a causa dell'alto valore simbolico.

In opere, quali *Las Meninas*, riproduzione della tela di Diego Velasquez, *Venus Pan and Time*, o *La Zattera della Medusa* da Théodore Géricault, portano l'immaginazione di chi osserva a realtà spaventose, dove l'iconografia fa un salto verso raffigurazioni alterate, effetto reso tale, anche dalle tecniche usate dall'artista stesso, quali graffi e collage, che alterano anche sul piano visivo la comprensione.

II.6 *La videoarte*

David Ross, affermava che la videoarte non avrebbe meritato di far parte delle categoria della storia dell'arte, tuttavia invece oggi siamo in grado di affermare che la videoarte è entrata di diritto nella storia e nei manuali.

Il *medium* del video, è rimasto potente negli anni, e non soppiantato da tecnologie ancor più nuove, nonostante i rischi. Sembrano però lontani, i tempi in cui le sperimentazioni di Nam June Paik erano considerate una novità, bensì il video mantiene la sua potenza espressiva, che ha il potere di attrarre il pubblico e tenerlo incollato agli schermi anche per ore.

Gli esempi potrebbero essere davvero numerosi, ma qui focalizzeremo l'attenzione su dei video che hanno fatto la storia e mantengono intatto il loro valore.

Il primo artista è Bill Viola, che inizia a girare i suoi primi video negli anni '70, e la sua capacità, è quella di aver colto l'influsso che le opere rinascimentali racchiudono al loro interno, tanto da essere soprannominato "Rinascimento Elettronico". Quindi partendo da scene tratte da celebri tele, che sono tra i simboli dell'iconologia sia religiosa che artistica, Viola girerà dei cortometraggi, in cui ciò che siamo abituati a vedere in modo bidimensionale sulla superficie, lui sarà capace di renderlo azione con l'ausilio di effetti audio e di attori, i quali creano quasi dei moderni *tableau vivant*, nei quali non si limita a ricreare solo all'elemento sacro, ma cerca di cogliere tutte le emozioni più profonde e metterle in scena, anche sfruttando le fobie e le ansie più nascoste del pubblico. Sono stati definiti cicli di affreschi digitali.

The Greeting (1995), che altro non è che una interpretazione della celebre tela *La Visitazione* di Pontormo, in cui si cattura la tensione dell'importante momento dell'incontro sacro tra Maria ed Elisabetta, che portano rispettivamente in grembo Gesù e San Giovanni Battista, e che Viola gira per dieci minuti che sembrano durare un'eternità.

In *The Crossing* (1996), il vero soggetto non è l'uomo, bensì sono gli elementi il fulcro del video, il fuoco prima e l'acqua poi, che travolgono

incessantemente l'uomo al centro dello schermo, tanto da catturare l'attenzione; facendoci immaginare quello che possa provare la persona costretta a subire gli elementi, che si alternano ciclicamente e che ci ricordano la forza della natura.

In opere come *Observance* (2001), *Unspoken* (2002), è la forza espressiva del volto e rendere tale l'opera, la tristezza e il dolore che trasmettono è ineguagliabile.

The Deluge (Going Forth By Day) (2002), è uno dei più celebri e coinvolgenti *tableau* dell'artista, ricorda il Diluvio di Paolo Uccello. Nel video, che è una creazione dai tratti teatrali, vediamo inquadrato un palazzo bianco e delle persone che compiono azioni quotidiane, passarci davanti ma man mano le scene sono sempre più veloci, finché sentendo un forte fragore si vede sgorgare acqua dalle fessure di porta e finestre, e le persone che prima camminavano tranquillamente, diventano terrorizzate e iniziano a ripararsi e scappare.

Viola riesce a catalizzare la nostra attenzione, suscitando in noi l'inconscia paura dell'annegamento, che diventa predominante osservando le facce dei soggetti ripresi, tanto da suscitare la volontà di salvare sia loro che noi stessi per paura di finire trasportati dallo stesso straripante diluvio.

The Path 2002 ricrea l'opera di Sandro Botticelli e bottega, con un passo tratto dal *Decameron* di Boccaccio, si tratta di *Nastagio degli Onesti* (1483), la cui storia, vede un cavaliere dell'inferno inseguire una fanciulla che aveva fatto peccare un uomo, e questo evento aveva portato quest'ultimo al suicidio. In video, vediamo una foresta e delle persone in abiti moderni, camminare continuamente in quella che sembra una apparente serena natura, ma alle volte anche la tranquillità può generare ansia in chi guarda per paura di colpi di scena.

È qui, necessario parlare di Hermann Nitsch, che è stato tra i padri fondatori dell'Azionismo Viennese, insieme a Günter Brus, Rudolf Schwarzkogler e Otto Mühl.

La potenza del lavoro di Nitsch è inequivocabile per chiunque si soffermi a guardare le sue opere: il sangue, il colore, l'aspetto sacro portato con le

crocifissioni e il profano scandito dallo squarciamento di animali, si fondono in una commistione di emozioni. L'artista affermava, di volere che il pubblico sentisse l'odore della carne, ma la carne è la stessa che si attiva nello spettatore, che sente a tuttotondo con tutti i sensi ciò che Nitsh desiderava ricreare. E la carne, così come in altri artisti⁷¹, rimanda al concetto di carne e percezione di cui parlava Merleau-Ponty.

Entrare allo Studio Morra di Napoli, fa capire cosa intendesse l'artista austriaco, e vederne una performance resta un evento unico, osservare gli oggetti dal valore quasi alchemico, le croci, e le tuniche ancora intrise di sangue e colore.

Prendendo in esame le sue *Azioni*, che si svolgono durante il *Das Orgien Mysterien Theater – il Teatro delle Orge e dei Misteri*, fondato nel 1957, si tratta di *performance* da lui create e riproposte successivamente in video. Sono immagini volontariamente crude, sconvolgenti e scioccanti, che comprendono tutti i sensi dello spettatore. Opere quali *Blutorgel* (Organo sangue), a causa del forte impatto ritenuto osceno vennero addirittura vietate, e questo lo convinse da quel momento in poi di realizzare le *Azioni* all'interno del castello di Prinzenhof, che era un grande podere alla periferia di Vienna, acquistato dall'allora moglie dell'artista.

Le *performance* che richiamano gli archetipi, riprendendo miti quali Dioniso, Edipo ed Orfeo, fino a Cristo, e si basano sulla creazione di movimenti e gesti, tanto che i partecipanti stessi sono numerosi e sembrano non recitare un ruolo ma essere assorbiti davvero dal rito, e con loro anche il pubblico diventa partecipe.

⁷¹ Come dimostravano anche le performance di Marina Abramovic, oggi riportate nelle retrospettive, in cui la carne assume un ruolo dall'alto valore simbolico.

II.7 *La declinazione artistica dell'Intelligenza Artificiale*

Una seppur piccola menzione all'intelligenza artificiale è ormai obbligatoria, occupandoci qui di immagini, non ci si può esimere dalla tipologia di immagini a cui ogni giorno siamo sottoposti.

Il dibattito sull'arte generata da AI è sempre più acceso, perché c'è ancora chi nega il valore artistico di questo tipo di creazioni, e la ragione è facilmente comprensibile, poiché non essendo direttamente create manualmente dall'artista non se ne riconosce l'autenticità e la creatività.

Tuttavia, siamo consapevoli, che d'altronde ormai per diverse tipologie di opere, soprattutto quelle appartenenti al periodo contemporaneo, l'esecuzione non è più portata del tutto a termine soltanto dall'artista, bensì da tecnici, operai e aiutanti di diverso tipo, che sono meri esecutori del progetto⁷².

Posta questa premessa, e quindi dando voce alle opere create dall'AI, che sono sì create da sofisticati sistemi operativi, ma che eseguono i concetti inseriti dall'artista.

Probabilmente, forse per la matrice talvolta surreale di queste immagini, alcune sono da inserire in questa lista di figurazioni che generano paura, e artisti quali ad esempio Jhon Rafman, Francesco D'Isa, Olga Mikh Fedorova, realizzano immagini che colpiscono lo spettatore, che oscillano sempre tra il pauroso e il perturbante, richiamando paure recondite e mondi onirici.

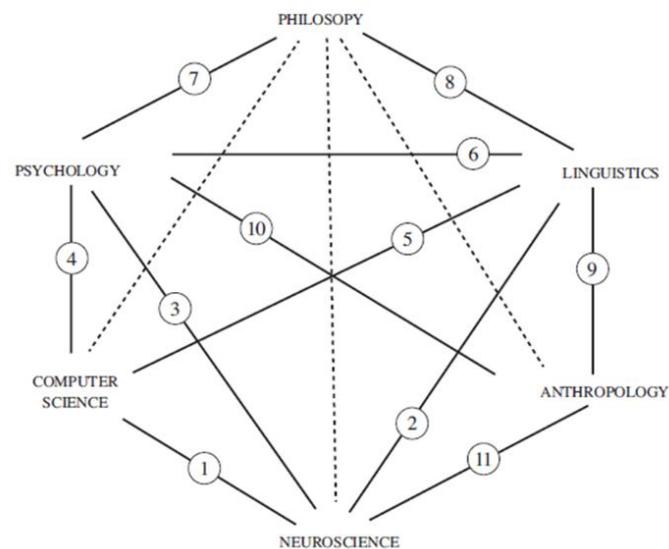
⁷² Questo potrebbe portarci a dibattiti ben più antichi sulle scuole di bottega, che ci porterebbero fuori contesto, ma che era importante citare, per non sminuire il valore delle creazioni più contemporanee.

III. L'apporto delle scienze cognitive alle indagini storico artistiche

III.1 Arte e scienze cognitive

Le scienze cognitive sono una disciplina relativamente giovane, nata intorno agli anni '30, e al loro interno racchiudono diverse discipline, che permettono di studiare la natura e la struttura della mente.

Se inizialmente, si potevano riconoscere utilizzando come punto di riferimento un simbolico pentagono che racchiudeva: filosofia, psicologia, informatica, neuroscienze e linguistica; oggi la simbolica figura geometrica potrebbe essere raffigurata con molteplici lati, poiché si sono aggiunti numerosi campi del sapere.



Vedere e guardare, sono processi che compiamo attivamente con diverse parti del corpo, non solo gli occhi.

Bisogna considerare anche il nostro spazio peripersonale e quello extra-personale⁷³, di cui parla Rizzolatti, poiché noi percepiamo con tutto il nostro corpo, ed è anche grazie a questo che abbiamo una porzione specifica di visibilità o meno. Quello che, viene definito come spazio peripersonale dalla scienza, altro non è che la percezione corporea di cui parlava Merleu-Ponty, ma chiamate con spazialità di posizione e spazialità di situazione⁷⁴.

Attraverso la neuroestetica, che unisce le discipline scientifiche alle teorie estetiche, si possono indagare diversi aspetti del funzionamento della mente nel momento di fruizione. Grazie a tecnologie quali le risonanze magnetiche funzionali, che permettono il *neuroimaging*, è possibile comprendere cosa accade nel momento dell'apprezzamento di un'opera. E, sempre più sono mezzi che permettono di comprendere l'apprezzamento di tutte le arti.

Tra i pionieri della disciplina ovviamente ci sono: Zeki, Kandel, Ramachandran, i quali hanno studiato partendo da presupposti diversi, attraverso esperimenti volti a scoprire cosa accade alla mente e quali sono le attivazioni cerebrali durante le esperienze estetiche.

L'arte è capace di stimolare emozioni, alla stregua degli accadimenti reali, e queste emozioni come abbiamo visto, sono sia positive che negative. Ed è, altresì interessante comprendere le differenti reazioni, mentre si guarda quella che è considerata un'opera, e le differenze che intercorrono con manufatti che non rientrano nella categoria arte.

Come sappiamo questo può essere più complesso, con le opere appartenenti all'arte contemporanea, perché anche oggetti di uso comune, sono rientrati a far parte di opere Dada o di Arte povera, quindi può essere interessante capire come il cervello, reagisce in maniere differenti davanti allo stesso oggetto posto in ambienti diversi.

⁷³ G. RIZZOLATTI et al., *The space around us* in *Science*, 277, 1997.

⁷⁴ M. MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia della percezione*, Bompiani, Milano, 1945, p.153.

Il fruitore, ha il compito di decifrare l'opera che ha davanti attraverso due operazioni: *bottom-up* e *top-down*, poiché la percezione agisce su tutti i sensi, ma anche con fantasia, memoria e conoscenza. Per questa ragione, riusciamo a riconoscere anche immagini non chiare come quelle sfocate o spezzettate, perché siamo capaci di concludere l'immagine attraverso le informazioni che abbiamo incamerato⁷⁵. Le informazioni che dall'occhio arrivano al cervello, attivano delle aree neuronali, i segnali sensoriali *bottom-up* vengono successivamente elaborati grazie alla fase *top-down*.

Quella che da molti è stata definita come al più grande scoperta del secolo scorso, sono neuroni specchio. Anche il modo, tecnicamente involontario, in cui è avvenuta tale scoperta è noto ai più. Durante ricerche di laboratorio sul cervello dei macachi, presso l'Università di Parma con a capo il Professore Rizzolatti, si è visto come si attivavano anche passivamente, alcune aree del cervello.

Questa scoperta, non è stata una risorsa enorme unicamente per ragioni scientifiche che saranno prese in esame, ma da conferma alle innumerevoli teorie filosofiche e psicologiche sulla percezione e i rapporti interpersonali.

Il sistema motorio, non reagisce solo ai movimenti, come si pensava erroneamente, fino agli anni '80, prima di avere a disposizione maggiori tecnologie, bensì l'area premotoria ventrale individuata in F5, come dimostrano gli studi sui macachi, si attivano non solo con movimenti ma anche con atti motori, in situazioni di comportamenti naturali. Quello che attiva l'area motoria, è quindi lo scopo motorio dell'azione, che avviene anche con la codifica di specifici atti motori, come afferrare, strappare etc..

Il nostro modo di porci verso gli altri e interagire, ovviamente dipende anche da una serie di fattori esterni, che vengono percepiti tramite la capacità di interagire e cogliere i sistemi sociali intorno a noi.

⁷⁵ Della storicità e della memoria dell'occhio ne parlava già Danto.

I neuroni specchio, inizialmente identificati a livello di F5c del macaco, sono neuroni multimodali: visuo-motori o visuoaudio-motori o visuotatto-motori, che condividono un meccanismo funzionale comune, definito Meccanismo *Mirror*, in grado di associare la percezione e l'esecuzione dell'azione.

Tali neuroni, infatti, non si attivano solo quando l'animale esegue uno specifico atto motorio, ma anche quando osserva un altro individuo eseguire quello stesso atto motorio. Nel caso degli studi sui macachi, sono state analizzate aree motorie e pre-motorie, mentre veniva afferrato del cibo e gli altri animali guardavano; lo stesso si è evinto da esperimenti con braccia meccaniche che compievano azioni motorie e da input su schermo.

Studi di fMRI, TMS, EEG, e MEG, hanno messo in evidenza la presenza di un Meccanismo *Mirror* anche nell'uomo. Tali studi, hanno evidenziato che, come avviene nella scimmia, anche nell'uomo, il circuito che associa la percezione e l'esecuzione dell'azione è composto di due regioni principali: il giro frontale inferiore, e il lobulo parietale inferiore, inclusa una regione all'interno del solco intraparietale. Nell'uomo il Meccanismo *Mirror* ha caratteristiche funzionali più complesse, ad esempio, è attivo anche per azioni intransitive, non dirette a uno scopo.

La loro attivazione durante l'osservazione di un'azione eseguita da altri, codifica lo scopo dell'azione osservata; e a prescindere da quale sia la modalità sensitiva e la quantità di informazione che viene fornita riguardo allo scopo di un'azione, la sua comprensione passa comunque dall'attivazione di neuroni motori che codificano quello scopo. Importante differenza rispetto alle scimmie, è che nell'uomo il meccanismo *mirror* funziona anche quando si osservano movimenti privi di scopo.

Questo, ci ha fatto scoprire che esiste una reale interpretazione dei movimenti e delle espressioni altrui: l'imitazione, l'empatia, e la comprensione delle intenzioni, dei desideri, e delle credenze altrui, sono modalità attraverso cui stabiliamo impliciti legami, infatti sono questi i principali oggetti di studio della cognizione sociale.

«L'osservazione di un oggetto manipolabile, come una chiave, un bicchiere o una pistola, evoca un'attivazione motoria nel cervello dell'osservatore anche in assenza di qualsiasi intenzione o azione di afferramento diretta verso lo stesso oggetto. Questi risultati ci dicono una cosa molto semplice, ma altrettanto rivoluzionaria: il sistema motorio si attiva anche quando non ci muoviamo; quando si attiva in questa modalità di simulazione esso trasforma la nostra visione in un guardare che comprende dall'interno, riportando l'altro a sé»⁷⁶.

Mentre si guarda un oggetto, si compiono diverse azioni immediate: identifica, categorizza, e si pensa all'azione che è possibile effettuare; per cui si attiva una sorta di simulazione dell'azione che potremmo compiere con l'oggetto in questione. L'oggetto, ha un valore intrinseco che lo differenzia e contraddistingue da altri e noi in quanto esseri attivi, non possiamo fare a meno di pensarlo in relazione a noi. L'oggetto è presente indipendentemente da noi, ma solo attraverso noi raggiunge la sua funzione.

Nella comprensione del comportamento altrui, nell'imitazione, e nell'empatia, entrano in gioco funzioni che sono apparentemente distanti una dall'altra, ma tutti questi livelli di cognizione sociale hanno un tratto in comune, la condivisione di uno spazio di significato intersoggettivo. Questa modalità di accedere al mondo dell'altro è stata definita *embodied simulation*⁷⁷; si passerebbe dalla volontà dell'individuo di immedesimarsi nello stato mentale dell'altro, utilizzando la propria mente come modello della mente altrui.

Gallese, propone che il processo di simulazione che sta alla base della cognizione sociale sia implicito, e dunque automatico, inconscio, e preriflessivo.

⁷⁶ V. GALLESE, M. GUERRA, *Lo schermo empatico*, p. 55.

⁷⁷ V. GALLESE, *Dai neuroni specchio alla conoscenza intenzionale. Meccanismi neurofisiologici dell'intersoggettività*, in *Rivista di psicoanalisi*, LIII, 1, 2007, pp. 176-208.

Il funzionamento generale di questo processo prevede che aree corticali con funzioni già note, tipicamente utilizzate per una certa finalità, ad esempio le aree premotorie utilizzate per la codifica dello scopo dell'azione che andrò a compiere.

L'arte e i prodotti artistici, sono per natura allo stesso tempo oggetto di percezione e veicolo di significati. Non vi è arte difatti, al di fuori di un atto intenzionale di una persona, l'artista, sulla realtà; ogni manufatto costituisce di per sé la conseguenza di un'azione, e può quindi potenzialmente attivare una simile comprensione dell'intenzionalità dell'agente.

Gallese già dal 2010, sottolinea che la nostra concezione di arte e dell'artista, sono il prodotto di una lenta costruzione culturale, che ha portato a identificare una categoria di manufatti come il prodotto di un'attività creatrice. I primi studi a proporre un coinvolgimento dei meccanismi alla base della percezione dell'azione durante l'osservazione di opere d'arte sono stati di Freedberg e Gallese nel 2007, quando riconoscono che la fruizione dell'arte è influenzata da diverse componenti di tipo cognitivo. L'ipotesi, è che un quadro, un affresco, o una scultura, derivino una parte consistente della loro connotazione estetica proprio in virtù della simulazione di azioni, sensazioni, ed emozioni, che evocano in noi.

Secondo i due studiosi, un'immagine, e in particolar modo un'opera d'arte, contiene due diverse componenti in grado di attivare la simulazione incarnata: una è data dal contenuto della rappresentazione, la seconda dalle tracce del gesto dell'artista lasciate durante la creazione dell'opera e che restano evidenti sulla superficie. Riferendosi ad immagini in cui i tratti dello strumento utilizzato dall'artista sono particolarmente evidenti, provocherebbero nell'osservatore, la simulazione del programma motorio del gesto dalla specifica traccia. Attraverso questa proposta i ricercatori ritengono che ci si possa accostare alle opere degli artisti astrattisti, che utilizzano segni, simboli e pennellate.

È proprio l'intersoggettività, a mettere l'uomo in relazione con altri soggetti.

Grazie ai meccanismi di percezione dati dalla simulazione incarnata, si instaurano rapporti e interconnessioni che rendono possibile la connessione tra individui e tra animali, e con il tempo si è appreso, anche con opere realizzate dall'uomo, quali arte e video. Le attivazioni sono le medesime, sia per eventi reali ma anche per oggetti appartenenti al mondo della finzione, a realtà rielaborate, a fotografie, ad arte, a film e frame.

L'*embodied cognition*, si attiva quando osserviamo le azioni compiute da altri soggetti, o quando si immagina compiere un'azione, per cui il nostro corpo funge da tramite per processi cognitivi.

«Quando l'azione è eseguita o imita, si attiva la via cortico-spinale, inducendo il movimento. Quando l'azione è osservata o immaginata, la sua esecuzione è inibita. In questo caso, si attivano i circuiti corticali motori, anche se non in tutte le loro componenti e non con la stessa intensità: l'azione quindi non viene prodotta, bensì simulata»⁷⁸.

Come siamo coinvolti da azioni che accadono intorno a noi, così diventiamo partecipi di quello che vediamo attraverso le narrazioni, perché anche se non direttamente, siamo in grado di percepire le emozioni e le sensazioni trasmesse da tutto quello che osserviamo.

Già la filosofia come sappiamo, prima della scienza, affermava il coinvolgimento della totalità del corpo⁷⁹, il quale mentre si osserva, percepisce e si attiva, anche attraverso lo spazio, sia quello intorno al soggetto, sia lo spazio delimitato dalla stessa tela e dalla cornice; gli occhi si muovono per captare il più possibile, in un ordine che proprio l'immagine ci suggerisce.

⁷⁸ V. GALLESE, M. GUERRA, *Lo schermo empatico*, Raffaello Cortina, Milano, 2015, p. 26-27.

⁷⁹ Come detto precedentemente, per secoli si è ipotizzato come avvenga il fenomeno dell'empatia, e la fenomenologia in particolare parla del corpo.

Questo dipende anche, dalla memoria, che attiva immagini già presenti in noi e ci permette di compiere velocemente dei collegamenti mentali, nonché di farci riconoscere anche figure che non conosciamo direttamente o che si presentano in maniera poco visibile⁸⁰.

Gli studi più recenti, hanno come obiettivo, quello di dimostrare, che tutto il corpo, nella totale complessità, è coinvolto nell'esperienza estetica. E si affranca sempre più in tal senso, una ricerca di tipo tanto ecologica che sociale⁸¹, poiché si è compreso che tutto ciò che avviene durante le esperienze muta l'atto stesso del percepire. Questo avviene, perché come precedentemente affermato, non sono solo gli occhi a sentire ma tutti i sensi.

III.2 *Casi studio e ricerche applicate*

Gli esperimenti in questo campo di ricerca, sono davvero molteplici e con ipotesi di ricerca ben diversi, qui di seguito saranno citati solo alcuni di essi, alcuni dei quali sono tra i primi, e hanno dato il via a numerose *equipe* in tutto il mondo; hanno come intento, quello di comprendere come dalla visione di un'opera, venga attivata la corteccia motoria, e come osservando un soggetto o un segno su tela, nel fruitore si inneschino una serie di meccanismi cerebrali.

Nel caso, di questo progetto, l'aspetto motorio è di rilevante interesse, poiché come ampiamente dimostrato, è tutto il corpo a captare e a recepire, non solo gli occhi, e in particolare l'emozione della paura, coinvolge tutti i sensi.

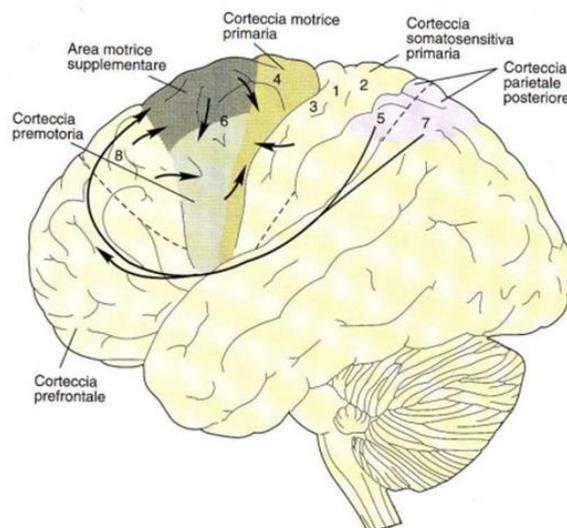
La commistione di ricerche e di sguardi, iniziata dagli anni duemila, ma che ha radici più profonde, è divenuta sempre più prolifica, grazie a quella che è

⁸⁰ Il concetto di memoria è interpretato in diversi modi da studiosi differenti, Ewald Hering ad esempio, proponeva come modello mnemonico, non soltanto quello della personale memoria che l'uomo accumula con esperienze, ma anche quello di ereditarietà, cioè la memoria che si passa geneticamente di generazione in generazione.

⁸¹ R. COX, L. M. VAN KLAVEREN, *The Embodied Experience of Abstract Art: An Exploratory Study*, 2022.

stata definita da molti, la più grande scoperta del secolo, cioè la scoperta dei neuroni specchio.

I sistemi per il controllo motorio sono situati in quattro regioni del sistema nervoso centrale: Corteccia motoria, Cortecce premotorie, Tronco dell'encefalo, Midollo spinale. La Corteccia Motoria, si trova nell'area precentrale, area 4 di Brodmann, e da essa partono i comandi motori per i motoneuroni del tronco dell'encefalo e del midollo. La corteccia motoria primaria (M1) controlla il corretto reclutamento dei movimenti delle dita della mano e fraziona le sinergie motorie a livello midollare. È connessa con le aree premotorie (PMv e PMd).

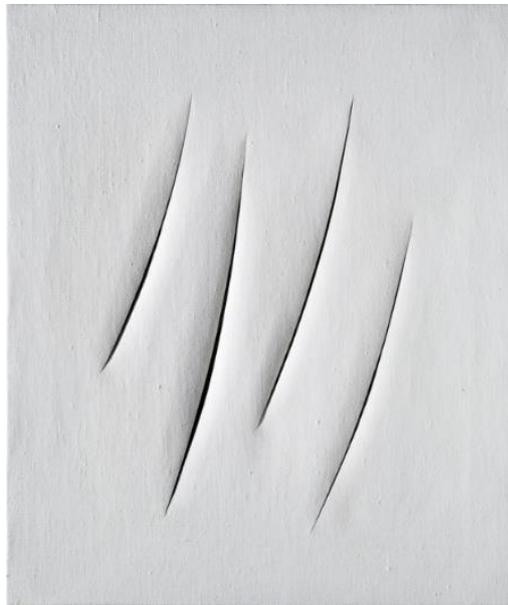


Maria Alessandra Umiltà e la sua equipe nel 2012⁸², hanno utilizzato tre opere di Lucio Fontana come stimoli visivi, per verificare se la percezione di immagini statiche di opere d'arte astratte sia associata a una particolare attivazione motoria nell'osservatore. Le opere di Fontana, sono uniche nel loro

⁸² M. A. UMITÀ, C. B. M. SESTITO, D. FREEDBERG, V. GALLESE, *Abstract art and cortical motor activation: an EEG study in Front. Hum. Neurosci.*, 16 November 2012 Sec. Cognitive Neuroscience, Volume 6 – 2012.

genere per i tagli realizzati su tela o lamiera, per ricreare i *Concetti spaziali*, nome ricorrente nella produzione, con coltelli, taglierini o punteruoli.

È stata misurata, la desincronizzazione del ritmo alfa centrale durante l'osservazione delle immagini dei quadri di Fontana, e poi confrontata con quella evocata durante l'osservazione di immagini di controllo. I risultati, confermano l'ipotesi di un'attivazione motoria durante l'osservazione di immagini astratte statiche.



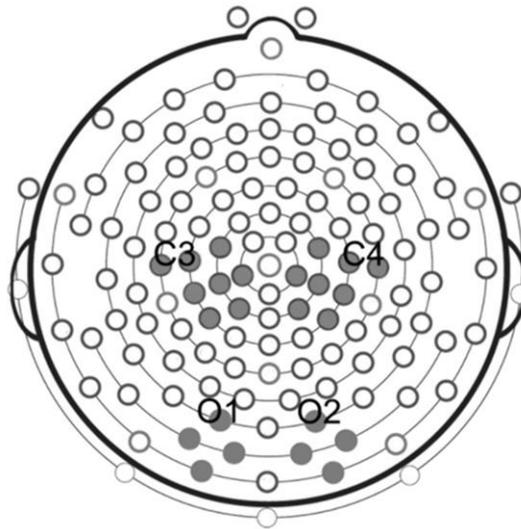
L. Fontana, *Concetto spaziale - attese*, olio su tela, 1963.



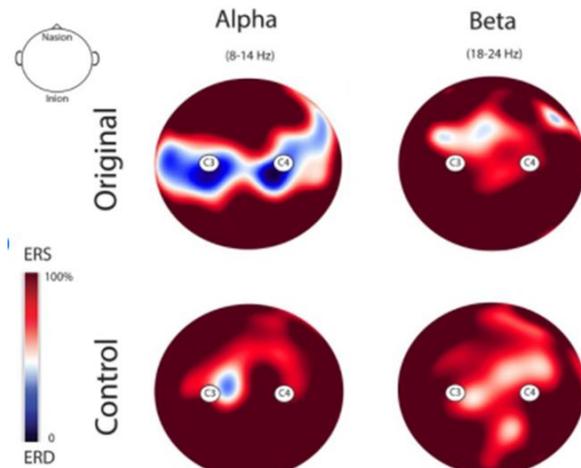
L. Fontana, *Concetto spaziale - attese*, pellicola di alluminio, 1961.

Sono state poste, le riproduzioni di tre suoi “tagli” che vengono messi a confronto con tre versioni degli stessi modificate in modo tale da eliminare ogni indizio di movimento dell’artista. Per ognuna delle sei immagini vengono rilevate, tramite EEG, le attivazioni cerebrali nei 14 soggetti chiamati a osservarle.

Sono state registrate, le valutazioni estetiche espresse dai soggetti, nonché le entità del movimento percepito; dal confronto tra le risposte alle riproduzioni degli originali e alle versioni modificate, emerge che soltanto con le prime gli osservatori presentano l’attivazione della corteccia senso-motoria; e valutate inoltre come più estetiche, indipendentemente dal loro grado di familiarità con le opere dell’artista.



Clusters of electrodes selected for statistical analyses. Analysis of mu rhythm was performed on two clusters of eight electrodes each, located around standard C3 and C4 sites. Analysis of posterior visual alpha was carried out on two clusters of four electrodes each, located around standard O1 and O2.



Topo maps of the fast Fourier transforms performed on the alpha and beta ranges in both experimental conditions. Mu suppression was bilateral and stronger during the observation of the Original Artworks compared with the observation of Control stimuli. Beta range modulation was absent in both experimental conditions.

L'idea che sostiene tali ricerche, è che anche di fronte a corpi umani meramente raffigurati, e agli effetti dei loro movimenti precipitati sulla tela, il corpo del fruitore reagisca “come se” fosse esso stesso direttamente coinvolto nella scena raffigurata, o “come se” avesse esso stesso compiuto i gesti necessari a tracciare quelle figure e forme rappresentate nell'opera: una vera e propria simulazione⁸³.

Un altro noto esperimento, condotto sempre dall'Università di Parma, è stato realizzato con 21 soggetti adulti privi di conoscenze artistiche specialistiche, che sono stati chiamati a esaminare le riproduzioni di tre opere dell'artista americano Franz Kline appartenente al movimento informale, e tre versioni delle stesse opere modificate.



F. Kline, *Mahoning*, olio su tela, 1956.

Solo in coincidenza con la presentazione degli originali, si riscontra l'attivarsi del sistema corticale motorio; in parallelo si rileva pure il coinvolgimento di altre due aree cerebrali, connesse rispettivamente al sistema di ricompensa e di categorizzazione cognitiva.

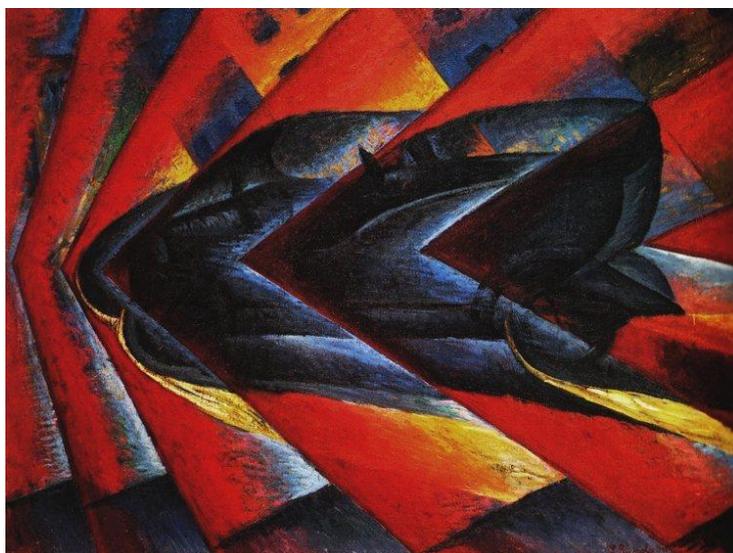
Qualsiasi segno visivo che costituisca la conseguenza di un gesto motorio, è in grado di innescare la rappresentazione di quel gesto a livello della corteccia sensorio-motoria dell'osservatore. D'altra parte, gli stessi autori, affermano anche che la qualità estetica percepita nelle opere prese in esame, non è

⁸³ A. PINOTTI, *Neuroestetica, estetica psicologica, estetica fenomenologica: le ragioni di un dialogo* in *Rivista di Estetica* 37, 2008, pp.147-178.

condizione necessaria dell'attivazione corticale motoria e che, tale attivazione non è una componente necessaria di un'attribuzione estetica. Ritengono tuttavia che sia una componente importante di come vengono percepite immagini d'arte astratta, come quelle prese in esame.

Stefano Mastandrea e Maria Alessandra Umiltà, che hanno evidenziato come i titoli di opere d'arte esercitino un effetto sulla loro comprensione e sul loro apprezzamento estetico, prendono in considerazione alcuni dipinti futuristi, che hanno titoli che contribuiscono a rinforzare ciò che le immagini esprimono in termini di vitalismo, velocità, progressione.

Tra le dieci opere selezionate per l'indagine e presentate a un campione di 100 soggetti, figurano: *La bambina che corre sul balcone* di Giacomo Balla (1912), *Treno in corsa* di Umberto Boccioni (1911), *Dinamismo di un'automobile* di Luigi Russolo (1912-13), *Dinamismo di una danzatrice* di Gino Severini (1912).



L. Russolo, *Dinamismo di un'automobile*, olio su tela, 1912-1913.

L'ipotesi avanzata, anche sulla base di quanto indicato da studi precedenti, è che la manipolazione dei titoli dovrebbe modulare non solo la valutazione esplicita del dinamismo percepito dal soggetti, ma anche il grado di eccitabilità

del sistema motorio corticale del fruitore: quanto maggiore l'entità del movimento percepito tanto maggiore l'eccitabilità neurale.

Tali attivazioni, come abbiamo visto, possono essere ricondotte alle ricerche degli ultimi anni sulla percezione visiva, le quali hanno mostrato che, effettivamente, tale processo non coinvolga solamente le aree visive, ma in molti casi richieda anche un'attivazione delle aree sensorimotorie⁸⁴. In altre parole, dunque, noi non percepiamo e poi agiamo, piuttosto l'azione di per sé contribuisce al processo percettivo.

È stato ipotizzato da Calvo Merino⁸⁵, che l'emisfero sinistro sia maggiormente coinvolto quando, durante l'acquisizione delle immagini, viene richiesto un giudizio esplicito relativo all'opera osservata, mentre, se la valutazione viene fatta in una sessione successiva, ci sarebbe una prevalente attivazione delle aree di destra.

Una meta-analisi suggerisce che la parte dorsale della corteccia premotoria, piuttosto che il giro frontale inferiore posteriore e l'adiacente corteccia premotoria ventrale, è costantemente attivata negli studi di risonanza magnetica funzionale di imitazione⁸⁶.

Pertanto, si ritiene che le regioni frontali che si estendono oltre la classica rete di neuroni specchio siano fondamentali per l'imitazione. In soggetti sani, studi TMS ripetitivi (rTMS) sono stati utilizzati per studiare la connettività funzionale e la plasticità tra PMd e corteccia motoria primaria (M1).

Un altro celebre studio, condotto questa volta su un'opera non contemporanea e di arte figurativa, anzi sull'opera d'arte figurativa italiana per

⁸⁴ G. Rizzolatti, 2002.

⁸⁵ B. CALVO-MERINO, C. JOLA, D.E. GLASER, P. HAGGARD, *Towards a sensorimotor aesthetics of performing art*, in «Conscious Cognition», 17, 2008, pp. 911–922.

⁸⁶ P. MOLENBERGHS, R. CUNNINGTON, J. B. MATTINGLEY, *Is the mirror neuron system involved in imitation? A short review and meta-analysis* in *Neurosci Biobehav Rev*, 2009 Jul;33(7), pp. 975-80.

eccellenza: gli affreschi della *Cappella Sistina* realizzati da Michelangelo, e in particolare la scena de *La cacciata dal Paradiso* e la *Creazione di Adamo*.



Gli esperimenti elettrofisiologici sono stati eseguiti o durante l'osservazione di un dipinto con IM o durante l'osservazione di un dipinto "statico" (senza IM, no-IM). Gli stimoli sono stati presentati sullo schermo di un computer utilizzando il *software Presentation* (Neurobehavioral Systems Inc., Berkeley, CA, USA). Prima i partecipanti sono stati istruiti a concentrare la loro attenzione sul monitor del computer (comparsa di un segno più al centro del monitor). I video dei dipinti sono iniziati dopo 5 secondi e le immagini sono state presentate continuamente attraverso i paradigmi TMS...Paradigma sperimentale utilizzato per valutare l'eccitabilità corticale e la connettività e plasticità della corteccia motoria premotoria-primaria dorsale durante l'osservazione di un dipinto con e senza movimento implicito. Sono state presentate due sequenze video digitalizzate. In una sequenza (movimento implicito, IM) i soggetti sono stati istruiti ad osservare il gesto di Adamo nella *Cacciata dal Paradiso* di Michelangelo. In un secondo video (no-IM) ai soggetti è stato detto di osservare la *Creazione di Adamo* di Michelangelo.

Prima di ogni video, ai partecipanti è stato chiesto di concentrare la loro attenzione sullo schermo del computer. I video sono iniziati dopo 5 secondi e le immagini sono state presentate continuamente la stimolazione magnetica transcranica. Gli esperimenti sono stati randomizzati a blocchi⁸⁷.

Durante gli esperimenti l'attività EMG, è stata continuamente monitorata da *feedback* visivo tramite un oscilloscopio, e uditivo tramite altoparlante, per garantire un completo rilassamento. È interessante che i risultati non indicano la presenza dei neuroni specchio nel PMd, ma invece illustrano una rimodulazione delle connessioni PMd-M1, che porta all'attivazione di percorsi motori. Utilizzando un paradigma diverso si è dimostrato che l'osservazione di IM in un'opera d'arte induce una modulazione simile in una diversa sottoregione della corteccia premotoria. Il meccanismo con cui rTMS modula l'attività corticale non è completamente compreso.

Uno studio più recente anche se definito meno sofisticato, ha ripreso in esame l'esperimento compiuto da M.A. Umiltà nel 2012 di cui si è parlato in precedenza, metterebbe in dubbio alcuni dei risultati.

Il protocollo utilizzato in questa occasione è stato incrementato con altre immagini rispetto a quelle utilizzate, con lo scopo di delineare meglio la ricerca⁸⁸, si è passati da un campione di 14 soggetti a 128 soggetti, si è visto come l'interpretazione anche del quadro di Fontana, produca una varietà di risposte che non possono essere ridotte all'ipotetica simulazione gestuale ossia l'*embodied simulation*; da ciò ne risulterebbe l'attivazione, in sede cerebrale, di una serie di "connessioni" più articolate, non attribuibili ad effetti connessi alla teoria dei neuroni specchio. Per cui tali connessioni interessano gli altri sottosistemi percettivi.

⁸⁷ C. CONCERTO, C. INFORTUNA, L. MINEO, M. PEREIRA, D. FREEDBERG, E. CHUSID, E. AGUGLIA, F. BATTAGLIA, *Observation of implied motion in a work of art modulates cortical connectivity and plasticity*, in *J Exerc Rehabil*, Oct 31;12(5), 2016, pp. 417-423.

⁸⁸ BOSCOLO ET AL., 2016.

Secondo questo studio, il coinvolgimento di aree cerebrali tipicamente motorie, «è il risultato del “recupero” di conoscenze e competenze, già presenti nel proprio “sé”, riguardo a quanto osservato». Sotto questo aspetto lo stabilirsi di un’associazione diretta tra percezione visiva e competenza motoria, risulta giustificata.

Ticini e colleghi nel 2016, si sono chiesti quanto il movimento compiuto dall’artista incida sulla percezione dei soggetti che lo osservano, e quali siano i meccanismi coinvolti nella simulazione proprio delle pennellate. Anche questa interpretazione, simile ai precedenti studi presentati, fa pensare che le strutture motorie possano avere un ruolo sia nell’estetica che nella valutazione estetica stessa.

Questa volta sono stati presentati ai 20 partecipanti, opere di tipo differente, cioè dipinti in stile puntinista con pennellate distinguibili, ed è stato chiesto loro di valutare il gradimento di ciascuna tela, quando era preceduta da immagini che innescavano un atto motorio compatibile o incompatibile con la simulazione dei movimenti dell’artista.

Gli stimoli erano composti da 90 immagini a colori di alta qualità di dipinti in stile divisionista come ad esempio tra queste, le celebri tele del pittore olandese Vincent Van Gogh; questo risultato significa inoltre, che la conoscenza dell’arte non ha influenzato i risultati. Il risultato è supportato anche da altre recenti ricerche comportamentali, che indicano il dato interessante: che la direzione delle pennellate osservate influenza la velocità di risposta dei partecipanti negli esperimenti sul tempo di reazione⁸⁹.

⁸⁹ J. E. TAYLOR, J. K. WITT, P. J. GRIMALDI, *Uncovering the connection between artist and audience: viewing painted brushstrokes evokes corresponding action representations in the observer* in *Cognition* 125, 2012, pp. 26–36.



Si è evidenziato che l’innesco dell’azione, quando in linea con lo stile artistico del pittore, ne aumenta la preferenza estetica. Questi risultati avvalorano l’ipotesi che la simulazione involontaria della pittura nascosta contribuisca all’apprezzamento estetico durante l’osservazione passiva dell’opera d’arte. Viene così dimostrato, che l’attivazione tardiva e muscolare specifica che hanno trovato per i dipinti a pennellate è più compatibile con una simulazione motoria che con una risposta di elaborazione emotiva.

L’empatia era anche correlata positivamente con le valutazioni di gradimento. Pertanto si ritiene che meno la corteccia motoria dei partecipanti è stata attivata durante l’osservazione delle tele, più le tele sono piaciute e più sono stati sintonizzati per “mettersi nei panni degli altri”. Tutti insieme, questi risultati evidenziano l’ennesima associazione tra esperienza estetica, empatia e la risposta motoria durante la percezione delle opere d’arte.

Si può concludere che sia a livello empirico che dai risultati dei test, si evince che le opere abbiano un evidente impatto sui soggetti e di conseguenza anche sul pubblico, ma se fosse tutto così immediato e scontato dovremmo avere tutti le medesime reazioni; mentre non possiamo prescindere dal fatto che

ognuno viva una personale esperienza estetica ogni qualvolta si trova al cospetto di una immagine.

Ancora vi è chi pone dei dubbi e delle obiezioni a questo tipo di ricerche: Lo spettatore avrebbe le stesse reazioni con tagli e pennellate realizzati anche non da artisti? Sapere che l'opera sottoposta è un'opera famosa con un valore storico ed economico influenza? Quanto influenza il contesto del test? L'opera è riconosciuta come tale o viene guardata con pregiudizio? Quanto influenza essere a conoscenza dei titoli delle opere? Punti che sono sempre più ben delineati e a cui si potranno certamente dare maggiori risposte.

La ricerca scientifica ovviamente va avanti, e interessanti si stanno rivelando le prime ricerche sulla visione di opere in 3D e in Realtà Virtuale VR, sia quelle realizzate con opere esistenti e riportate in visore, ma soprattutto quelle compiute con opere e videoinstallazioni create anche attraverso l'ausilio dell'Intelligenza Artificiale.

IV. L'emozione della paura suscitata dalle opere

IV.1 *Le emozioni*

«Perché esprimiamo le emozioni nel modo in cui lo facciamo? A cosa servono le espressioni emozionali, e che legame hanno con le emozioni che esprimono? Quali principi le regolano?»⁹⁰.

Le emozioni, sono state oggetto di ricerca nel corso dei secoli, di molteplici discipline e definite con appellativi diversi: turbamenti, passioni, spiriti e affetti, e solo più di recente il termine emozione è divenuto di uso comune.

Tra le discipline che ne hanno fatto oggetto di studio troviamo: la scienza, la filosofia, la medicina, le arti e le più recenti scienze cognitive; studiosi ed esperti di ogni campo del sapere hanno investigato e continuano a farlo, per comprendere quale sia il motore che spinge l'uomo nelle interazioni sociali e negli stati d'animo più intimi, e tutt'ora il dibattito è aperto.

L'uomo e gli animali, manifestano le proprie emozioni principalmente attraverso le espressioni facciali ma ovviamente anche tramite la gestualità del corpo. Siamo continuamente sottoposti a provare emozioni che sono determinate dall'ambiente a noi circostante che ad ogni singolo evento fa scaturire delle reazioni, che possono essere immediate o transitorie, e possono altresì cambiare di intensità o coesistere con un'altra emozione se l'evento ci colpisce in modo particolare.

Nonostante le diverse teorie, formatesi nei secoli, il pensiero unanime è sulla classificazione delle emozioni, che si dividono in primarie e secondarie; con primarie ci si riferisce a: gioia, tristezza, sorpresa, disgusto, rabbia e paura. Mentre, le emozioni secondarie hanno origine dalla combinazione delle primarie

⁹⁰F. CARUANA, M. VIOLA, *Come funzionano le emozioni*, p. 31.

e, si sviluppano attraverso le interazioni sociali e di conseguenza sono più numerose: vergogna, ansia, gelosia, offesa, rimorso, nostalgia, speranza e delusione; tra di loro possono coesistere, e avere intensità diversa ma anche essere indotte dalla nostra memoria in base ad esperienze personali, per cui riaffiorare e fare tornare alla mente un ricordo che abbiamo vissuto e incamerato, e questo può influenzarci positivamente o negativamente.

Precedentemente, la parte emotiva era stata separata da dal resto delle funzioni e capacità dell'essere umano, sappiamo bene come Cartesio separasse emozione ragione in *res cogitans* e *res extesa*, oggi siamo a conoscenza dell'interconnessione tra le due, e se così non fosse avremmo una percezione diversa di tutto ciò che ci circonda.

Il testo fondamentale che cambia radicalmente la posizione sulle emozioni e le conseguenti espressioni è *L'espressione delle emozioni nell'uomo e negli animali*⁹¹, scritto da Charles Darwin nel 1872, nel quale, dopo anni di ricerche compiute in tutto il mondo anche con supporto di terzi, sostiene che le nostre espressioni dell'emozione siano universali, ossia innate e non apprese, un prodotto della nostra evoluzione, né le nostre espressioni sono un'esclusiva di noi esseri umani; anche altri animali provano le stesse emozioni, e certe loro espressioni ricordano le nostre.

Perciò afferma che le espressioni riguardano le emozioni e, teorizza tre principi: principio delle abitudini associate utili, principio dell'antitesi, principio degli atti determinati dalla costituzione del sistema nervoso, totalmente indipendenti dalla volontà ed entro certi limiti anche dall'abitudine.

Darwin, si avvale di dati di scienziati e disegnatori in varie parti del mondo, che osservarono reazioni sia di alcune specie animali ma anche di popolazioni indigene, per comprendere se tutti reagiamo allo stesso modo con i medesimi stimoli. Poiché la gestualità cambia in base alla cultura ma le espressioni facciali hanno tratti comuni.

⁹¹ C. DARWIN, *L'espressione delle emozioni nell'uomo e negli animali*.

Nonostante le critiche di studiosi, teologi, antropologi, perpetuate nei secoli, sappiamo che persino Aristotele aveva suggerito il confronto delle espressioni umane con quelle animali.

Le critiche, sono poste da diverse parti, esempi ne possono essere: il filosofo svizzero John Lavater che nel '700 riteneva di poter riconoscere l'aspetto interiore degli uomini osservandone il volto, la bellezza fisica era indice di virtù, mentre avrebbe capito chi asseconda i vizi in base alle espressioni deformate che avrebbero reso i volti simili a quello di Satana; o gli studi più recenti di Ortony e Turner nel 1990, che ritengono che stimoli ed emozioni ed espressioni non siano parte di un unico meccanismo; o Margaret Mead la quale, considerava le espressioni del volto come apprese, quindi diverse in ogni cultura, per modellamento o imitazione degli altri.

Il volto, è la superficie che permette la prima interazione tra gli uomini, è la parte del corpo che maggiormente ci contraddistingue nella socializzazione e attraverso il quale avvengono gli scambi anche non verbali, basta che i muscoli facciali si attivino affinché il nostro interlocutore possa comprendere che tipo di emozione stiamo provando. Sono proprio le espressioni ad accomunare gli uomini, alcuni tipi di emozioni vengono espressi dagli stessi movimenti, tanto da essere riconosciuti come una sorta di maschera, indipendentemente dalle culture e dai tempi.

Un altro filone scientifico che segue le teorie del filosofo e psicologo americano William James, che nel 1890 pubblica *Principi di Psicologia*, ove proporrà l'altra fondamentale teoria sulle emozioni, cioè la struttura sequenziale emozione-espressione.

Secondo cui l'emozione, sarebbe una reazione corporea e che, corrisponde a processi che avvengono nei centri motori e sensoriali, perché il dominio sensoriale e quello motorio sono interconnessi: «l'idea che ciò che chiamiamo emozione è frutto di un circuito che parte dalla reazione del sistema nervoso a

uno stimolo emozionale e che influenzando il corpo, rientra al cervello dando luogo a un'esperienza emozionale»⁹².

Oggi molte espressioni che manifestiamo non ci servono realmente, ma sono rimaste in uso come retaggio della specie. Sono però divenute convenzioni comunicative sociali, attraverso cui capiamo cosa pensa l'interlocutore, tuttavia non ci servono ad esempio come reale difesa, come il gesto di sgranare gli occhi in un momento di paura per allargare il nostro campo visivo.

Più di recente, troviamo gli studi di Paul Ekman, realizzati a partire dagli anni '90 validano sempre più le teorie di Darwin, secondo cui le emozioni hanno: segni distintivi universali, riscontrabili nei primati, uno specifico pattern di attività, si manifestano dopo la valutazione dello stimolo, in modo automatico e inconscio ed in modo deterministico.

Nel 1967 e nel 1968, Paul Ekman si recò in Papua Nuova Guinea al fine di studiare il comportamento non verbale del popolo Fore, tribù completamente isolata dal mondo civilizzato e con usi e costumi mai evoluti dall'età della pietra, situata nelle Highlands South East. Insieme a Wallace V. Friesen, furono in grado di identificare diversi movimenti che definirono Unità di Azione, grazie ai quali sono riusciti a realizzare il *Facial Action Coding System*, questo sistema permette anche di comprendere quando un soggetto sta mentendo, perché impercettibili movimenti modificano le espressioni riconosciute come autentiche.

Negli ultimi anni il dibattito sulle emozioni si è ampliato parecchio, tanto che alcuni studi hanno messo in discussione persino il concetto stesso di emozione, che è stato criticato sia in ambito comportamentista che in quello cognitivista.

⁹² J. WILLIAMS, *Principi di Psicologia*, p.78.

IV.2 Perché abbiamo paura?

«Neuroscientists use “fear” to explain the empirical relation between two events: for example, rats freeze when they see a light previously associated with electric shock. Psychiatrists, psychologists, and most citizens, on the other hand, use...”fear” to name a conscious experience of those who dislike driving over high bridges or encountering large spiders. These two uses suggest...several fear states, each with its own genetics, incentives, physiological patterns, and behavioral profiles»⁹³.

Quando si parla di paura, si pensa immediatamente ai test psicologici di Pavlov, il quale, come ben sappiamo, somministrava stimoli per l'appunto paurosi che potessero indurre questa emozione nei soggetti.

LeDoux⁹⁴, afferma che sono i meccanismi di tipo non conscio ad avviare la paura cosciente nelle persone, teoria che conferma anche le prime ricerche del XIX secolo fatte da James, che riportava il più comune esempio di paura alla vista di un orso: per cui prima corriamo e poi abbiamo paura, spesso erroneamente di pensa il contrario⁹⁵; ma è lo stimolo che innesca tutti i segnali corporei che si attivano, come sudorazione e battito accelerato, e comunicano al nostro cervello che stiamo vivendo un momento di allerta.

La teoria parzialmente opposta, sintetizzata da Schachter e Singer⁹⁶ anni dopo e chiamata teoria dei due fattori, si basa soprattutto sulla teoria percettiva di

⁹³ J. KAGAN, *Understanding the Effects of Temperament, Anxiety, and Guilt. Panel in The Affect of Emotions: Laying the Groundwork in Childhood. Library of Congress/NIMH Decade of the Brain Project*, 2003.

⁹⁴ J. LEDOUX, *Coming to terms with fear*, PNAS 111. 8, January 2014.

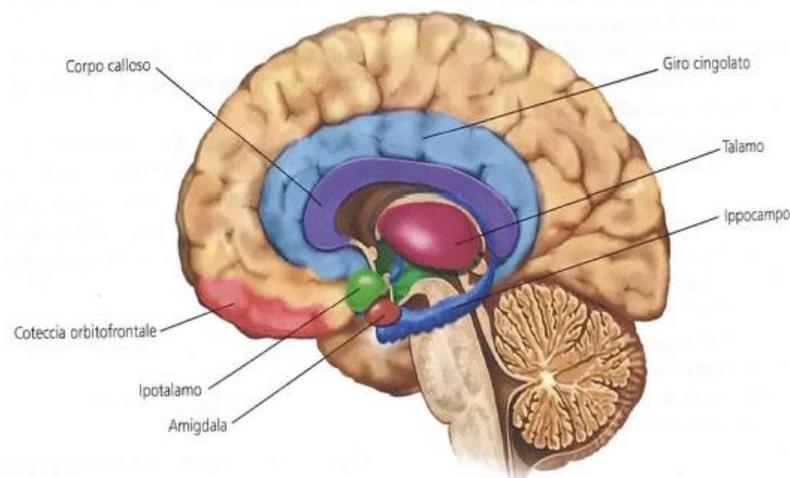
⁹⁵ W. JAMES, *What is an emotion?* In *Mind.*, 93 4, 1884, pp. 188-205.

⁹⁶ S. SCHACHTER, J. SINGER, *Cognitive, social, and physiological determinants of emotional state* in *Psychol Rev*, 69 (5), 1962, pp. 379-399.

tipo ecologico, secondo cui, il cervello interpreta i segnali inviati dal corpo, in base al contesto sociale che ci circonda, e arriva l'informazione al cervello.

Una delle teorie relative alla paura, è che bisognerebbe distinguere diversi tipi di emozione: la paura, il panico, e un tipo di comportamento adattivo⁹⁷; e non solo tra la più comune distinzione tra paura e ansia⁹⁸.

Il ruolo principale, dell'attivazione di questa emozione, è riconosciuto nell'amigdala⁹⁹, che ha un valore fondamentale anche per altri stati, da provare in ambito sociale, quali: allerta e eccitabilità. È grazie al nucleo centrale dell'amigdala, che si hanno le risposte agli stimoli della paura, e di questo ne siamo a conoscenza grazie ai numerosi studi di *neuroimaging*.



⁹⁷ J. PANKSEPP, *Affective Neuroscience*, Oxford University Press, New York, 1998.

⁹⁸ La maggior parte delle ricerche, sull'emozione della paura sono condotte nelle specie animali e meno sugli umani, questo è dovuto dal carattere etico delle ricerche, oltre essere sicuramente più semplice monitorare animali durante gli stati di allerta. Mentre spesso, nelle ricerche con umani, si ricorre a una verbalizzazione dell'emozione provata.

⁹⁹ JS. FEINSTEIN, R. ADOLPHS, A. DAMASIO, D. TRANEL, *The human amygdala and the induction and experience of fear* in *Curr. Biol.* 2011, 21, pp. 34-38.

Tuttavia, come già evidenziato, sia per l'attivazione dell'amigdala che delle altre emozioni, la percezione si attiva anche grazie alla memoria, che permette all'uomo, di riconoscere cosa accade intorno ad esso in ogni circostanza¹⁰⁰. Potrebbe certamente essere per questa ragione, che la paura viene considerata un'emozione con una funzione adattiva.

IV.3 *Espressioni di paura*

Che cosa è infatti il volto? È il volto di ciascuno ma è anche un volto tra altri volti, un volto che diventa tale solamente quando entra in contatto con altri volti, guardando o venendo guardato, ce lo ricorda l'espressione «faccia a faccia», che allude al fatto che tra due esseri umani il contatto diretto dello sguardo reciproco rappresenta il momento della verità. Fare smorfie significa fare facce, esprimerne un sentimento o rivolgersi a qualcuno anche senza proferire parola, significa esternare il proprio io nel volto e con il volto, attenendosi però a convezioni che ne consentano l'immediata comprensibilità¹⁰¹.

L'espressione della paura, viene accostata da Darwin a sorpresa, stupore e orrore, perché si hanno dei movimenti abbastanza simili e come sottolinea, ciò avviene per ogni razza ed etnia, «La paura di solito è preceduta dallo stupore, e anzi queste due emozioni hanno molte analogie fra loro, tanto che entrambe hanno l'effetto di attivare immediatamente il senso della vista e quello dell'udito. Inoltre sia nell'uno che nell'altro stato mentale gli occhi si spalancano e le sopracciglia si sollevano. Ho anche notato che in seguito a una leggera paura si

¹⁰⁰ J.L. MCGAUGH, *The amygdala modulates the consolidation of memories of emotionally arousing experiences* in *Ann. Rev. Neurosci.*, 2004, 27, pp. 1-28.

¹⁰¹ H. BELTING, *Facce*, p. 25.

ha una tendenza a sbadigliare. Uno dei sintomi più evidenti è il tremito di tutti i muscoli del corpo e spesso delle labbra, che cominciano a tremare per prime»¹⁰².

Charles Le Brun, primo pittore alla corte francese di Luigi XIV, ricordato in particolare per le sontuose decorazioni realizzate a Versailles, fu il primo artista a occuparsi concretamente della conoscenza delle passioni umane. Fu certamente influenzato dalle opere di Nicolas Poussin e di Simon Vouet, ma anche dalle ricerche compiute in Italia, tanto che fondò in Francia una Accademia reale di pittura e scultura, che voleva eguagliare la celebre Accademia romana di San Luca. Come obiettivo, aveva quello di formare nuovi artisti e fornire loro maggiori insegnamenti, si occupò a lungo di ricerche relative alla fisiognomica, tanto da decidere di stilare il primo trattato *Le figure delle passioni*, indicando minuziosamente le distinzioni che i diversi tipi di movimenti che il del volto dell'uomo può compiere per manifestare emozioni diverse. All'interno del testo è possibile leggere le raccolte manoscritte, tratte da una conferenza tenuta da Le Brun, ove diede maggiore importanza soprattutto alla descrizione degli effetti prodotti dai volti.

L'espressione, è un elemento che indica i moti dell'anima e che rende visibili gli effetti delle passioni «la passione è un moto dell'anima che risiede nella parte sensitiva; esso si forma per seguire ciò che l'anima ritiene buono per sé, o per fuggire ciò che ritiene le possa nuocere; e solitamente tutto ciò che provoca nell'anima una passione deve produrre sul corpo qualche effetto... i nervi agiscono solo tramite gli spiriti contenuti nelle cavità del cervello, e il cervello riceve gli spiriti soltanto dal sangue. Il cervello così riempito rimanda alcuni di questi spiriti alle altre parti attraverso i nervi»¹⁰³.

La paura nel testo viene annoverata tra le passioni composte, poiché la definisce come apprensione per i mali futuri che fanno un percorso all'interno del

¹⁰² C. DARWIN, *L'espressione delle emozioni nell'uomo e negli animali*, p. 123.

¹⁰³ C. LE BRUN, *Le figure delle passioni*, p. 30.

nostro corpo, questo avviene sia per le emozioni che per gli spiriti. Queste ricerche erano volte a indicare agli allievi come dovevano essere rappresentate queste emozioni in disegno: sopracciglia un po' alzate dalla parte del naso, pupille inquiete situate in mezzo all'occhio, bocca aperta e l'incarnato deve essere più rosso che nell'amore e le labbra più viola che nella gelosia.

Per quanto riguarda le emozioni estetiche, che possono essere generate dalla visione di un fil, l'ascolto di un suono o la vista di un'opera d'arte, si tratta di un'attivazione emotiva che tutti proviamo. Intorno a questo tipo di emozioni si è a lungo dibattuto,

Nel 2019 è stato pubblicato uno studio, che potrebbe dare una svolta interpretativa alle emozioni estetiche, a cura di Winfried Menninghaus e colleghi. I ricercatori, affermano che questa categoria di emozioni è ben distinta dalle altre reazioni emotive, affermano che sono in sintonia con specifiche virtù estetiche e che sono predittive di gradimento o non gradimento, del piacere o non piacere soggettivo «Queste emozioni riconoscono specifiche virtù estetiche, come la forza che un'opera d'arte ha di commuovere, affascinare o sorprenderci, e sono predittive del gradimento generale»¹⁰⁴.

IV.4 *Il Sublime*

Trattando il tema delle emozioni, è stato detto che due emozioni possono essere percepite del medesimo istante anche se con intensità diverse; il concetto di sublime si lega bene a questo principio, poiché va accostato all'emozione della paura, ma come sostengono filosofi e artisti, contemporaneamente si avverte un senso di piacere.

Il concetto di sublime, è stato ripreso maggiormente a partire dal diciannovesimo secolo, non perché nei secoli non vi siano state opere che ne

¹⁰⁴ M. MENNINGHAUS et al., *What are aesthetic emotions?*, p. 175.

suscitassero il sentimento, ma perché è stato affrontato con nuove chiavi di lettura da esponenti quali: Burke, Kant, Vico; i quali rileggono in una nuova chiave di lettura, dettata dal periodo romantico, i concetti già espressi da Longino nel I secolo.

Il sublime di cui parlava Longino, si riferisce alla dottrina del *sublime genus dicendi*, quello ripreso da Boileau nel 1674, e poi perfezionato anche nei testi successivi, e nella diaspora con Huet, si riferisce alle parole, alle espressioni e al pensiero.

Il sublime ideale può essere generato dall'immaginazione, mentre il sublime patetico dalle passioni. Quello che si prova innanzi ad un oggetto sublime, è caratterizzato dalla grandezza e dalla grandiloquenza del *pathos* dell'oggetto stesso, che fa entrare il soggetto osservante in uno stato di estasi, tanto che per Locke e successivamente per Dubos e Johnson, va studiata la fenomenologia dello spettatore, il quale è capace di provare tali sentimenti, più che l'opera che riesce a generarli.

Nicolas Boileau infatti, definisce una distinzione tra il sublime e lo stile sublime, quest'ultimo riconducibile soprattutto allo stile classicheggiante e barocco.

Uno dei testi di riferimento sull'argomento è indubbiamente il *Bello e il Sublime* di Burke¹⁰⁵, il filosofo inglese analizza meticolosamente tutte le svariate cause che possono portare a provare questo insieme di emozioni.

Il terrore talvolta, si può legare a un determinato tipo di piacere, diverso dal solito piacere a cui siamo abituati, ma pur sempre riconducibile a una forma di piacere, che lui definisce *delight*. Con il termine *delight*, che non ha una precisa traduzione in italiano, ma sta ad indicare una sorta di ammaliamento, data da una paura non imminente e lontana, generata da un evento o un oggetto che riconosciamo come pericoloso, ma non davvero pericoloso per noi nel momento

¹⁰⁵ E. Burke, *Inchiesta sul bello e il sublime*, Aesthetica, Palermo, 2002.

che stiamo vivendo, per questo si resta in diletto ad osservare, poiché ci compiace e, qualora quello che osserviamo mutasse e mettesse davvero a repentaglio la nostra vita, diverrebbe paura pura.

Come detto precedentemente, le emozioni ci permettono di relazionarci con il prossimo e la loro manifestazione ci aiuta sia nelle interazioni che a preservarci, poiché osservando le reazioni del prossimo, comprendiamo come porci, o se stiamo per subire anche noi un pericolo. Per questo motivo il sublime, si pone in una posizione diversa, poiché non attiva la nostra *self preservation*, dato che non riponiamo in questi eventi la fonte di un terrore reale per la nostra persona.

Gli oggetti che possono creare la tensione sublime, possono essere legati all'oscurità e ogni cosa vista nelle tenebre anche la più innocua può destare paura; viceversa essere troppo illuminate da abbagliarci; essere di grandi dimensioni per cui l'occhio si trova perso per raccapezzarsi innanzi a grandi superfici. Inevitabilmente, queste sensazioni possono essere percepite anche attraverso gusto, olfatto e udito. Ognuna di queste condizioni, è capace di generare in noi una tensione dei nervi simile al terrore, e colpire gli organi interni del corpo per mezzo della mente.

Come detto, quello che distingue il sublime, da altre emozioni, è che si sovrappongono più sensazioni contemporaneamente, si percepisce un insieme di paura, sorpresa, piacere ed eccitazione; generate o dalla vastità della natura che circonda l'uomo: mare in tempesta, strapiombi montani, bufere, cascate, tornado, eruzioni vulcaniche; tuttavia nonostante si tratti di eventi naturali, anche nella storia dell'arte si generano simili sentimenti, grazie anche dalle opere che ritraggono soggetti simili a quelli descritti in natura.

Il sublime è definito come un'emozione estetica, che ha attinto la sua stessa fonte nel dolore, non è forse, come scrive Burke, «quel piacere che non

può esistere senza una relazione, e tanto più, senza una relazione con il dolore»¹⁰⁶?

All'interno della *Critica del Giudizio*, Kant rielabora il concetto di sublime «Il bello naturale riguarda la forma dell'oggetto, il sublime al contrario si può trovare anche in un oggetto informe, in quanto implichi o provochi la rappresentazione dell'illimitatezza, pensata tuttavia nella sua totalità: sicché pare che il bello debba essere considerato la presentazione d'un concetto indeterminato della ragione»¹⁰⁷.

Tra le differenze che vi sono tra il bello e il sublime, che sono spesso accostati, vi è la natura stessa del sentimento, che avviene per via indiretta ma che tuttavia dà immediatamente un impedimento delle forze vitali, per questo viene definito piacere negativo, poiché urta la nostra immaginazione, che viene attivata dalla grandezza e dalla potenza che creano scompiglio nell'uomo, il quale tenta di assimilare la rappresentazione che ha davanti; ed attesta una facoltà dell'animo superiore ai sensi.

L'arte ha la capacità di rievocare le emozioni, in questo caso di piacere e paura allo stesso livello, poiché rispetto a un avvenimento naturale, davanti all'arte sappiamo di essere al sicuro ma ugualmente vulnerabili. Cosa che accade anche con la letteratura, che rientra in questa categoria.

La nostra mente riesce a fare associazioni verosimili, la letteratura inglese del '600 e del '700 ne è un ottimo esempio, tra i quali si può citare John Milton. Addirittura si riprende il concetto di sublime longiniano, perché i testi in cui vengono trattati: morte, guerre e sventure hanno come fine ultimo quello di dare uno slancio all'anima.

Nel 2017 Georges Didi-Huberman, affronta direttamente la sublimazione, comparando anche i testi dei suoi predecessori, e si interroga su cosa si intende fin dall'etimologia della parola sublime «Ci sarebbe dunque, al contempo,

¹⁰⁶ *Ibidem*, p. 90.

¹⁰⁷ I. KANT, *Critica del giudizio*, p. 246.

qualcosa di troppo sottile e di troppo triviale nell'impiego di questo termine? La sublimazione eleva all'eccesso o ci riporta al grado zero delle cose, cioè al loro substrato pulsionale? Cosa dobbiamo intendere esattamente in quel suffisso *sub* che ne orienta la comprensione? È l'evidenza dell'"al disotto" o il senso opposto – ammesso in latino – che ne fa lo stretto equivalente di *super*, "al di sopra"?»¹⁰⁸.

Si potrebbe dire, che la sublimazione, in quanto concetto definito metapsicologico, dà luogo a percorsi che illustrano la trasformazione delle pulsioni, l'attitudine che sono in grado di dare alla mutazione, fin dentro ai domini della cultura umana.

Un celebre esempio lo si trova come afferma Didi-Huberman, nelle nature morte con le *Mele* di Cézanne manifestino, come ripeteva Lacan, vi è un rapporto col reale che mira a far sorgere l'oggetto in un modo che è "lustrale" cioè purificatorio, non smetteranno mai di vagare in un territorio intermedio, privo del mondo reale così come del mondo ideale: uno *Zwischenrei* che segnato dalla disgrazia *malheur* come indica l'aggettivo disastroso, che chiude l'ultima lettera di Cézanne al figlio. Ciò che costituisce l'intensità del lavoro di Cézanne, definendolo sublime, è la lotta intima visibile in ciascun oggetto delle sue tele, l'immanenza della materia, l'alternarsi del colore in una sintesi tra colore e non colore, pesantezza e leggerezza, luce e ombra, cambi di volume, e di forma e non forma.

Il fruitore quasi gode nel sentire dolore, è una sorta di *voyerismo* accompagnato da emozioni forti che ne risvegliano i sensi.

Sempre Jacques Lacan, si basò pure sul caso clinico di Melanie Klein, che riguardava una questione di spazio vuoto e di spazio dipinto, per considerare la sublimazione, come un processo attraverso cui l'oggetto nel senso comune, così come in quello psicoanalitico si eleverebbe alla dignità della cosa.

La Cosa è ciò che si collocherebbe al di là di tutti gli oggetti, buoni o cattivi, della realtà materiale così come della realtà psichica. Lacan ne costruisce

¹⁰⁸ G. DIDI HUBERMAN, *Le immagini e i mali. Usi e disagi della sublimazione*, p. 7.

la nozione attraverso una ripresa mimetica dell'operazione attraverso cui Heidegger aveva distinto chiaramente il semplice oggetto dalla cosa, «ciò che si collocherebbe al di là di tutti gli oggetti, buoni o cattivi, della realtà materiale così come della realtà psichica. Lacan ne costruisce la nozione attraverso una ripresa mimetica dell'operazione attraverso cui Heidegger aveva distinto chiaramente il semplice “oggetto” dalla “cosa”»¹⁰⁹.

Daniel Lagache, ha identificato molto bene le difficoltà intrinseche al concetto di sublime quando dice che, «lungi dall'essere un problema specifico, è un crocevia di problemi, e non dei più trascurabili... Il problema della sublimazione è un problema di metapsicologia e di antropologia psicoanalitica; riguarda al contempo la teoria dell'apparato psichico e la teoria dell'uomo»¹¹⁰.

Mentre Jung attribuì alla sublimazione un valore metafisico e quasi esoterico, a differenza di Freud. La sua opera sulla *Psicologia del transfert*, è una sorta di commento delle tavole del *Rosarium philosophorum*, testo alchemico del XVI secolo, che descriveva il processo di elevazione e purificazione dell'anima a partire dalle sue premesse sessuali, passando attraverso le sue tappe di *fermentatio* di *impregnatio*, per poi arrivare alla *sublimatio*.

«Chi ha detto che la cosa pubblica vale unilateralmente per la “soddisfazione”, l’“innocuità”, il “beneficio”, la “protezione», la “consolazione”, l’“acquietamento” o l’ “adesione collettiva”? Non è, al contrario, il luogo per eccellenza della cosa politica, ossia prima di tutto un campo di conflitti, come testimoniano – per limitarci solo al campo “artistico” – le innumerevoli dispute sull’“utilità” delle immagini, iconoclasmi e altre lotte, talvolta all’ultimo sangue, per il dominio di questo campo sensibile?».

Il punto di vista sulla sublimazione per Freud, sull'arte e il lavoro artistico si può definire come temperamento dei conflitti: la psicoanalisi riconosce anche nell'esercizio dell'arte un'attività che si propone di temperare desideri irrisolti e

¹⁰⁹ *Ibidem*, p. 17.

¹¹⁰ D. LAGACHE, *La psychanalyse comme sublimation*, p. 191.

precisamente, nello stesso artista e per conseguenza nell'ascoltatore o nello spettatore. Ma subito, viene precisato che le forze pulsionali dell'arte sono gli stessi conflitti che spingono altri individui alla nevrosi, e che hanno indotto la società a fondare le sue istituzioni.

Freud finisce per situare il campo dell'arte come un "regno intermedio da *Zwischenreich*", perché la realtà non è in grado di appagare i desideri così come avviene con la fantasia dei singoli. La cultura dovrebbe essere il regno dello spirito o della sublimazione delle nostre pulsioni; invece è uno spazio pregno di grande complessità e violenza.

Il drammaturgo tedesco Bertolt Brecht, afferma che l'argomento dell'arte è il dissesto del mondo, tanto da ritenere che senza disordine l'arte non esisterebbe: non conosciamo mondo che non sia disordine. Nonostante si pensi al mondo greco sempre come saggio, colto e con una armonia delle arti a cui si doveva ambire; quello che poi si evince dalle opere greche, come per esempio in Eschilo, vi erano lotte e terrore, così come in tutte le grandi opere: Shakespeare, Dante, Omero, Voltaire Cervantes o Goethe. Per quanto le opere siano accostate al diletto del pubblico, che ne doveva provare piacere, in realtà la trama trattata partiva da presupposti bellici e di conflitto umano.

Forse si potrebbe seguire il filo del pensiero che dal *Disagio della civiltà* risale a tutto il primo paragrafo di *Umano troppo umano*, in cui Nietzsche ricorre alla parola *sublimation* per ricordare che, nel campo della cultura e della morale, «i colori più magnifici si ottengono da materiali bassi e persino spregiati»¹¹¹, ovvero, il materiale pulsionale in cui si radica la vita dello spirito, fosse anche per negarlo.

Questo dibattito richiama Georges Bataille, che ricerca la matrice di un mondo culturale costantemente ricondotto ai demoni della sua parte maledetta. Lo stesso anno in cui Freud pubblicava il suo *Disagio della civiltà*, Bataille si occupava dell'idealizzazione che si potrebbe definire quasi feticista di cui le

¹¹¹ F. NIETZSCHE, *Umano troppo umano*, p. 15.

opere d'arte sono oggetto, come se fossero gli strumenti volti a pacificazione e di quasi terapeutica dei nostri desideri più inconfessabili e remoti «Si entra dal mercante di quadri come dal farmacista, in cerca di rimedi ben presentati per malattie confessabili».

Nel 1957 in *La letteratura e il male*, proprio Bataille riprende le idee che erano state espresse da Heine fino a Nietzsche, e lo fa con una proposta anti idealista e «Lo sconvolgimento è fondamentale [...]. Il Male una forma acuta del Male, che si esprime [nella letteratura] ha per noi, credo, valore sovrano, valore inaccettabile di fronte al quale l'artista dovrà prendere posizione, anche soltanto per “dichiararsi colpevole»¹¹².

Recentemente anche Monique Schneider, pur non parlando direttamente della sublimazione, pone il dolore come principio di ogni estetica e pertanto anche alla base delle produzioni di immagini, correlato all'impotenza del principio di ogni decisione etica.

D'altronde alla luce delle citazioni di filosofi e critici, siamo consapevoli che è rara l'arte che non crei pulsione e tensione artistica ed emozionale, se pensiamo alle grandi opere di ogni epoca, sono realizzate con l'intento di scuotere il pubblico, o di fare scaricare all'artista i propri tormenti per liberarsi sulla materia.

I molti esempi nella storia dell'arte da Beato Angelico a Caravaggio, Bruegel a Rembrandt, da Goya a Picasso, potrebbero mai definirsi arte benefica illusoria o innocua?

Bisogna tener presente anche l'altro aspetto dell'arte sublime, quella che esalta l'anima, riempie di gioia porta a concepire idee elevate, dà da pensare senza che mai il pensiero si esaurisca, riempie l'anima di nobile orgoglio, quasi fosse la creatrice dell'opera che viene fruita e infine impressiona l'animo in

¹¹² G. BATAILLE, *La letteratura e il male*, trad ital., SE, 2015, p. 98.

modo irresistibile, perdurante, tanto che tale piacere è universalmente comunicabile¹¹³.

Tra gli artisti europei più citati in merito ci sono: Salvator Rosa, Caspar David Friedrich e J.M.W. Turner, i quali hanno realizzato opere, in cui la natura è il soggetto predominante. Si tratta spesso di una natura irruenta con dettagli amplificati, ed in cui i soggetti umani o le opere umane, quali: barche, zattere, case, ecc. sono rappresentate in scala più piccola, per rendere bene l'impressione della magnificenza della natura, la quale si apre quasi invita l'osservatore ad entrare, come se fosse possibile.

Il dolore e l'orrore, sono ritenute due emozioni che esaltano le passioni, quindi non vanno eliminate, ma anzi Du Bos, le giustifica e ne favorisce l'inserimento all'interno delle opere, scrivendo ad esempio, che le barche in balia delle onde, sono una visione assolutamente emozionante, proprio perché le guardiamo in una posizione di sicurezza. Sta in questo, la differenza rispetto al dolore reale, che ci scuote in modo prolungato tanto da intimorire o rattristare, cosa che non avviene con l'arte, che ci scuote in modo incisivo ma soltanto momentaneamente.

Come affermava Kant, il bello per essere tale, deve avere dei requisiti di forma, mentre il sublime può avere una combinazione di forme anche indeterminate; e forse è proprio l'indeterminatezza delle forme a coinvolgere maggiormente chi osserva. Proprio per questo ad esempio, le creazioni architettoniche umane dell'uomo non possono rientrare nella categoria del sublime, perché hanno forme definite e linee pulite, tanto che il sublime rappresentava quasi un nuovo senso di disordine.

Spesso, si attribuisce la connotazione di opera sublime alle opere del periodo romantico, tuttavia, rientrano nella categoria anche le opere di arte

¹¹³ M. MAZZOCUT-MIS, *Il senso del limite. Il dolore, l'eccesso, l'osceno*, Le Monnier, 2012, p.68.

contemporanea, numerosi sono gli esempi, da Louise Bourgeois a Olafur Eliasson, i quali attraverso media differenti, catalizzano l'attenzione del pubblico lasciandolo in una sorta di limbo tra curiosità e paura.

Ma c'è chi si discosta dai ricordi della memoria, come Mark Rothko, che divenne il maggiore esponente dell'espressionismo astratto, grazie alle sue tele colorate in modo essenziale, nonostante non ricrei ambienti pseudo naturali, ha il potere di a suscitare il sublime, e la Cappella di Houston con le grandi tele nere monocrome ne è un esempio, è la tela stessa che sprigiona emozioni attraverso il colore.

Anche i giochi di luce possono generare emozioni simili, come nel caso di James Turrel, Dan Flavin o Monica Bonvicini, che giocando con gli effetti luminosi, creano spazi stranianti, in cui il pubblico deve raccapezzarsi per ritrovare l'orientamento, in uno spazio apparentemente sconfinato e privo di confini architettonici.

Anche Burke parlava della capacità della troppa luce di colpire, come la poca luce ci spaventa, anche la troppa luce ci acceca e priva di un senso.

Soffermandosi sull'arte contemporanea, un valore altamente sublime, che unisce l'intenzionalità dell'uomo, con la natura reale stessa, è dato dalle grandi installazioni di Land Art. Opere di dimensioni alle volte mastodontiche, nate a partire dagli anni '60 negli Stati Uniti, che pongono il pubblico in una pozione di perdizione reale, non soltanto immaginata come davanti alle opere figurative. Esempi quali: *Spiral Jetty*, sono opere quasi effimere che si fondono con la natura ma contemporaneamente spezzandone la routine.

Emily Brady, all'interno del suo testo¹¹⁴, dedica un capitolo anche al sublime architettonico, per cui si sofferma su grandi costruzioni create dall'uomo, come piramidi o moderni grattacieli, che se visti dal di sotto, possono creare una piacevole paura, perché ci si potrebbe sentire quasi sovrastati, riprendendo il concetto di Burke di infinito artificiale.

¹¹⁴ E. BRADY, *Sublime in modern Philosophy. Aesthetics, Ethics and Nature*, p.142.

La peculiarità del sublime, è quella di stimolare la nostra immaginazione e portarci in realtà parallele.

IV.5 *L'iconoclastia*

Il concetto di iconoclastia, che poteva apparentemente apparire come un termine desueto, è stato ripreso soprattutto negli ultimi decenni. Questi, sono anni in cui le guerre vanno di pari passo a una guerra delle immagini, le diverse tecnologie e la diffusione di informazioni attraverso i media, hanno influito sul concetto di sconfitta e vittoria, che sempre più passa attraverso ciò che vedono i cittadini e gli altri Stati, che possono essere quasi paragonati a pubblico.

L'iconoclastia nasce, durante l'impero bizantino a cavallo tra l'ottavo e il nono secolo, per mano di Leone III Isaurico prima e di Costantino V dopo, che volevano placare i cristiani che idolatravano le immagini religiose, il processo fu poi sancito da diversi concili, ultimo dei quali quello di Nicea del 787.

Ovviamente, per comprenderne le motivazioni, si deve considerare l'idolatria e, sicuramente nella storia dell'arte, le opere più celebri in cui il tema è presente sono: la *Danza attorno al vitello d'oro* di Poussin e *L'adorazione del vitello d'oro* di Luca di Leida. Come affermano le fonti cristiane, Dio aveva detto di non avere altre immagini o sculture da pregare, ma nell'attesa che Mosè tronasse dal Monte Sinai, il fratello Aronne prese il comando e raccogliendo l'oro della città e creò il Vitello e il popolo fece festa attorno ad esso. I quadri rappresentano i momenti di follia e delirio intorno all'oggetto idolatrato, che Mosè non tarderà a distruggere.

«È per mezzo della vista che si cade nell'idolatria e ne consegue lo sfrenarsi dei sensi... possiamo saziarcene gli occhi e deliziarci i sensi, compresi quelli che come l'olfatto e il tatto, devono basarsi sull'immaginazione»¹¹⁵.

Nel '500, ovviamente il valore dei quadri, era anche quello di valere come monito; era il periodo delle riforme luterane, e nonostante Lutero non combatté mai contro l'utilizzo delle immagini, perché era consapevole che i fedeli avevano bisogno di vedere l'iconografia di Dio, per poterlo pregare e configurare nelle loro menti, era tuttavia contrario all'idolatrare immagini e oggetti che ne sostituissero il ruolo. Nonostante questo monito, in quegli anni, i casi i attacchi pubblici a scapito di opere a tema religioso sono numerosi; poiché il potere che veniva attribuito alle opere era immenso, erano sia simbolo di ricchezza, il che non si conciliava con il credo luterano, e soprattutto, avevano assunto un potere troppo rilevante secondo i protestanti più convinti.

Nel corso della storia, si annoverano diversi episodi di iconoclastia: Maometto non ammetteva le immagini portatrici di vanagloria, questo portò a un processo di purificazione attraverso la distruzione degli idoli. In Inghilterra, ci furono le dispute tra cattolici e protestanti, durante la rivoluzione francese, la Madonna rappresentava il potere, e durante la seconda guerra mondiale toccò non alle immagini religiose, ma a quella che veniva considerata arte degenerata, che costò la reclusione di moltissime opere appartenenti a differenti periodi, ma in particolare questa sorte toccò alle opere di fine '800 e primi del '900.

«Amiamo l'arte e la odiamo, la teniamo cara e ne abbiamo paura, ne conosciamo i poteri e se non li distruggiamo li definiamo redentori. Se infastidiscono troppo sono poteri dell'immagine, non dell'opera d'arte»¹¹⁶.

Quando si parla di iconoclastia, è più immediato pensare alle immagini religiose, che assumono il ruolo di icone, per cui siamo più abituati a comprendere le ragioni della distruzione, la religione ha radici fondanti in ogni popolo, ed è anche il motivo di infinite guerre che hanno flagellato ogni secolo, fino ai giorni nostri.

¹¹⁵ D. FREEDBERG, *Il potere delle immagini*, p. 561.

¹¹⁶ *Ibidem* p. 567.

Una parziale novità, la si può individuare nell'iconoclastia di raffigurazioni politiche e sociali, in seguito a battaglie e lotte per l'indipendenza; questo è un fenomeno che ovviamente già avveniva, ma oggi il valore mediatico che assume il momento della distruzione dà un'accezione del tutto diversa agli eventi storici.

La violenza che vediamo durante la distruzione di statue ha una matrice di vendetta e rivalsa, l'immagine scolpita assume il ruolo della persona, e il popolo ci si scaglia come se stesse realmente ferendo il dittatore rappresentato ad esempio.

Non possiamo, non pensare alle immagini della deposizione della sculture di Saddam Hussein avvenuta nel 2003, o i più recenti attacchi che si sono susseguiti dopo il recente fenomeno di *Black Lives Matter*, che ha visto un insorgere collettivo, che può degenerare in una rischiosa *cancel culture*; iniziata prima negli Stati Uniti, ma che prosegue in tutto il mondo senza sosta, esempi ne sono le statue di Cristoforo Colombo in diverse città, così come quelle di altri conquistatori¹¹⁷.

Altro caso, da ritenere non del tutto anomalo, sono gli eventi di vandalismo contro determinate opere, celebri esempi sono gli attacchi alla *Ronda di Notte* di Rembrandt al Rijksmuseum di Amsterdam, la *Pietà* di Michelangelo in Vaticano o i diversi casi di attacchi contro la *Gioconda* di Leonardo al Museo del Louvre¹¹⁸.

Una questione che necessita di essere affrontata, è il nuovo livello di percezione o per meglio dire di empatia che siamo in grado di provare. In un'epoca sempre più social, in quanto utenti, siamo costantemente sottoposti ad

¹¹⁷ Di interesse sia politico che culturale, può essere quello che accade oggi ad alcune sculture, che vengono non solo deposte, ma è capitato, che le statue fossero fuse per creare nuove immagini da apporre. Questo ha un duplice valore, sia di cancellazione ma soprattutto si conferma di doversi valori politici.

¹¹⁸ D. FREEDBERG, *Iconoclasm*, The University of Chicago Press, 2021.

immagini violente, paurose e di guerra, e questo ci rende inevitabilmente più abituati alla sofferenza, tanto da essere meno impressionati e impressionabili. Prima il dolore altrui destava nell'uomo forti emozioni che oscillavano tra la paura e il disgusto; mentre oggi, è come se ne fossimo anestetizzati, e questo fa reagire tutti, sia come comunità che come individui, in maniera indubbiamente diversa rispetto al passato.

Ognuno di questi momenti, ci pone davanti a dei quesiti, le cui risposte probabilmente sono da ricercare in diverse discipline, dall'antropologia, alla storia alle scienze cognitive; perché queste rappresentazioni hanno tutto questo potere? cosa pensa l'uomo nel momento in cui distrugge un manufatto? l'icona ha davvero un valore sostitutivo?

V. Sezione Sperimentale

VI.1 Introduzione

La parte empirica della tesi, è frutto di una collaborazione nata durante il periodo di *Visiting Scholar* presso la Rijksuniversiteit Groningen, svolto da febbraio a ottobre 2023, sotto la supervisione dei Professori Barend van Heusden e Ralf Cox. La collaborazione tra la *Faculty of Art* e la *Faculty of Behavioural and Social Sciences* ed il rispettivo gruppo di *Art and Cognition* mi ha permesso di assistere alla elaborazione di un esperimento a più mani.

Come già analizzato nei precedenti capitoli, l'arte ci consente di provare molteplici emozioni legate alla fruizione, che implica sia l'osservazione del manufatto sia tutto ciò che lo circonda, in termini di ambiente e di contesto, e che ne può alterare la percezione. Rientrano qui, anche le percezioni di altri fruitori che nello stesso momento, fruiscono dei medesimi artefatti.

È, come affermato da John Dewey, tutto il sistema nervoso e muscolare, uniti ai nostri sensi, ad attivarsi nello stesso istante¹¹⁹, poiché a differenza dell'esperienza di genere, l'esperienza estetica ha la capacità di modificare le nostre abilità percettive, non necessariamente conoscitive, ma che attraverso un processo di *praxis* e *aisthesis*, è possibile dare nuovo significato agli oggetti e alle cose che ci circondano.

Lo studio è volto ad indagare le emozioni durante la visione di opere d'arte, intese non in senso prettamente univoco, come spesso avviene, ma dal punto di vista della molteplicità del mondo delle arti: pittura, scultura, poesia, musica, cinema, arti applicate.

Come vedremo, infatti, la particolarità di questo esperimento, guidato dalla dottoranda Gemma Schino, è stata proprio quella di aprire alle differenti arti

¹¹⁹ J. DEWEY, *Arte come esperienza*; Aesthetica, Palermo, 2020.

e di permettere la scelta degli oggetti all'interno di una estesa varietà. Ciò ha consentito l'apertura a diversi quesiti sulla definizione di arte e sul perché determinati manufatti potessero essere scelti a scapito di altri. La scelta di svolgere l'esperimento in coppia è stata intesa come un modo di aprirsi all'altro.

Il *team* di ricerca è composto dai Professori, da dottorandi e studenti magistrali e triennali.

Internal:

- Ralf Cox, PhD, BSS/Psychology, principal investigator: data collection, processing, analysis, retention, sharing, and publication
- Barend van Heusden, PhD, ACM/Faculty of Arts, co-investigator: analysis, publication
- Theisje van Dorsten, PhD, University College Groningen/Humanities, co-investigator: processing, analysis, and publication
- Gemma Schino, MSc, BSS/Psychology, PhD student and daily supervisor of Ba and Ma students: data collection, processing, analysis, retention, sharing, publication
- Lisa-Maria van Klaveren, MSc/MA, BSS/Psychology, PhD student and daily supervisor of Ma student: data collection, processing, analysis, retention, sharing, publication
- Manuel Weber, BSc, BSS/Psychology, Master student: data collection, processing, analysis, and publication
- Leanne Bruin, BSS/Psychology, Bachelor student: data collection, processing, analysis, publication
- Barend Bruinsma, BSS/Psychology, Bachelor student: data collection, processing, analysis, publication
- Chaeri Han, BSS/Psychology, Bachelor student: data collection, processing, analysis, publication
- Merlin Heitkempen, BSS/Psychology, Bachelor student: data collection, processing, analysis, publication
- Sarah ter Keurst, BSS/Psychology, Bachelor student: data collection, processing, analysis, publication
- Helene Charlotte Ortmann, BSS/Psychology, Bachelor student: data collection, processing, analysis, publication
- Samrddhee Pathare, BSS/Psychology, Bachelor student: data collection, processing, analysis, publication
- Moniek Wezeman, BSS/Psychology, Bachelor student: data collection, processing, analysis, publication

External:

- Laura Ieni, PhD student, University of Messina, co-investigator: data collection, and publication

V.2 *Research Questions*

Come ogni ricerca sperimentale, la ricerca in oggetto parte da domande su cui incentrare l'esplorazione. Dal momento iniziale, sono state tracciate delle ipotesi guida della ricerca che sono state sottoposte a valutazione di gruppo e che hanno gettato le basi allo sviluppo del progetto.

In questa ricerca, essendo il gruppo piuttosto numeroso e, con competenze e interessi poliedrici, le *research questions* da cui si è partiti sono state molteplici e hanno corrisposto a diversi obiettivi dell'indagine.

La domanda iniziale sulla quale mi sono soffermata è stata quella relativa all'aspetto semiotico. Il mio interesse era rivolto a scoprire se i partecipanti avrebbero portato oggetti che potessero essere, in qualche modo, riconducibili alla sfera emotiva della paura o alla percezione di reazioni emotive negative nei confronti degli oggetti raccolti dai loro co-partecipanti.

Come vedremo, in realtà gli esiti della ricerca mostrano come i risultati non siano del tutto in linea con le domande iniziali, anche se possiamo considerarli validi in relazione alla comprensione della sfera estetica da parte dei partecipanti; e questo non riduce il valore semiotico che riguarda la ricerca.

V.3 *Parte metodologica*

Lo studio (research code: PSY-2223-S-0252) è stato svolto seguendo le linee guida elaborate dal gruppo di ricerca ed è stato effettuato sotto il controllo del Comitato Etico del Dipartimento di *Behavioural and Social Sciences*.

Essendo io un membro esterno al Dipartimento, il mio ruolo è stato preso in esame seguendo il *Nethics code*, per mantenere le norme etiche, sulla visione dei dati.

L'esperimento ha riguardato la prima sessione di ricerca di un progetto più ampio, che ha trattato problemi e questioni di natura diversa, che sono stati

affrontati in più fasi e che hanno trovato piena realizzazione presso l'università. Per il suo svolgimento, esso ha tenuto conto delle tempistiche delle scuole e dei dipartimenti. La raccolta dati si è svolta dal 1° maggio al 19 maggio 2023, presso il Laboratorio dell'Università di Groningen (*Universitair Ambulatorium*), all'interno di spazi opportunamente allestiti e accoglienti, che hanno consentito di mettere a proprio agio i partecipanti.

V.4 Partecipanti

I partecipanti sono stati suddivisi in due gruppi, 6-17 anni e 18 in su, e reclutati attraverso annunci pubblicati sui *social network*, volantini diffusi in università e in luoghi di particolare interesse, presso le istituzioni scolastiche e attraverso il *SONA System*, una piattaforma online dell'Università, volta a richiedere la partecipazione degli studenti a diversi tipi di attività.

I soggetti sono stati ricompensati per la loro partecipazione attraverso crediti formativi o con un compenso di 10 €, ricevuti personalmente o per conto di bambini e di ragazzi che frequentano ancora la scuola, o ancora da volgere a favore dei propri istituti e di specifiche attività didattiche.

Il primo passaggio ha richiesto la registrazione sul sito *Qualtrics.com*, per quanti intendessero prendere parte all'esperimento.

L'esperimento ha implicato, da parte dei partecipanti, la scelta della lingua olandese o di quella inglese, effettuata al momento della registrazione, momento nel quale occorreva anche trascrivere i propri dati personali, manifestando espressamente la disponibilità a essere in coppia, ad allegare il tipo di oggetto reperito durante la sessione di esperimento. Gli oggetti, come già detto, potevano essere su qualunque supporto materiale o digitale.

Per rendere più agevole il processo, sono state fornite delle precise istruzioni:

Attachment A. Referral guide

This guide is to help choose an artwork important to you, It can be anything.

- *Think of painting, sculpures, photographs, a song, poetry, videos or pictures you encountered online, a scene from movie, a memento from your life, a music track you composed, a drawing you sketched, a picture you took, a video of your performance, etc.*
- *Think of the reason behind your choice. Is it your liking? If so, what do you like about it? Is it something you feel connected to? If you do use this guide, bring it to the lab and hand it to the researchers.*
- *Please, do not discuss your choice with the project buddy and try to bring something the buddy does not know about. Please, do not bring anything that your buddy could find upsetting.*
Please look at the artwork that you chose. What do you think or feel about it? Why is it important to you? You use the boc below to write, draw or paint anything that helps you express your thoughts, ideas or feelings.

In questo capitolo, ho scelto di soffermarmi sui partecipanti alla ricerca *over* 18, in numero di 38, essendo un esperimento da fare in coppia; sono state valutate 19 coppie, di cui 23 donne e 15 uomini, con un'età media di 24 anni.

La durata dell'esperimento in laboratorio, per ogni coppia, è stata di 45 minuti.

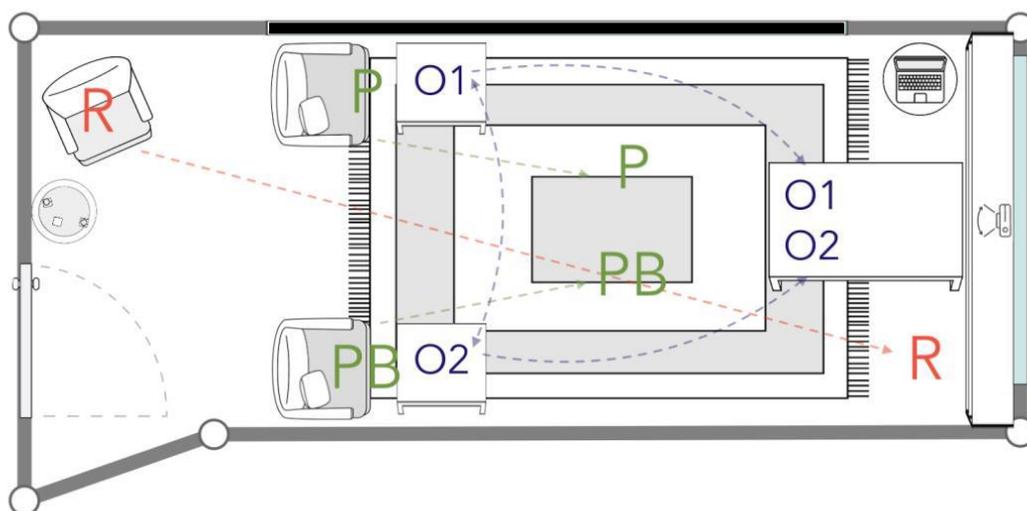
Nonostante i partecipanti già si conoscessero, è stato chiesto loro di non rivelare quale sarebbe stato l'oggetto prescelto.

Il laboratorio è stato munito sia di supporti audio sia di video, nel caso in cui gli oggetti non fossero trasportabili, e di materiale audio, quali cuffie e casse, nel caso la scelta fosse ricaduta su tracce musicali.

V.5 Svolgimento e Data Collection

Una volta in laboratorio, i partecipanti sono entrati a coppie nella stanza e, dopo aver posto gli oggetti su dei tavoli appositamente posti davanti ad essi, si sono accomodati.

Si è scelto di svolgere l'esperimento in più fasi, ben distinte tra loro.



Per comprendere il livello di interesse, di partecipazione e di impegno rispetto al mondo artistico, è stato sottoposto ai soggetti partecipanti un questionario, a seguito del quale è iniziata la manipolazione e l'osservazione degli oggetti. A questa fase venivano dedicati da un minimo di 20 secondi a un massimo di 2 minuti e mezzo.

Dopo la fase esperienziale, con il primo oggetto, è stato sottoposto un secondo questionario, volto a misurare il *sensemaking*.

A seguito di tale somministrazione, si è passati alla parte emozionale della ricerca, cioè alle valutazioni di sensazioni fisiche e, per farlo, è stata utilizzata la Ruota delle Emozioni di Ginevra (*GEW - Geneva Emotion Wheel*) e la *Body Sensation Map* (*BMS*).

La stessa procedura, attraverso uso di questionari *GEW* e *BMS*, è stata ripetuta al termine della fase esperienziale con il secondo oggetto.

Successivamente, è stato chiesto ai soggetti di alzarsi dalle loro postazioni e avviare una conversazione su entrambi gli oggetti presi in esame; per farlo, sono stati forniti dei suggerimenti come spunto di conversazione, riprodotti attraverso schermi. In questa fase, sono stati dati a disposizione 20 minuti.

Si forniscono, qui di seguito, gli otto suggerimenti (*prompt*) impiegati in fase di conversazione e realizzati per sollecitare il dibattito, spronando i soggetti ad interagire in maniera più mirata:

- 1) *Why did you decide to bring this artwork with you?*
- 2) *What do you think about the other person's artwork?*
- 3) *How does observing, touching smelling, tasting or listening to these artworks make you feel?*
- 4) *Do you find these artworks beautiful or not? And why?*
- 5) *In what ways do you relate with these artworks?*
- 6) *Could you please name what emotions you are experiencing as you talk about these artworks?*
- 7) *What purpose do these artworks fulfil by being made in this particular way?*
- 8) *What would you like other people to know about these artworks?*

Al termine della conversazione, sono stati forniti nuovamente i questionari, *GEW* e *BMS*, e, per concludere, due ulteriori questionari: *Generalized Anxiety Disorder (GAD-7)* e *Patient Health Questionnaire-9 (PHQ-9)*, volti a valutare lo stato di ansia e di depressione delle ultime due settimane.

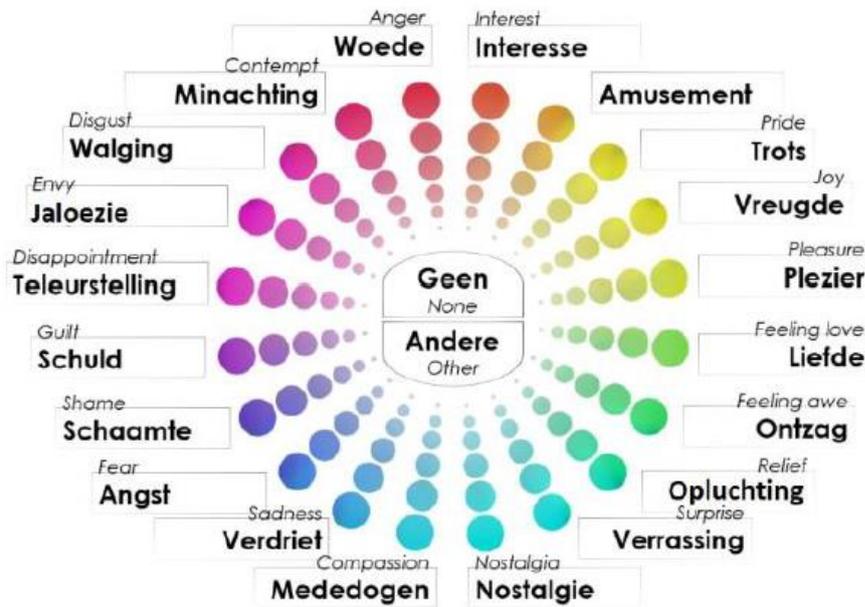
V.6 Geneva Emotion Wheel

Il questionario *GEW (Geneva Emotion Wheel)*¹²⁰, cioè la ruota delle emozioni di Ginevra, è uno strumento realizzato teoricamente e testato empiricamente per misurare le emozioni, costruito in maniera semplice per essere di facile accessibilità per tutti.

Composto in forma circolare, per l'appunto a ruota, suddivide le emozioni in categorie, che vanno da negative a positive, per un totale di venti famiglie di

¹²⁰ SCHERER, K.R., SHUMAN, V., FONTAINE, J.R.J., & SORIANO, C. (2013). *The GRID meets the Wheel: Assessing emotional feeling via self-report*. In Johnny R.J. Fontaine, Klaus R. Scherer & C. Soriano (Eds.), *Components of Emotional Meaning: A sourcebook* (pp. 281-298). Oxford: Oxford University Press.

emozioni, ognuna delle quali può essere percepita e, quindi, indicata con una diversa intensità dal livello uno a cinque.

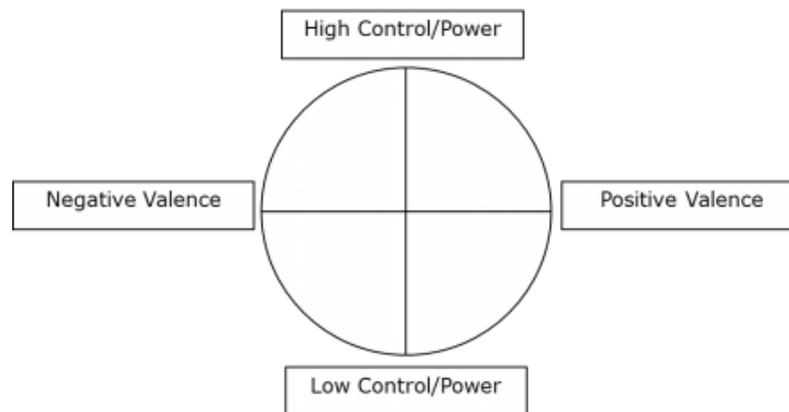


Geneva Emotion Wheel

Nella ruota qui presentata, le venti emozioni sono indicate in inglese e olandese, per comprendere bene la realizzazione di questo esperimento.

Come si vede dallo schema di partenza, ad ogni lato della ruota corrisponde una valenza: in alto “alto controllo/energia”, a sinistra “valenza negativa”, in basso “basso controllo/energia”, a destra “valenza positiva”¹²¹.

¹²¹ SACHARIN, V., SCHLEGEL, K., & SCHERER, K. R. (2012). GENEVA EMOTION WHEEL RATING STUDY (Report). Geneva, Switzerland: University of Geneva, Swiss Center for Affective Sciences.



Le emozioni, come sappiamo, si caratterizzano per le molteplici sfumature. Le sette emozioni base sono spesso considerate riduttive per indicare ciò che un individuo prova. La Ruota, inserendo molteplici possibilità, dà la possibilità di precisare cosa si prova. Inoltre, al centro vengono offerte ulteriori due possibilità: nessuna o altro. Questo permette un formato di risposta libera, senza condizionamenti o adattamenti, per costituire categorie e per effettuare analisi abbastanza agevoli per i ricercatori.

V.7 CODA System

Con l'acronimo *CODA*, si intende il *Cognitive Discourse Analysis*, cioè letteralmente un'analisi cognitiva del discorso. L'analisi del discorso, che prima andava principalmente per tentativi variabili; innanzitutto dati da contesti mutevoli, che possono cambiare appunto: in base ad ambiti sociali¹²², la funzione del discorso preso in esame, cosa fanno i partecipanti, che relazioni ci sono tra di essi, la durata e il luogo in cui si svolgono queste conversazioni. Sarebbero da

¹²² C. HART, D. LUKES, *Cognitive Linguistics in critical discourse analysis: application and theory*, Cambridge, 2009.

considerare, anche le proprietà cognitive dei partecipanti: capacità, obiettivi, credenze.

Da decenni i cognitivisti effettuano analisi del discorso, che non possono essere considerate unicamente dal punto di vista linguistico e terminologico, in quanto, se ciò accadesse, si rischierebbe di incorrere in uno studio di stampo linguistico-grammaticale piuttosto che sistemico, volto a comprendere le intenzioni e non invece le strutture e i processi. Ne derivano analisi legate alla comprensione, al dibattito e alla coerenza.

La nuova svolta del *CODA System*, di cui Tenbrink¹²³ è fautrice, è data dall'uso di un metodo introspettivo, che segue specifici protocolli verbali e che può permettere di aprire una lettura di dati linguistici più complessi. È necessario osservare, all'interno di una visione complessiva, l'aspetto linguistico, il discorso e l'indagine psicologica, seguendo specifici protocolli di analisi verbale, e fondamentali per questa ricerca, i tipi di ambiente, che devono essere controllati e il più possibile confortevoli.

Grazie al *CODA* è possibile comprendere, a livello sia implicito sia esplicito, la volontà di chi parla, quanto il linguaggio subisca l'influenza del pensiero, con l'unica difficoltà di cogliere i processi cognitivi più automatici ed istantanei, ovvero quella sfera di pensieri che non si è sempre in grado di verbalizzare al meglio, poiché fanno parte della sfera immanentemente emotiva o di processi inconsci che l'interlocutore non può carpire. È per tale ragione che si abbina, ormai sempre più spesso, l'analisi del linguaggio all'analisi emotiva¹²⁴,

¹²³ T. TENBRINK, *Cognitive Discourse Analysis: accessing cognitive representations and processes through language data* in *Language and Cognition*, 7(1), 2015, pp. 98-137,

¹²⁴ Ovviamente, il pensiero inconscio entra anche per l'appunto inconsciamente nella sfera del linguaggio, e numerose sono le ricerche in merito, che dimostrano, come determinati utilizzi del *CODA* stesso, riescano a dimostrarlo.

che possono dirsi complementari per estrapolare quello che il soggetto pensa nella sua sfera più intima.

La ricerca linguistica è stata molto preziosa, poiché permette di collegare allo schema più generale le specifiche espressioni linguistiche, che, in questo caso, erano mutevoli, trattandosi di un esperimento svolto in olandese e inglese. Il linguaggio, ovviamente, segue il comportamento e la gestualità, e, proprio per questa ragione, la nostra analisi è stata complessiva, dove i microfoni e le telecamere a circuito chiuso, poste in più posizioni, hanno permesso un'analisi di ricerca che tenesse conto di ogni aspetto¹²⁵.

Il linguaggio è un riflesso del pensiero e osservare tutto nella sua complessità permette anche di comprendere il registro verbale e gestuale di ogni singola persona; capire quante volte un vocabolo o un gesto possano essere ricorrenti e le conseguenti combinazioni di elementi, divengono aspetti incontrovertibilmente significativi. La natura multimodale del linguaggio verrà così posta al centro dell'attenzione.

L'analisi ha riguardato due distinti momenti, qualitativa e quantitativa.

Analisi Qualitativa

Per rendere possibile questo processo, sono state trascritte tutte le conversazioni, utilizzando il *software F4transkript*, necessario per rianalizzare tutte le espressioni emesse, soprattutto quelle ricorrenti, al momento di valutazione artistica. Si è trattato di capire quale valore potesse avere l'arte in generale per i soggetti e in che modo la seduta di esperimento avesse inciso sulla loro percezione artistica; e se fosse stato mantenuto un linguaggio congruente e pertinente al dibattito.

¹²⁵ M. C. CORBALLIS, *From hand to mouth. The origin of language*. Princeton University Press, 2002.

Il gesto, come sappiamo, fa anch'esso parte del linguaggio, l'interconnessione tra il linguaggio verbale e non verbale, da sempre, è uno strumento fondamentale del discorso, per questa ragione i due modi di esprimersi vanno analizzati contemporaneamente.

In tutti i casi, occorre ricordare come la ricerca sulle reazioni del pubblico nei confronti dell'arte sia stata sempre aperta e oggetto di posizioni assai diverse. Tra i metodi maggiormente utilizzati per la comprensione troviamo il *Vienna Integrated Model Art Perception*.

V.8 *Vienna Integrated Model Art Perception – VIMAP*

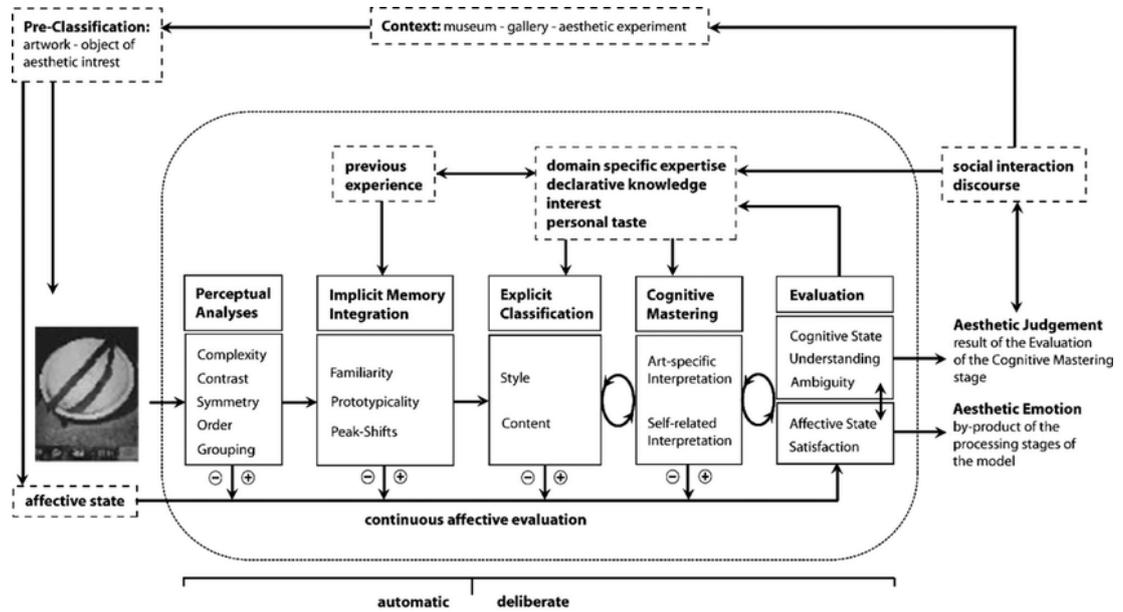
Prima che divenisse frequente l'uso del VIMAP, di cui a breve saranno spiegate le funzioni, il modello più comunemente utilizzato per valutare l'esperienza estetica era quello creato da Leder e colleghi¹²⁶, che, attraverso un metodo *bottom-up*, mette in luce una serie di processi cognitivi che si verificano durante la fruizione di un'opera d'arte. Forse la novità di questo modello risiede nel fatto che non viene considerata solo l'ultima esperienza estetica, ma anche tutte quelle compiute in precedenza, che hanno aiutato a formarci e a creare una sensibilità artistica. La nostra memoria viene sollecitata dalla nuova esperienza, influenzando su quello che percepiamo in un secondo momento, sul piano del giudizio sia estetico sia emotivo.

«The model proposes a number of processing stages which are involved in aesthetic experience. Moreover, important variables that affect the processes at each stage are discussed. We show how aesthetic experiences provide cognitive and affective processing, which we suppose is somehow art-specific and, in many cases, both pleasing and self-rewarding. Exposure to art provides the perceiver with a challenging situation to classify, understand and cognitively master the artwork successfully. It is this entire process that we call an aesthetic experience. Thus, an aesthetic experience is a cognitive process accompanied by

¹²⁶ H. LEDER, B. BELKE, A. OEBERST, D. AUGUSTIN, *A model of aesthetic appreciation and aesthetic judgments*, Br J Psychol, 95, 2004, pp. 489-508.

Lo studio nasce dalla necessità di comprendere le motivazioni dei gusti artistici, delle influenze e delle mode che ne derivano, quella che altri colleghi definiscono *aesthetic attitudes*.

continuously upgrading affective states that vice versa are appraised, resulting in an (aesthetic) emotion»¹²⁷.



A model of aesthetic experience (Leder et al., 2004)

Il VIMAP¹²⁸ punta in modo particolare a integrare processi derivati dalle precedenti esperienze con opere d'arte in modalità *bottom-up*, con modalità di valutazione empirica, con meccanismi *top-down*, che dimostrano come gli individui possano cambiare idea adattandosi all'interno dell'esperienza estetica. Il modello va adattato ai fattori emotivi che possono eventualmente intervenire. Il suo obiettivo è quello di spiegare come l'arte possa spronare a cambiare idea riguardo un manufatto; le proprietà attribuite all'arte di modificare l'umore (valutazione, emozione, significato, fisiologia) sono conosciute sia durante la

¹²⁷ *Ibidem.* p. 493.

¹²⁸ M. PELOWSKI, P. S. MARKEY, M. FORSTER, G. GERGER, H. LEDER, *Move me, astonish me... delight my eyes and brain: The Vienna Integrated Model of top-down and bottom-up processes in Art Perception (VIMAP) and corresponding affective, evaluative, and neurophysiological correlates* in *Physics of life reviews* 21, 2017, pp. 80-125.

creazione sia durante la visione, in maniera attiva e passiva. Il piacere quasi catartico, generato da tutto ciò che può essere definito artistico, è riconosciuto ampiamente.

A differenza di altri modelli di valutazione, tale modello prende in considerazione più variabili: *Art processing aspect*, *Type of processing*, *Model questions*¹²⁹. Da qui parte una ricerca longitudinale sui singoli percorsi dei partecipanti per spiegare come l'arte e lo spettatore si possano incongruare «*is its ability to create a processing sequence whereby we might take our initial responses to low-level artwork or contextual features—what they mean, what we see—and respond to these aspects' significance and implications within our processing experience. We suggest that this might occur in a “secondary” or more overtly top-down fashion and can involve numerous aspects of perception and complex cognition*»¹³⁰.

Con l'uso del VIMAP ci si ripromette di esaminare e di comprendere tutti i processi emotivi che l'arte può generare in chi ne usufruisce, con le conseguenti emozioni positive e negative.

La tabella di seguito inserita, fornita da Pelowski, riassume in modo chiaro e conciso, il tipo di approccio che si vuole avere durante le ricerche compiute con il VIMAP¹³¹, per investigare l'esperienza artistica.

Art processing aspect	Type of processing	Model questions
Low-level artwork derived features • symmetry, lines, colors, balance • gist impression	bottom-up, early/intermediate vision	• How do individuals generally process and respond to specific artwork features? • How do features guide attention, arousal, judgment?

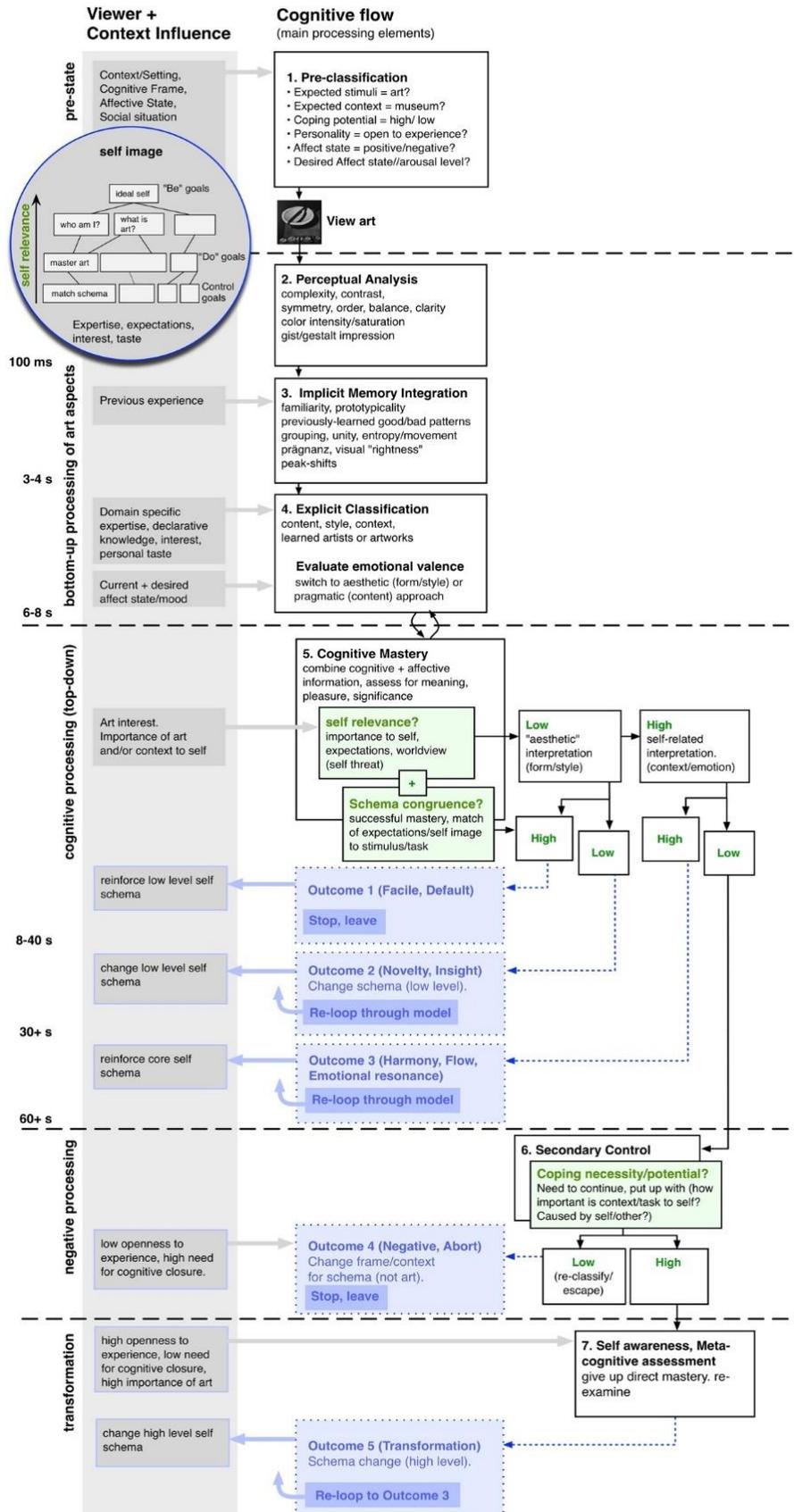
¹²⁹ *Ibidem.* p. 83.

¹³⁰ *Ibidem.* p. 84.

¹³¹ *Ibidem.* p. 83.

Art processing aspect	Type of processing	Model questions
<ul style="list-style-type: none"> • patterns, identifiable objects. 		
<p>Viewer personality, knowledge, training, context</p> <ul style="list-style-type: none"> • general background, memories, associations, culture • art-related expertise • mood of viewer • artwork labels, extra information • social/personal setting 	<p>largely automatic, but also top-down processing; intermediate and late vision</p>	<ul style="list-style-type: none"> • How do these aspects interact with or influence perception or attention? • How do context/viewer characteristics influence prevalence of certain judgments or preferences? • Why and how does art produce differing outcomes for different individuals?
<p>General outputs</p> <ul style="list-style-type: none"> • emotion/affect • physiology, action • evaluation • meaning, understanding 	<p>automatic/bottom-up processes and “secondary” top-down response</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Can these be connected to both low-level artwork processing stages and/or to top-down viewer response?
<p>“Second order” responses and “secondary top down” processing</p> <ul style="list-style-type: none"> • deeper meaning • new implications/perceptions • learning • adjustments in emotion/judgments 	<p>top-down viewer response</p>	<ul style="list-style-type: none"> • How do responses/outputs change or evolve within experience—i.e., how do we move between emotions? • How do we come to novel interpretations, new perception? • How can we be changed/transformed by our experience with art?
<p>Art specific anecdotes, special experiences</p> <ul style="list-style-type: none"> • profound harmony, flow • intense emotion/loss of self • disruptive interactions • detached “aesthetic” vs. felt pragmatic emotion 	<p>automatic/bottom-up processes and “secondary” top-down response</p>	<ul style="list-style-type: none"> • How do we explain these and connect them to mundane processing experience? • How do we explain the relationships between recently targeted aesthetic states like chills, awe, crying, and feeling moved?
<p>Longitudinal impacts.</p> <ul style="list-style-type: none"> • changes in personality, worldview • relation with art • social adjustment • impact on health and wellbeing 	<p>automatic/bottom-up processes and “secondary” top-down response</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Does one interaction with art impact subsequent behavior or interactions? • Is art viewing objectively good for you?

Art processing aspect	Type of processing	Model questions
<p>The brain: functional connection to correlates and networks</p>	<p>automatic/bottom-up processes and secondary” top-down response</p>	<ul style="list-style-type: none"> • How do theoretical cognitive/behavioral components connect to our neurological function and past imaging findings? • What are the broader systems and networks that underlie appreciation of art? • What is the organization of systems leading to top-down responses and higher meaning, and to aesthetic emotions—e.g., awe, horror, disgust?



Modello VIMAP

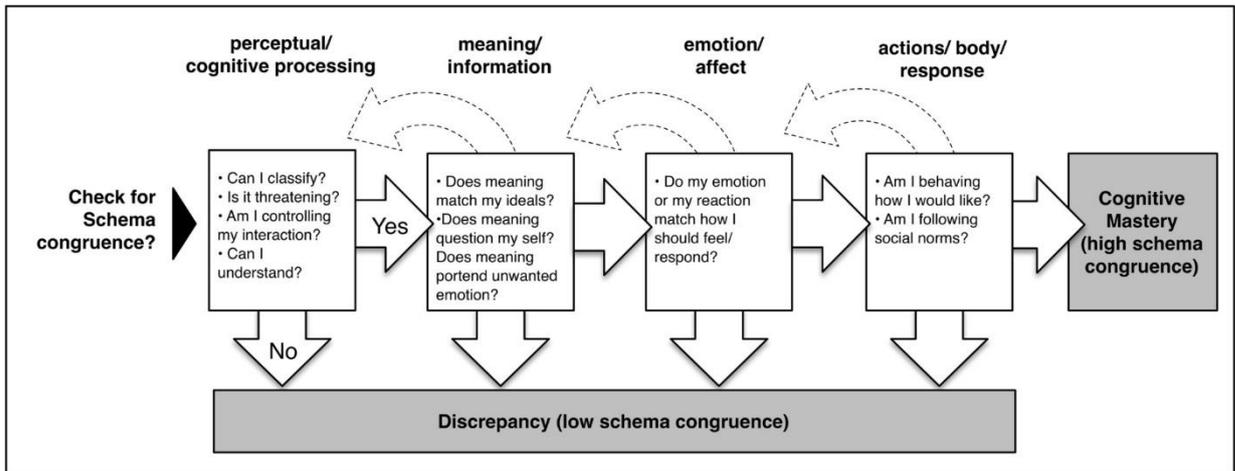
Il modello integrato consta di sette fasi che si susseguono; le parti in blu definiscono il rapporto che si ha con l'arte, la colonna di grigio invece tratta la persona dal punto di vista di elementi personali ed è interessante perché consente successivamente di analizzare l'esperienza estetica e i diversi cambiamenti che i soggetti possono subire: chi mostra di avere maggiore sensibilità artistica avrà una maggiore risposta, ma sarà anche in grado di comprendere cosa determini questa risposta (cosa importantissima per la ricerca)¹³². Proseguendo dall'alto verso il basso, si risponderà positivamente a domande che riguardano al sfera di obiettivi attivi.

Le sette fasi sono¹³³:

1. pre-classificazione, immagine di sé ideale;
2. analisi percettiva;
3. integrazione della memoria implicita;
4. classificazione esplicita;
5. padronanza cognitiva;
6. elaborazione, reazione congruente, facile con alta congruenza, bassa congruenza, armonia con alto flusso di risonanza, controllo secondario e coping, esperienza negativa con bassa congruenza;
7. autoriflessione metacognitiva.

¹³² G.C. CUPCHIK, *I am, therefore i think, act, and express both in life and in art*, T. Roald, J. Lang (Eds.) in *Art and identity: essays on the aesthetic creation of mind. Consciousness, literature the arts*, Rodopi, Amsterdam, 2013, pp. 67-92.

¹³³ Alcune sfumature linguistiche potrebbero risultare diverse rispetto al modello originale stilato in inglese.

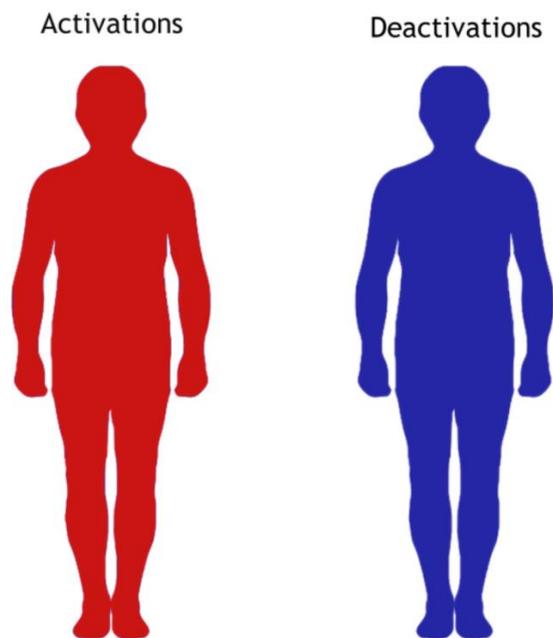


Schema che indica la congruenza cognitiva

I risultati dati da questi tipi di controlli possono generare cinque tipi di giudizi estetistici: *Facile/Default*, *Small Insight*, *Harmony and Emotional Resonance*, *Negative Experience* e *Transformation*.

V.9 Body Sensation Maps

Il soggetto è invitato a cliccare dieci volte su ogni figura, per indicare in quale parte del corpo sente maggiormente emozioni; la figura rossa indica maggiore attivazione, mentre la figura blu minore attivazione.



Quando proviamo un'emozione, quest'ultima è percepita dal corpo in maniera variabile; ed è per questo motivo che le *BSM* sono utilizzate sempre più frequentemente durante le ricerche che indagano le emozioni. È il nostro corpo che sente per primo cosa sta per accadere e, attraverso il sistema nervoso, muscolare e scheletrico, ci prepara a reagire; e questo accade anche durante la ricerca. Le sensazioni di battito accelerato, mani fredde o sudate, o le cosiddette farfalle nello stomaco, sono tutti indicazioni di emozioni semplici e complesse che stiamo provando e che ci allertano sul cambiamento fisiologico in atto¹³⁴.

In questo modo, è il partecipante stesso che può indicare su una mappa corporea in quali zone sente attivazione o meno; e da tutto questo si ricavano delle aree più stimulate selezionando le differenti emozioni da indagare¹³⁵.

¹³⁴ L. NUMMENMA, E. GLERAN, R. HARI, J. HIETANEN, *Bodily maps of emotion in PNAS* vol. 111 n. 2, Dicembre 2013.

L'utilizzo di questa ausilio nella ricerca mette in evidenza in modo chiaro, semplice e ben riconoscibile, i risultati, ma anche e soprattutto fattori di riprova di un totale momento di *embodied cognition* che si verifica durante l'esperienza estetica.

V.10 *Discussione*

Dalle dichiarazioni del gruppo iniziale, costituito da 38 partecipanti, da cui per questioni tecniche sono stati eliminate due coppie, per un totale complessivo di 34 persone divise in 17 coppie, sono state estrapolati i dati.

Ricordiamo come l'esperimento si sia svolto sollecitando i partecipanti a portare con sé "creazioni" artistiche, autonomamente scelte. Tuttavia, soltanto 10 di questi oggetti erano di tipo supporto visivo e 24 di tipo non visivo.

Sono stati scelti, oggetti rientranti in categorie molto diverse tra di loro: pezzi di musica classica, disegni, libri, quadri, un paio di occhiali, un pupazzo Lego, disegni realizzati dai soggetti stessi, poesie, video musicali, spezzoni di film.

Si è qui voluto puntare su un genere di ricerca che, in ogni suo passaggio, prevedesse un'attenzione specifica al dato empirico.

L'attribuzione di significato che diamo ad un oggetto può essere variabile, come la semiotica di de Saussure¹³⁶ ci insegna. Gli oggetti rientrano in categorie di simboli da interpretare; e l'interpretazione del significato, che l'oggetto porta con sé, può essere soggettiva; ancor più soggettiva e personale sarà l'emozione che questo oggetto suscita in noi.

¹³⁵ G. SCHINO, L.-M. VAN KLAVEREN, H. G. GALLEGOS GONZÁLEZ, , R. F. A. COX, *Applying bodily sensation maps to art-elicited emotions: An explorative study in Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*. Advance online publication, 2021.

¹³⁶ F. DE SAUSSURE, *Corso di linguistica generale*, trad. it. Laterza, Bari, 1983.

Sempre tenendo conto delle parole di Dewey relativamente agli oggetti «quando la struttura dell'oggetto è tale da far sì che la sua forza interagisca felicemente con le energie che si sprigionano dall'esperienza stessa; quando le loro reciproche affinità e i muti antagonismi operano insieme per determinare una sostanza che si sviluppa progressivamente e costantemente, verso al soddisfazione di impulsi e tensioni, solo allora c'è un'opera d'arte»¹³⁷. La mutevolezza degli oggetti muta noi.

Ciò è determinato, non solo dalla sua struttura, ma anche da quello che suscita in noi; e qui si entra in una sfera del tutto personale, che mette al centro la percezione e le emozioni. Per questa ragione si è deciso che gli stimoli non fossero comuni a tutti. Il focus del progetto, infatti, quello di dare voce all'esperienza estetica, non limitandosi all'esperienza artistica, in quanto già il termine artistico avrebbe potuto indirizzare il partecipante verso una scelta piuttosto che un'altra.

L'esperimento ha inizio da quando il soggetto è a casa e deve scegliere cosa portare con sé sulla base della richiesta: immagini, musica, video o oggetti, che abbiano una valenza personale; qualora fosse stato chiesto loro di portare un oggetto artistico con valenza personale, non solo si sarebbe ristretto il campo, ma si sarebbe interferito con il primo approccio alla ricerca.

Il concetto di arte è sempre stato dibattuto e non è stato sradicato solo oggi, perché sappiamo non solo con uno dei massimi manifesti di questa teoria con Danto¹³⁸, ma già da tempo anche Kubler¹³⁹ affermava, parlando di stile, che bisognasse inserire nella categoria arte tutti gli oggetti realizzati dall'uomo, perché i prodotti umani incorporano sempre sia arte che utilità: ogni cosa è una manifestazione di un intermediario umano.

¹³⁷ J. DEWEY, *Arte come esperienza*, p. 169.

¹³⁸ A. C. DANTO, *La trasfigurazione del banale*, Laterza Bari, 2008.

¹³⁹ G. KUBLER, *The shape of time*, New Haven, Conn: Yale Press, 1962, pp.128-130.

Questo ci riporta al sempre attuale testo di Gombrich *A cavallo di un manico di scopa*¹⁴⁰, in cui si parla del valore che assume persino un manico di scopa se osservato con le giuste intenzioni, la giusta dose di fantasia, e la memoria; le tre componenti si attivano nello stesso momento, e questo, riesce a creare un nuovo significato per un oggetto banale.

Questa digressione riguarda la spiegazione della scelta di valutare il momento di esperienza estetica e non artistica e delle due esperienze che possono combaciare, perché se un oggetto banale può assurgere al ruolo di arte, viceversa, per molti un manufatto artistico potrebbe essere declassato al ruolo di mero oggetto; tutto si unisce e si confonde, in quello che Danto definisce «*mere real things*»¹⁴¹. Più che di meri oggetti artistici si può parlare di cambio di paradigmi all'interno della cultura visuale.

È anche per questa ragione che, dopo l'era post moderna, è sempre più comune sentire parlare di esperienze visive e non di esperienze artistiche, e che, quella che una volta era chiamata arte colta, vive una commistione sempre più frequente con l'arte pop. Viene, quindi, data la possibilità di scegliere cosa portare per la fase sperimentale, con l'intento di discutere con il conoscente con cui ci si è prenotati.

Dal punto di vista teorico, è interessante osservare cosa è stato scelto da parte dei partecipanti. A partire proprio dalle specifiche scelte, poiché nelle linee guida era richiesto di portare un *artwork*, tuttavia, pochi sono stati quelli che potrebbero essere definiti comunemente opere d'arte o manufatti.

E, per quanto sia consuetudine, ascoltare musica o vedere film dalla valenza emotiva triste, per questa occasione sono stati scelti oggetti dall'apporto emotivo positivo, e anche questo ha destato sorpresa.

Come abbiamo visto, una delle fasi del percorso è la Trasformazione, cioè può avvenire un cambiamento di umore, perché, come già detto, un momento di

¹⁴⁰ E. GOMBRICH, *A cavallo di un manico di scopa...*

¹⁴¹ A. C. DANTO, *La trasfigurazione del banale*, p. 4.

percezione estetica può influire sul nostro stato d'animo. In questo caso, i cambiamenti di umore riportati sono perlopiù positivi. Sono state manifestate emozioni negative soltanto dal 22, 9% dei partecipanti, mentre le emozioni positive hanno raggiunto il risultato di 77,1%. Questo viene riscontrato sia con le emozioni indicate prima sia dopo l'esperimento¹⁴².

Questo mutamento è riconducibile a quello che avviene durante la fase semiotica, che naturalmente inizia nel momento in cui inizia l'esperienza estetica, poiché avviene un adattamento ecologico della persona durante determinate esperienze; e come ha affermato Kull¹⁴³, poi ripreso da van Heusden¹⁴⁴, la semiotica consta di quattro dimensioni: percettiva e immaginativa, le quali si basano sulla memoria, e concettuale e analitica che vengono elaborate tramite la memoria astratta, «*sense making presupposes learning, and learning builds upon perception*»¹⁴⁵.

Gli oggetti, artistici o meno, racchiudono al loro interno dei significati, dati dalla loro composizione e da quello che suscitano in noi, per cui si può parlare di un oggetto, non solo come detto, di portatore di significato ma anche di cultura.

¹⁴² Un interessante dato, emerso dalle analisi, è come cambia in modo proporzionale, per i soggetti che hanno iniziato l'esperimento con uno stato emotivo pregresso di ansia, hanno mostrato un maggior coinvolgimento di emozioni durante le varie fasi.

¹⁴³ K. KULL, *Choosing and learning in Semiosis means choice* in *Sign Systems Studies*, 46(4), 2018, pp. 452-466.

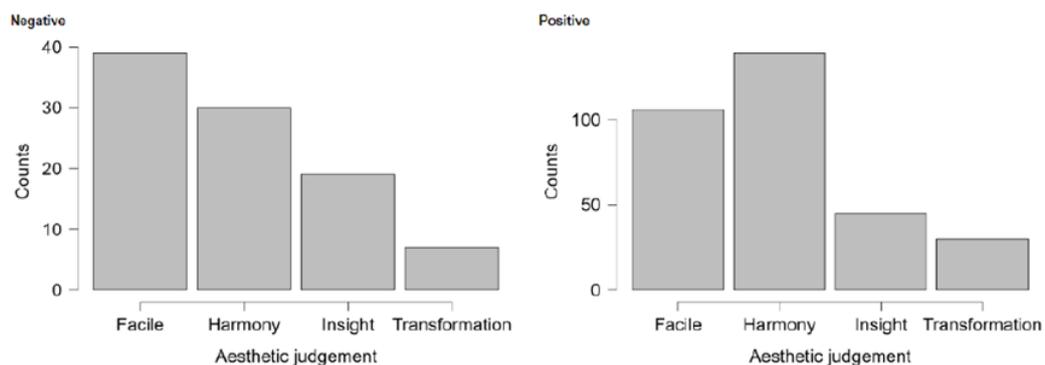
¹⁴⁴ B. van Heusden, *Perception, Action, and Sense Making: The Three Realms of the Aesthetic* in *Biosemiotics* 15, 2022, pp. 379-383.

¹⁴⁵ *Ibidem*, p. 381.

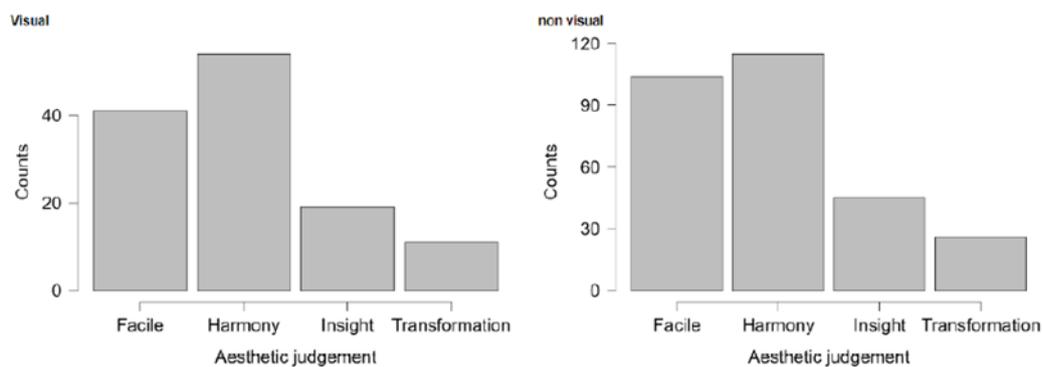
V.11 Risultati e Grafici

Lo studio, ha messo in luce il dato che tra il valore emotivo ottenuto e l'esperienza estetica. Il valore emotivo non è condizionato dal giudizio estetico e, viceversa, il giudizio sull'opera non viene modificato dalle emozioni.

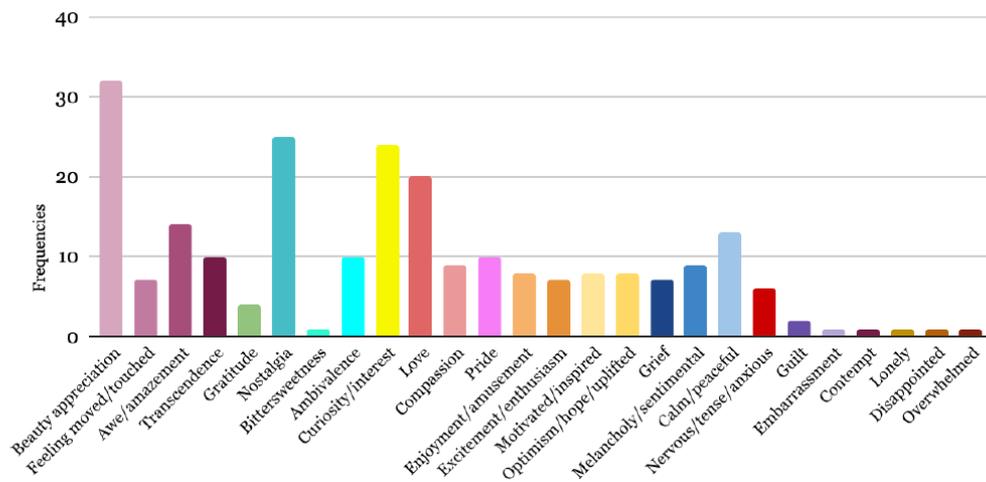
È interessante notare che il test di correlazione tra emozione e giudizio ha avuto medesimi risultati sia per gli oggetti di tipo visivo che non visivo e questo avvalorava il test VIMAP, come test valido per ricerche anche su opera non materiali.



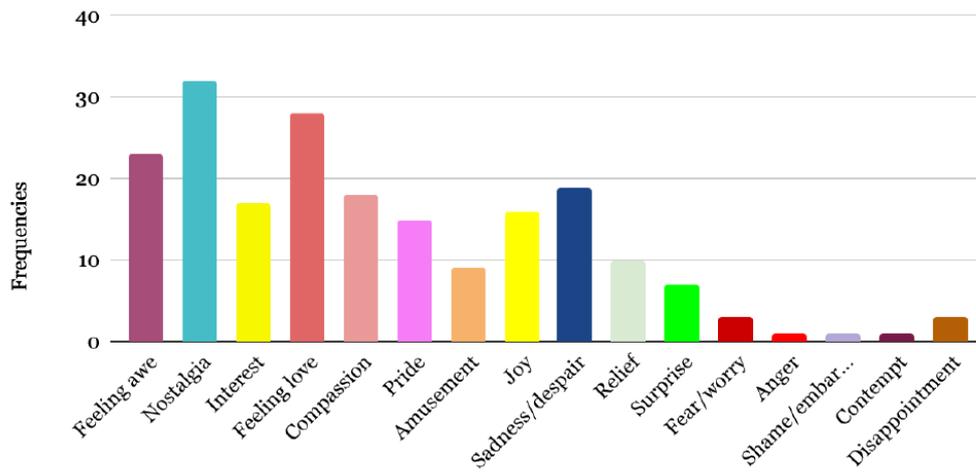
Valori sul giudizio estetico



Valori per tipologia di oggetto visual- no visual



Emozioni complesse rilevate



Emozioni rilevate sulla GEW

V.12 Limiti

La particolarità, e allo stesso tempo il limite di un esperimento di questo tipo, può essere riscontrata nei differenti stimoli forniti ai soggetti. Personalmente ho trovato interessante che venissero nello studio stimolati i partecipanti sin da principio, facendo scegliere loro un oggetto da portare, che rientrasse già nella loro sfera di interesse e che facesse provare loro delle emozioni, ma, allo stesso

tempo, rendesse meno imparziale la ricerca stessa. Infatti, non è possibile pensare che tutti e 36 i soggetti potessero avere avuto la medesima esperienza estetica.

Nel caso del tema qui affrontato, non avere tra gli stimoli oggetti portatori di un significato negativo ha fatto sì che la maggior parte dei risultati fosse riconducibile alla sfera delle emozioni positive. In ciò questo può dirsi un risultato e un “rischio” a cui si è andati in contro.

Siamo consapevoli, infatti, che ogni persona vive in maniera assolutamente soggettiva le singole esperienze, perché porta con sé un bagaglio esperienziale tale da influire sul suo comportamento.

Un altro limite individuato potrebbe riguardare la differenza dei medium utilizzati, poiché è possibile ovviamente provare emozioni davanti ad opere sia visuali che non, ma, nello stesso momento, guardare e sentire due oggetti diversi potrebbe creare confusione nei soggetti.

Inoltre, un limite, che però ritengo sia ricorrente nelle ricerche sperimentali di questo tipo, è il campione di soggetti, poiché, ricercando i volontari in ambito universitario, si tratta di persone che hanno una preparazione scientifica e che possono aver già preso parte in precedenza ad esperimenti. Ciò comporta che questi soggetti non siano scevri da pregiudizi o da altre conoscenze.

Personalmente, dato l'argomento trattato in questa tesi, non posso condividere alcune valutazioni inserite da Pelowski nella discussione sul *VIMAP*, riguardante l'emozione della paura suscitata dalle opere d'arte. La paura generata dall'arte è parziale e sappiamo che non si può paragonare a un evento pauroso “reale”, ma, come è noto, da quanto espresso dall'approccio *body sensation maps*, secondo il quale il livello di emozione che prova il nostro corpo è assolutamente da valutare come paura. Rimane il seguente dubbio:

«Note also that these “negative” emotions stand somewhat in contrast to those reactions typically had with art. Art viewing is often considered (by both viewers and theorists) to represent a ‘safe space where outcomes do not really have a strong implication for the viewer, and thus where negative reactions can

be enjoyed. However, it is one argument of this model that in order to be truly angered, hostile, or, for example, made to personally feel fear or disgust, would require a situation with a closer self connection than might be typical»¹⁴⁶.

V.13 Conclusioni

Concludendo, questo tipo di approccio empirico pone in essere diverse tematiche di ricerca, con conseguenti risvolti, che variano in base ai soggetti e alla personalità individuata da questi ultimi; da qui può nascere un'interessante comparazione di emozioni e stati d'animo precedente e successiva all'esperimento.

Per quanto riguarda la ricerca semiologica di significato, relativa agli oggetti e all'esperienza estetica realizzata, seppure si trattasse di oggetti non artistici "convenzionali", come evinto dalle discussioni¹⁴⁷, l'interesse verso l'esperienza, derivato dalle emozioni, ha prodotto nei partecipanti una curiosità positiva nei confronti degli oggetti stessi e del confronto con i compagni.

In conclusione, dopo quanto fin qui affermato, interessante potrebbe essere realizzare uno studio simile in altri contesti e anche in altre nazioni, al fine di confrontare i diversi approcci assunti nei confronti dell'arte, che ritengo possano essere variabili in base alle conoscenze pregresse e ai diversi tipi di formazione ricevuta.

¹⁴⁶ M. PELOWSKI, *Move me, astonish me...*, p.99.

¹⁴⁷ Qui non riportabili, dato il mio ruolo esterno nel gruppo di ricerca.

Appendice

Questionario su Interesse Artistico

Questo tipo di test indica se il soggetto è più portato a relazionarsi alle arti in modo pratico/creativo o passivo/fruttivo:

What do you feel most attracted to...

dancing or playing theatre.	looking at dancing or theatre.
singing or making music.	listening to singing or music.
claying, knitting or sculpturing.	looking at pottery, textiles or sculptures,
collecting or compiling things or clothes.	looking at collection or design of things.
writing or telling stories, novels or poetry.	reading or listening to stories, books or poetry.
talking about philosophy or history.	reading about philosophy or history.
taking photographs, drawing or painting.	looking at photographs, drawing or paintings.
making movies or games.	watching movies or playing games.

Questionario Generalized Anxiety Disorder-7 (GAD 7)

Il GAD7 è stato sviluppato da Spitzer¹⁴⁸ e viene utilizzato per vedere in una maniera abbastanza veloce i livelli di ansia.

Viene chiesto ai partecipanti di rispondere a dei quesiti sul proprio umore nelel ultime due settimane precedenti alla partecipazione all'esperimento; a cui si può rispondere scegliendo tra le quattro risposte proposte: *not at all; several days; more than half days; nearly every day*:

Over the last two weeks, how often have you been bothered by the following problems?

Feeling nervous, anxious, or on edge.
Feeling being able to stop or control worrying.
Not being able to stop or control worrying.
Worrying too much about different things.

¹⁴⁸ R.L, SPITZER, K. KROENKE, J.B.W. WILLIAMS, B. LOWE, *A brief measure for Assessing Generalized Anxiety Disorder in Archive of internal medicine* 166,10, 1092, 20226.

Trouble relaxing.
Being so restless that is hard to sit still.
Becoming easily annoyed or irritable.
Feeling afraid, as if something awful might happen.

Questionario Patient Health Questionnaire-9 (PHQ-9)

Anche questo tipo di questionario, è volto a comprendere lo stato di ansia e depressione dei soggetti. La possibilità di risposta è come nel precedente test, tra le medesime: *not at all; several days; more than half days; nearly every day*:

Over the last two weeks, how often have you been bothered by the following problems?

Little interest or pleasure in doing things.
Feeling down, depressed or hopeless.
Trouble falling or staying asleep, or sleeping too much.
Feeling tired or having little energy.
Poor appetite or overeating.
Feeling bad about yourself- or that you are failure or have let yourself or your family down.
Trouble concentrating on things, such a reading the newspaper or watching television.
Moving or speaking so slowly that other people could have noticed. Or the opposite- being so fidgety or restless that you have been moving around a lot more than usual.
Thoughts that you would be better off dead, or of hurting yourself.

Questionario relativo all'esperienza estetica e sense making

Select from 1 to 5 how strongly you disagree (1) or agree (5) with the following statements.

This work invites me...

To observe, touch, smell, taste or listen to it.
To feel or experience things.
To be in a different world.
To express myself in my own way.

To come up with new ideas or design.
To share an idea or story.
To value its meaning.
To show to which group/community I belong.
To discover these things about myself or the world.
To explore how or why it made.

Questionario Gender Test

Please tick the box that describes you best on a scale from “not all...” to “very...”
valore indicativo da 1 a 6

Not all emotional.	Very emotional.
Not all aware of feeling of others.	Very aware of feeling of others.
Never give up easily	Give up very easily.
Not all self-confident.	Very self-confident.
Feels superior.	Feels very inferior.
Not all understanding of others.	Very understanding of others.
Very warm in relations with others.	Very cold in relations with others.
Succumb under pressure.	Stands up well to pressure.

Questionario Personality Test

Il test di personalità serve per comprendere come sia il soggetto ma anche che idea abbia di se stesso.

La scala di risposta va da: *strongly disagree* a *strongly agree*

Have a rich vocabulary.
I have difficulty understanding abstract ideas.
I have a vivid imagination.
I am not interested in abstract ideas.
I have excellent ideas.
I do not have a good imagination.
I am quick to understanding things.
I use difficult words.
I spend time reflecting on things.
I am full of ideas.

Tavole



Fig.1 Agesandro, Polydoro, Athenodoro, *Gruppo del Laocoonte*, 150 a.C., Museo Pio Clementino- Musei Vaticani.



Fig.2 Giovanni da Modena, *L'Inferno*, 1415, Cappella Bolognini, Basilica di S. Petronio, Bologna.



Fig.3 Anonimo, *Il trionfo della morte*, 1446 circa, Palazzo Abatellis, Palermo.



Fig.3 N. dell'Arca, *Compianto su Cristo morto*, 1463, Chiesa di Santa Maria della vita, Bologna, (dettaglio)



Fig.4 H. Bosch, *Giardino delle delizie*, 1490, Museo del Prado Madrid, (dettaglio)



Fig.5 L. Signorelli, *Apocalisse*, 1502, Cappella di San Brizio, Duomo di Orvieto.



Fig.6 A. Bronzino, *Doppio ritratto del nano Morgante*, 1553, Galleria degli Uffizi.



Fig.7 Anonimo, *Helena*, Biblioteca Universitaria di Bologna, Fondo Aldrovandi.



Fig.8 L. Fontana (attr.), *Antonietta*, 1594-1595 ca.,



Fig.9 Autore fiammingo, *Medusa*, XVI secolo, Galleria degli Uffizi, Firenze.



Fig.10 Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Scudo con testa di Medusa*, 1595-1598, Galleria degli Uffizi, Firenze.



Fig.11 P.P. Rubens, *La Medusa*, 1618, Kunsthistorisches, Vienna.



Fig.12 Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Giuditta e Oloferne*, 1599-1602, Palazzo Barberini, Roma.



Fig.13 B. Cellini, Perseo con la testa di Medusa, 1545, Firenze.



Fig.14 P.P. Rubens, *La caduta dei dannati*, 1628, Alte Pinakothek, Monaco.

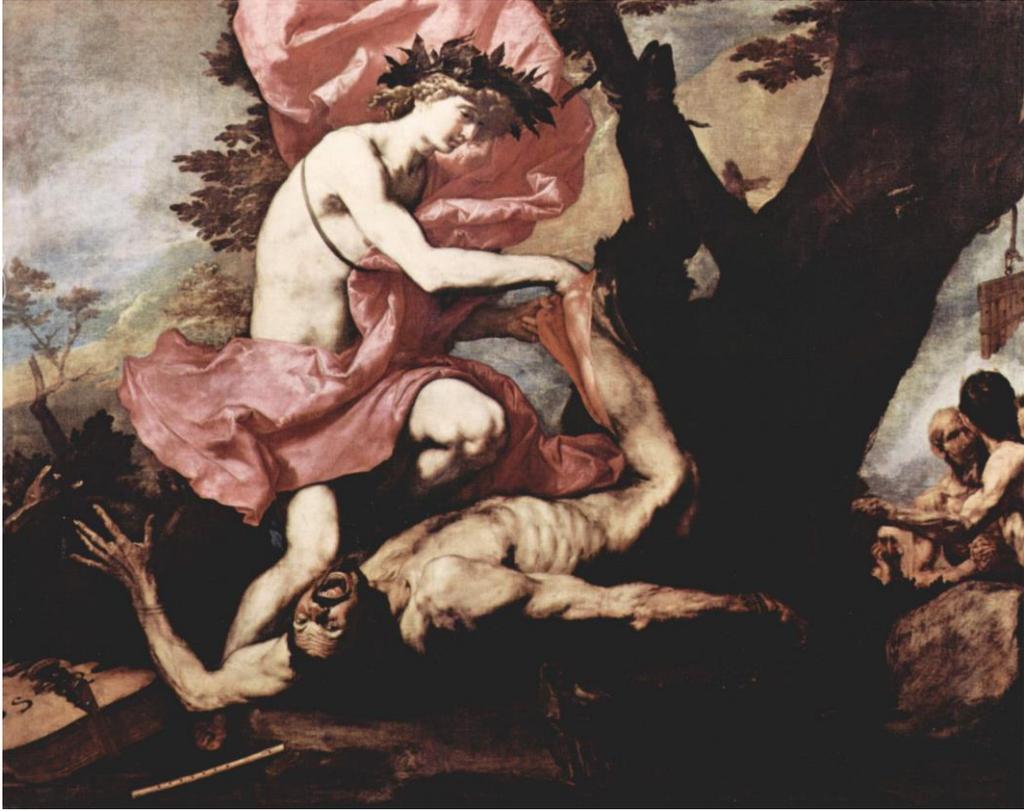


Fig.15 J. de Ribera, *Apollo e Marsia*, 1637, Musées Royaux des Beaux Arts, Bruxelles.



Fig.16 P.P. Rubens, *La strage degli innocenti*, 1637, Alte Pinakothek Monaco.



Fig.17 J.H. Füssli, *L'incubo*, 1871, Detroit Institut of Art.

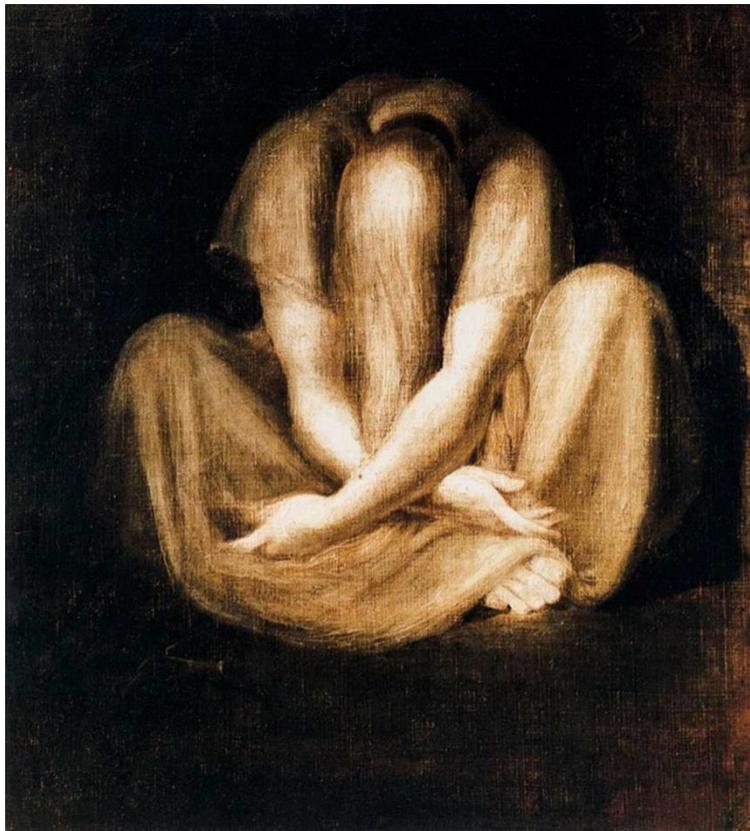


Fig.18 J.H. Füssli, *Il silenzio*, 1800, Kunsthaus, Zurigo.



Fig.19 A. Böcklin, *Giocare tra le onde*, 1883, Neue Pinakothek, Monaco di Baviera

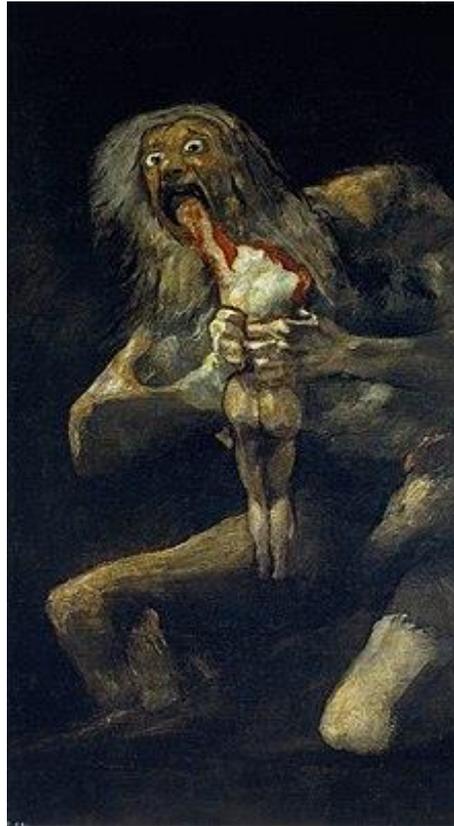


Fig.20 F. Goya, *Saturno che divora i suoi figli*, 1823, Museo del Prado, Madrid.



Fig.21 A. Himery - Hirschl, *The Souls of Acheron*, 1898, Österreichische Galerie Belvedere, Vienna.



Fig.22 O. Dix, *Invalidi di guerra giocano a carte*, 1920, Neue Nationalgalerie, Berlino.



Fig.23 A. Savinio, *L'île des charmes*, 1928.



Fig.24 F. Bacon, *Innocenzo X*, 1953, Des Moines Art Center.



Fig.25 P. Pascali, *Le armi*, 1965, Galleria l'Attico, Roma.

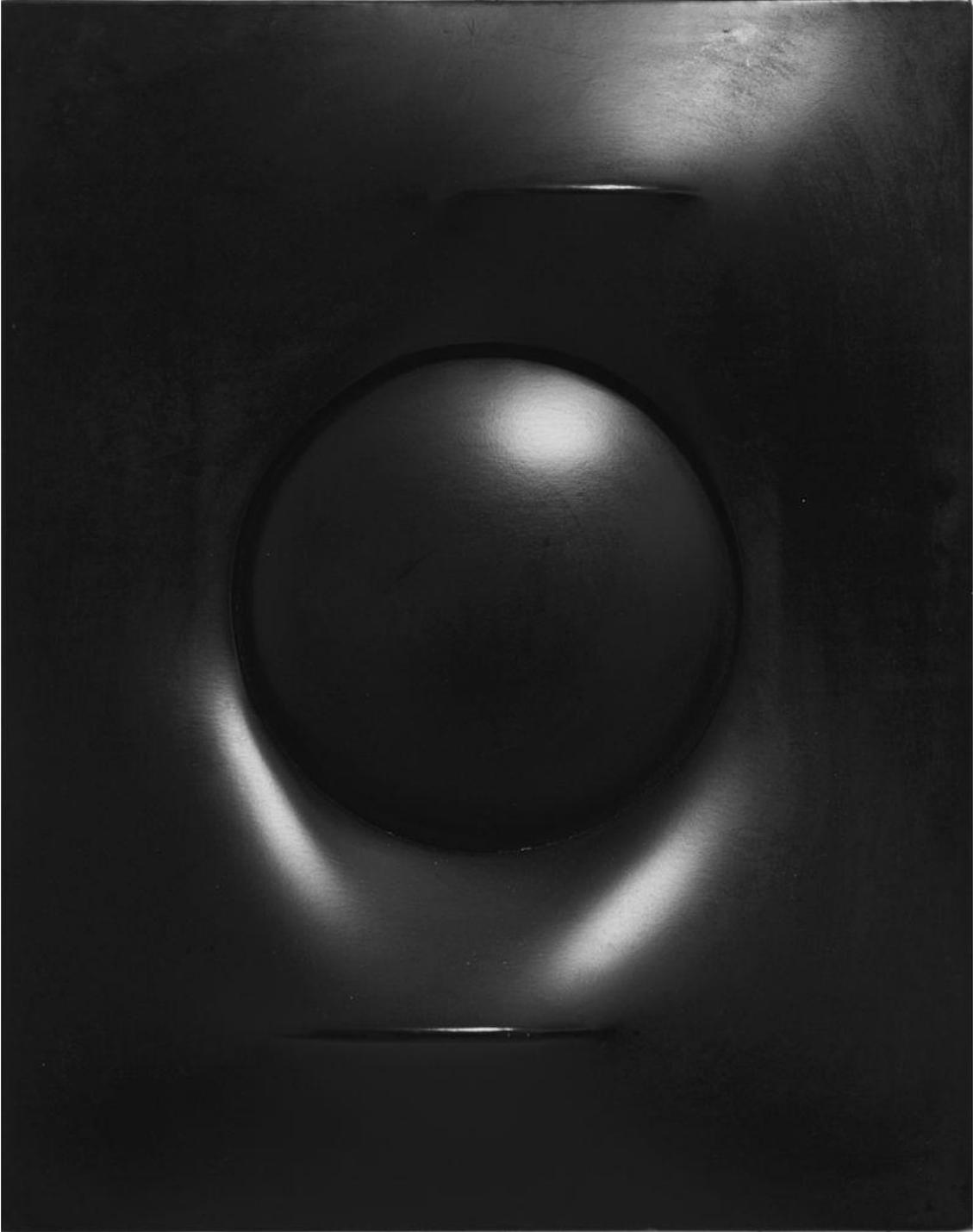


Fig. 26 A. Bonalumi, *Nero*, 1967, Collezione privata.



Fig.27 J.P. Witkin, *Las Meninas*, 1987.



Fig.28 A. Kiefer, *Unternehmen Seelöwe*, 1983, SFMOMA, San Francisco.



Fig.29 A. Kiefer, *Lilith*, 1987, Tate Modern, Londra.



Fig.30 L. L. Bourgeois, *Spider*, 2007, Hauser e Wirth, Zurigo.



Fig.31 B. Viola, *The Deluge (Going Forth By Day)*, 2002.

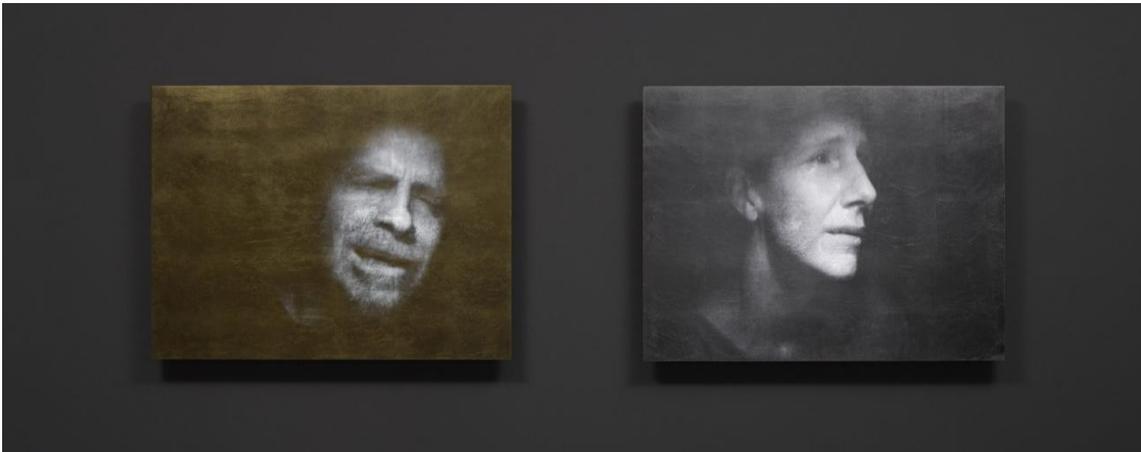


Fig.32 B. Viola, *Unspoken*, 2001.

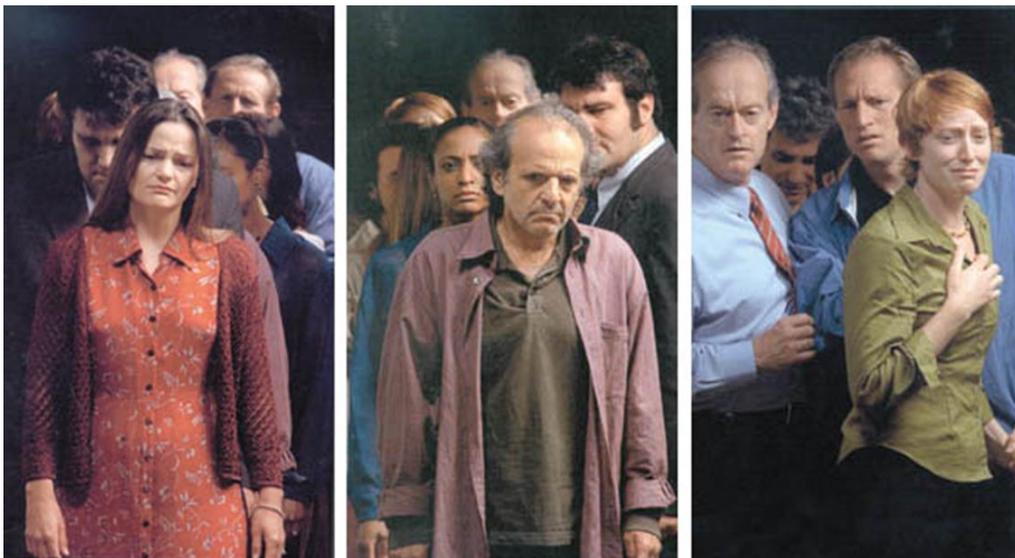


Fig.33 A. Viola, *Observance*, 2002.



Fig.34 P. Piccinini, *The young family*, 2002.



Fig. 35 P. Piccinini, *Still Life with Stem Cells*, 2002.



Fig. 36 R. Mueck, *Mass*, 2017.



Fig.37 H. Nitsch, *Aktionstheater*, 2005.



Fig.38 H. Nitsch, *Relitti*, Masterpieces of the Duerckheim Collection, Nitsch Museum, Mistelbach, 2010.



Fig.39 C. Twombly, *Untitled (Bacchus Version)*, 2004. Christies.

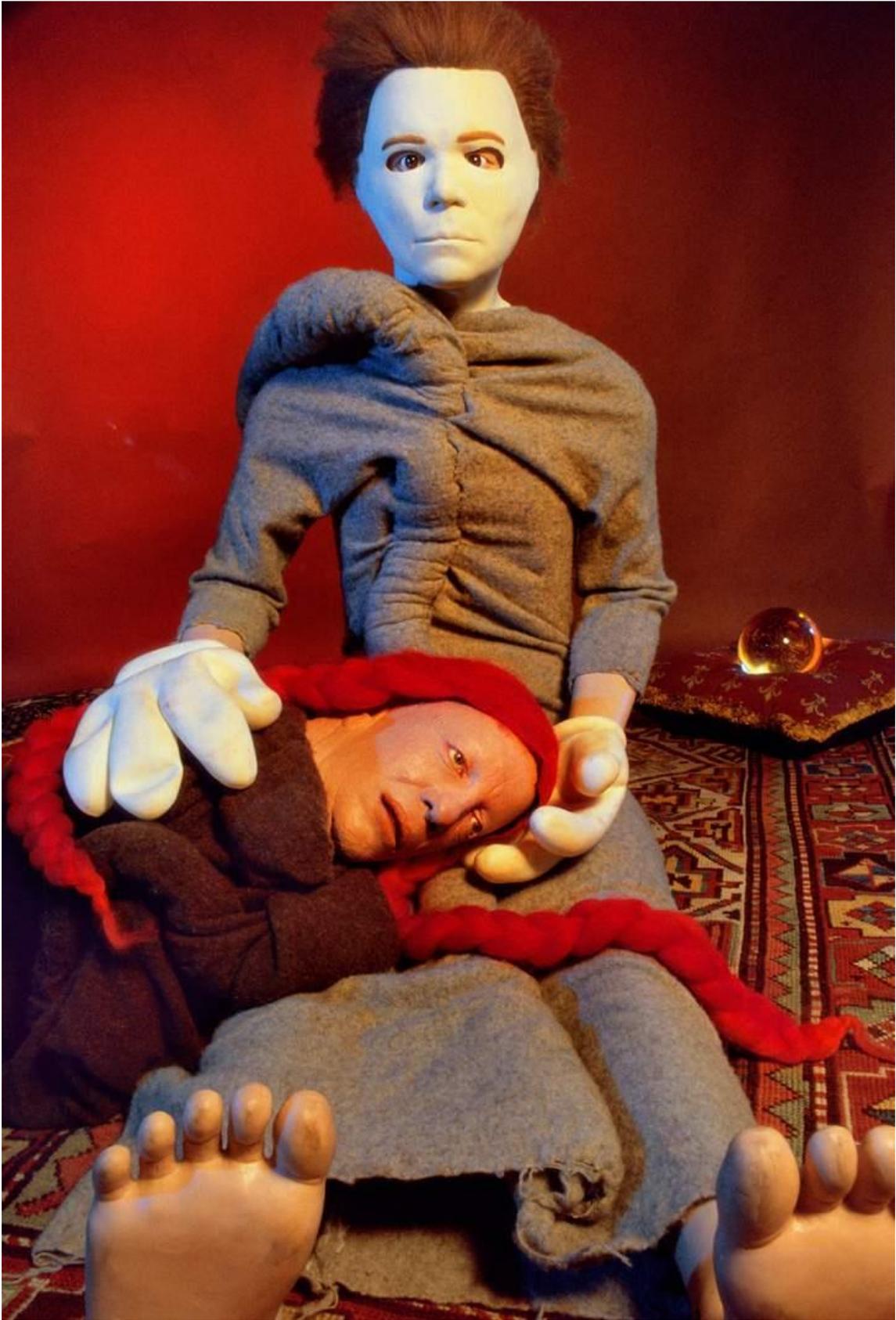


Fig.40 C. Sherman, *Untitled #304*, 1994, Los Angeles, The Broad.



Fig.41 O. Eliasson, *The Weather Project*, 2023.



Fig.42 A. Kapoor, *Shooting into the corner*, 2022.



Fig.43 A. Kapoor, dettaglio *Mother Mother*, Rijksmuseum, Rotterdam.

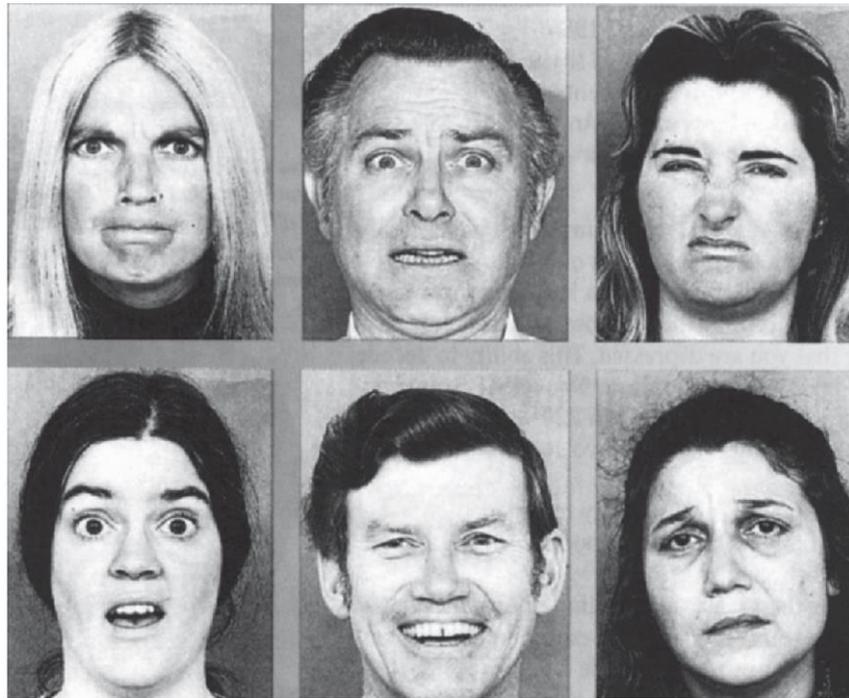


Fig. 44 Le sei emozioni primarie



Fig.45 Esempi di espressioni nelle maschere classiche.



Fig.46 C. Le Brun, *Studio di volti*, 1667.

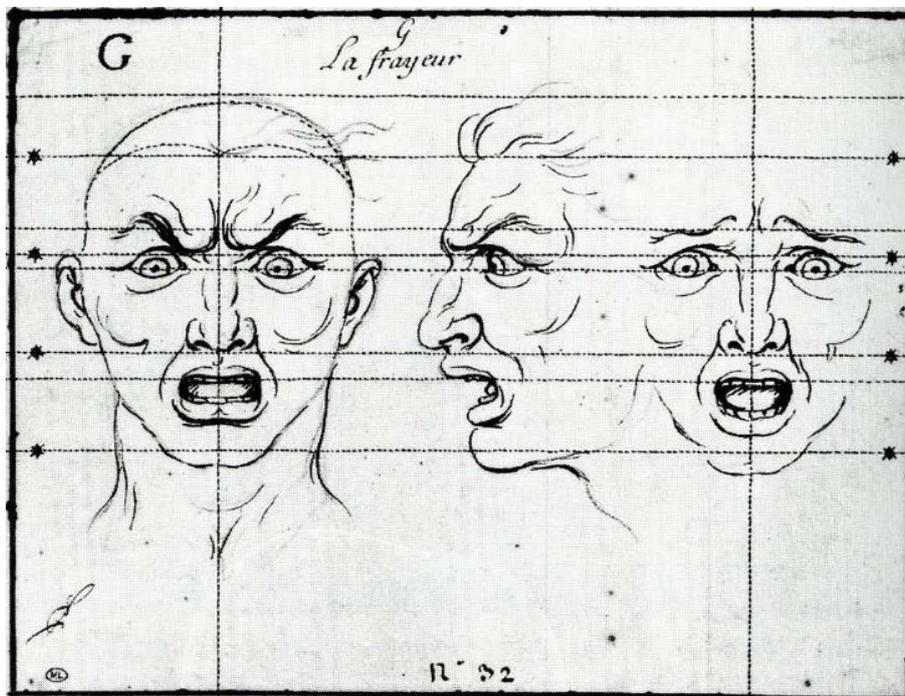


Fig. 47 C. Le Brun, *Tavola G La frayeur*, 1667.



Fig.48 C. Le Brun, *Volti umani e animali*, 1667.



Fig.49 P. Cézanne, *Natura morta con mele*, 1890, Ermitage San Pietroburgo.



Fig. 50 N. Poussin, *Adorazione del Vitello d'oro*, 1634, National Gallery Londra.



Fig.51 Luca di Leida, *Adorazione del vitello d'oro*, 1530, National Gallery Londra.

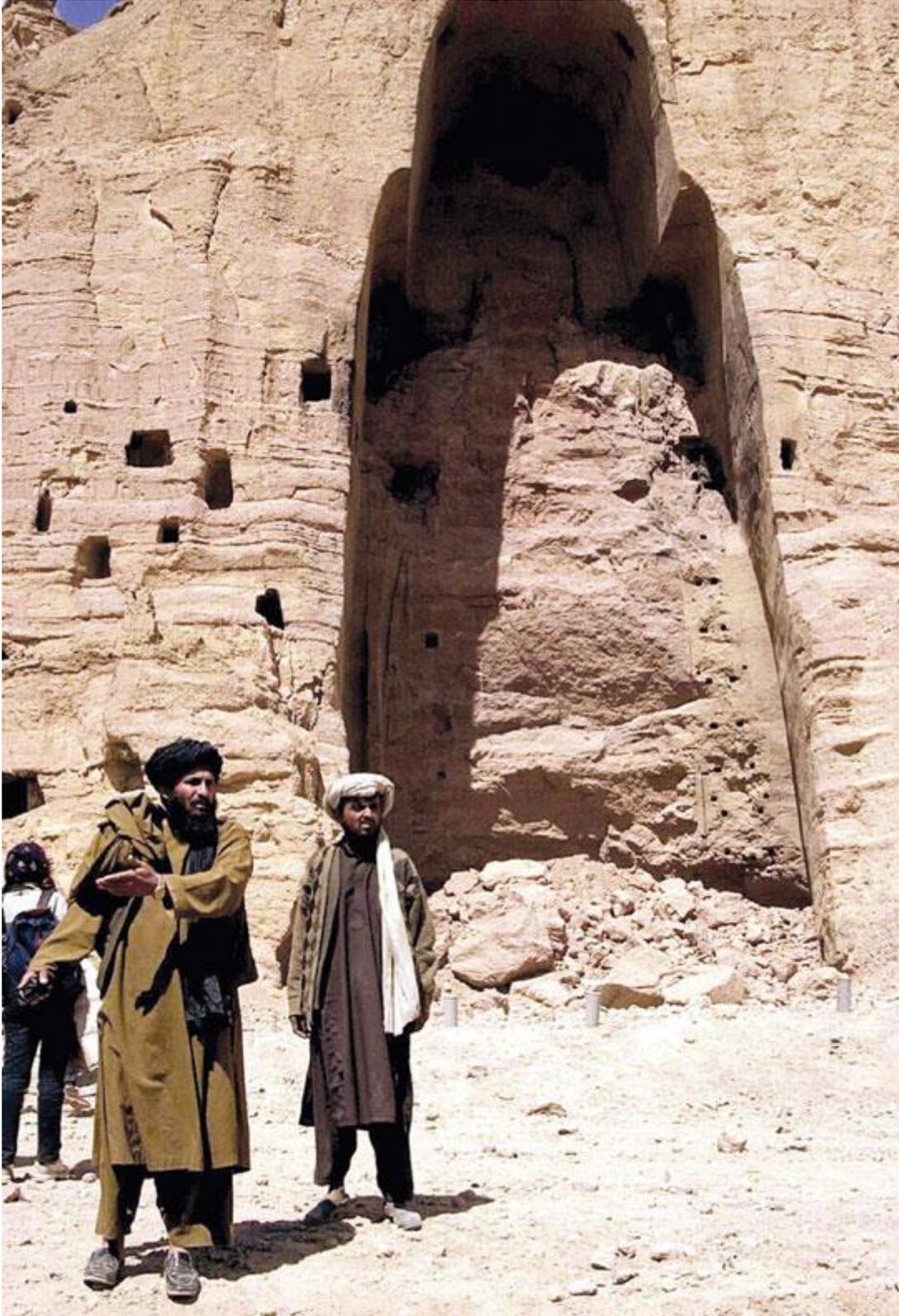


Fig.52 Distruzione dei Buddha da parte dei Talebani, 2015.



Fig.53 Distruzione statua di Colombo a Minneapolis.



Fig.54 Distruzione statua di Colombo a Minneapolis.



Fig.55 Attacco alla *Pietà* di Michelangelo, San Pietro, 1972.

Bibliografia

- B.P. ACKERMAN, J.A. ABE, C. E. IZARD, *Differential emotion theory and emotional development*, in m.mascolo e S. Griffin (a cura di) *what develops in emotional development?*, New York, Plenum, pp 85-106.
- R. ADOLPHS, *The biology of fear* in *Curr Biol* 23, R79–R93, 2013.
- T.W. ADORNO, *Teoria estetica*, F. Desideri e G. Matteucci (a cura di), Einaudi, Torino 2009.
- L. AL- SHAWAF, D. CONROY- BEAM, K. ASAO, D. M. BUSS, *Human emotions: an evolutionary psychological perspective* in *Emotion Review*, 9, 2016, pp. 176-186.
- C. ALBANO, *Fear and art in the contemporary world*, Reaktion Books, Londra, 2012.
- L. B. ALBERTI, *De Pictura*, 1435, L. Bertolini (a cura di), Polistampa, Firenze, 2012.
- T. ALBRIGHT, *Perceiving* in *Daedalus* 144, 1, inverno 2015, pp. 22-41.
- U. ALDROVANDI, *Monstrorum Historia*, 1642.
- S. ALPERS, *Describe or narrate? A problem in a realistic representation* in *New Literary History* VIII, 1976, pp. 15-41.
- S. ALPERS, *Is art history?* in *Daedalus* CVI, 1977, pp. 1-13.
- E. ANTONELLI, *Considerazioni mimetiche su Il Perturbante (Das Unheimliche)* in *Enthymema*, n. 2, 2010.
- T. ANZ, *Emotional Turn?*, in «literaturkritik.de», 12, 2006.
- D. ARASSE, *Histoires de peintures*, Denöel, Paris 2004.
- M. ARDIZZI, F. FERRONI, SIRI, F., M. A. UMILTA,, A. COTTI, M. CALBI, E. FADDA, D. FREEDBERG, V. GALLESE, *Beholders' sensorimotor engagement enhances aesthetic rating of pictorial facial expressions of pain* in *Psychological Research*, 84(2), 2020, pp. 370-379.
- C.G. ARGAN, *Storia dell'arte italiana*, Sansoni, Firenze, 1970.

- A. ARGENTON, *Il nero è lugubre ancora prima di essere nero*, a cura di L. Pizzo Russo, *Aesthetica, Supplementa*, 2005, pp. 99-118.
- R. ARNHEIM, *The Power of the Center: A Study of Composition in the Visual Arts*, Berkeley and Los Angeles, CA: University of California Press, 1982.
- R. ARNHEIM, in L. Pizzo Russo, *Conversazione con Rudolf Arnheim*, *Aesthetica Preprint*, n. 2 1983.
- R. ARNHEIM, *Arte e percezione visiva*, Feltrinelli Editore, Milano, 1984.
- M. BAL, N. BRYSON, *Semiotics and Art History in The Art Bulletin* LXXIII, 1991, pp. 174-207.
- M. BAR, M. NETA, *Visual elements of subjective preference modulate amygdala activation in Neuropsychologia*, 45(10), 2007, pp. 2191-2200.
- L. F. BARRETT, *How emotions are made: The secret life of brain*, New York, NY: Houghton Mifflin Harcourt, 2017.
- S. BARON-COHEN, *La scienza del male*, trad. ital., Raffaello Cortina Editore, Milano 2011.
- L. BARTALESI, *Estetica evolucionistica. Darwin e l'origine del senso estetico*, Carocci, Roma, 2012.
- L. BARTALESI, *Antropologia dell'estetico*, Mimesis, Milano, 2017.
- G. BARTOLI, *Considerazioni a margine di alcune ricerche sui correlati neurali sottesi all'osservazione di opere d'arte visiva in PsicoArt* n. 7, 2017.
- G. BATAILLE, *L'arte, esercizio di crudeltà Da Goya a Masson*, Graphos, Napoli, 2000.
- F. BATTAGLIA, S.H. LISANBY, D. FREEDBERG, *Corticomotor excitability during observation and imagination of a work of art in Front. Hum. Neurosci.*, 23 August, 2011.
- C. BATTEAUX, *Le belle arti ricondotte a un unico principio*, *Aesthetica*, Palermo, 2020.

- M. BAXANDALL, *Forme dell'intenzione*, Einaudi, Torino, 2000.
- J. BAUDRILLARD, *The evil demon of images*, Left Bank Books, St. Louis, 1987.
- A. BELLINGRERI, *L'empatia come virtù*, Il Pozzo di Giacobbe, Trapani, 2013.
- M. BELLINI, (a cura di), *L'orrore nelle arti. Prospettive estetiche sull'immaginazione del limite*, ScriptaWeb, Napoli, 2007.
- M. BELPOLITI, *Il segreto di Goya*, Johan & Levi, Milano, 2013.
- H. BELTING, *La fine della storia dell'arte o la libertà dell'arte*, Einaudi, Torino, 1989.
- H. BELTING, *Immagine, medium, corpo*, Carocci, Roma, 2013.
- W. BENJAMIN, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino, 1991.
- S. BENVENUTO, *Cosa ci perturba nel perturbante* in *Le parole e le cose*, Roma, 6 Dicembre 2019.
- M. BERGAMASCO, P. GIANNI FALVO, G. VALERI MANERA, *Perceiving Cultural Heritage*, SDH, 2, 1, II-V, 2018.
- K. BERGER, *Sul guardare*, Il Saggiatore, Milano, 2017.
- D. E. BERLYNE, *Aesthetics and Psychobiology*, Appleton Century-Crofts, New York, 1971.
- M. BERTAMINI, G. RAMPONE, A. D. J. MAKIN, A. JESSOP, *Symmetry preference in shapes, faces, flowers and landscapes* in *PeerJ*, 7, e7078, 2019.
- M. BETTETINI, *Contro le immagini*, Laterza, Bari, 2006.
- U. BISCHOUFF, *Max Ernst*, Taschen, Köln, 1992.
- V. BIZZARRI, *Sento quindi sono. Fenomenologia e Leib nel dibattito contemporaneo*, Milano, Mimesis, 2018.
- A. BOATTO, *Ghenos Eros e Thanatos e altri scritti sull'arte (1968-1985)*, L'Orma Editore, Roma, 2016.
- R. BODEI, *Le forme del bello*, Il Mulino, Bologna, 1995.

- M. A. BODEN, *The Creative Mind: Myths and Mechanisms*, Routledge, London-New York, 2004.
- G. BOEHM, *La svolta iconica*, Meltemi, Roma 2009.
- L. BOELLA, *Sentire l'altro*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2006.
- N. BOILEAU, *Traité du sublime*, Les Libraires associés, Paris, 1674.
- E. BRATTICO, P. BRATTICO, P. VUUST, *The forgotten artist: Why to consider intentions and interaction in a model of aesthetic experience: Comment on "Move me, astonish me... delight my eyes and brain: The Vienna Integrated Model of top-down and bottom-up processes in Art Perception (VIMAP) and corresponding affective, evaluative, and neurophysiological correlates" by Matthew Pelowski et al.* in *Physics of life reviews*, 21, pp. 128-130.
- H. BREDEKAMP, *A Neglected Tradition? Art History as Bildwissenschaft in Critilac Inquiry*, vol.29, 3, Spring 2003, pp. 418-428.
- H. BREDEKAMP, *Immagini che ci guardano. Teoria dell'atto iconico*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2010.
- H. BROCH, *Il male nel sistema di valori dell'arte* in R. Malagoli e S. Vertone, *Kitsch*, Einaudi, Torino, 1990.
- C. BRONZINO, *Sentire insieme: le forme dell'empatia*, Franco Angeli, Milano, 2003.
- J. BRUNER, *Actual minds, possible words*, Cambridge, Harvard UP, 1986.
- D. BRUNI, *Evolutionary psychology and emotions: a species-typical computational design* in *Theoria et historia scietiarum*, vol XVI, 2019, pp. 29-43.
- E. BURKE, *Inchiesta sul bello e il sublime*, Aesthetica, Palermo, 2002.
- E. CALDAROLA, *Arte e illusione di Ernst H. Gombrich. Una lettura filosofica*, CLEUP, Padova, 2013.
- AJ. CALDER, AM. BURTON, P. MILLER, AW. YOUNG, S. AKAMATSU, *A principal component analysis of facial expressions*. *Vision Research*, 41 (9), 2001, pp.1179-1208.

- C. CALÌ, *Husserl e l'immagine*, Aesthetica Preprint, Palermo 2002.
- B. CALVO-MERINO, C. JOLA, D.E. GLASER, P. HAGGARD, *Towards a sensorimotor aesthetics of performing art* in *Conscious Cognition*, 2008, 17, pp. 911–922.
- P. CAMPEGGIANI, *Introduzione alla filosofia delle emozioni*, Biblioteca Cleub, Bologna, 2021.
- F.P. CAMPIONE, *Joel-Peter Witkin: un'estetica del freak*, Mucchi Editore, Modena, 2013.
- F.P. CAMPIONE, *Discorsi sulla superficie. Estetica, arte, linguaggio della pelle*, Mucchi Editore, Modena, 2015.
- C. CAPPELLETTO, *Neuroestetica. L'arte del cervello*, Laterza Editori, Bari, 2009.
- S. CARAIUTO, A. CHIRCO, *La Pervasività dell'Arte: Come e Quanto l'Arte ci influenza? Studio di Estetica cognitiva della opening performance di Jelili Atiku alla Biennale di Venezia*, 2019.
- R.N. CARDINAL, J.A. PARKINSON, J. HALL, B.J. EVERITT, *Emotion and motivation: The role of the amygdala, ventral striatum, and prefrontal cortex* in *Neurosci Biobehav Rev* 26,, 2002, pp. 321-352.
- G. CARERI, *Postfazione*, a L. MARIN, *Della rappresentazione*, a cura di Lucia Corrain, Meltemi, Roma 2001, pp. 246-256.
- D. CARRIER, *Gombrich and Danto defining art* in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Summer, 1996, Vol. 54, No. 3 (Summer, 1996), pp. 279-281.
- N. CARROLL, *The philosophy of horror*, Routledge, New York, 1990.
- N. CARROLL, *The paradox of suspense* in *Beyond and aesthetics*, Cambridge University Press, Cambridge, 2001.
- F. CARUANA, M. VIOLA, *Come funzionano le emozioni*, Il Mulino, Bologna, 2018.
- E. CASSIRER, *La filosofia delle forme simboliche*, La nuova filosofia, Firenze, 1964.

- E. CASSIRER, *Tre saggi sulla forma formans. Tecnica - Spazio - Linguaggio*, a cura di G. Matteucci, Clueb, Bologna 2003.
- P. CAVANAGH, *The artist as neuroscientist* in *Nature*, 434: 301-307, 2005.
- A. CELEGHIN, M. DIANO, A. BAGNIS, M. TAMIETTO, *Emozioni di base e neuroscienze oltre le neuroimmagini*, in *Sistemi intelligenti, Rivista quadrimestrale di scienze cognitive e di intelligenza artificiale*, 2017, pp. 169-194.
- V. CERTO, *Caravaggio a Messina. Storia e arte di un «pittore dal cervello stravolto»*, Giambra Editori, Messina, 2017.
- R. CHAMBERLAIN, *Perception and cognition in visual art experience* in *The Routledge International Handbook of Neuroaesthetics*, 2022.
- S. CHIODI, *La bellezza difficile. Saggi e interventi sull'arte contemporanea*, Le Lettere, Firenze, 2008.
- A. CHATTERJEE, *Prospects for a cognitive neuroscience of visual aesthetics*, Psyconet.org, 2003, pp.55-60.
- A. CHATTERJEE, *Neuroaesthetics. Growing pains of a new discipline*, in A.P. Shimamura, S.E. Palmer, ed., *Aesthetic Science. Connecting Minds, Brains and Experience*, Oxford University Press, New York, 2012, pp. 299-317.
- A. CHATTERJEE, *The aesthetic brain: how we evolved to desire beauty and enjoy art*, New York, NY University Press, 2013.
- A. CHATTERJEE, O. VARTANIAN, *Neuroaesthetics* in *Trends in Cognitive Sciences*, 18(7), 2014.
- A. P. CHRISTENSEN, E. R. CARDILLO, A. CHATTERJEE, *What kind of impacts can artwork have on viewers? Establishing a taxonomy for aesthetic impacts* in *British Journal of Psychology*, 2022.
- C. CIERI VIA, *Nei dettagli nascosto. Per una storia del pensiero iconologico*, Carocci Editore, Roma, 2012.
- J. CLAIR, *Hybris. La fabbrica del mostro nell'arte moderna, omuncoli, giganti e acefali*, Johan & Levi, Milano, 2015.

- J. CLAIR, *Medusa*, Abscondita Edizioni, Milano, 2015.
- B. COLOMBO, (a cura di), *Brain and art. From Aesthetics to therapeutics*, Springer, University vita salute, Milano, 2020.
- M. COMETA, *La scrittura delle immagini*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2012.
- M. COMETA, *Cultura visuale*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2020.
- C. CONCERTO, C. INFORTUNA, L. MINEO, M. PEREIRA, D. FREEDBERG, E. CHUSID, E. AGUGLIA, F. BATTAGLIA, *Observation of implied motion in a work of art modulates cortical connectivity and plasticity*, in *J Exerc Rehabil*, Oct 31;12(5), 2016, pp.417-423.
- P. CONTE, (a cura di) *Une absence présente: figures de l'image mémorielle*, Mimesis, Paris, 2013.
- F. CONTESI, *Il disgusto tra arte e scienza*, Mimesis Edizioni, Milano, 2021.
- M. C. CORBALLIS, *From hand to mouth. The origin of language*. Princeton University Press, 2002.
- A. COROTENUTO, *Il fascino discreto dell'orrore*, Bompiani, Milano, 2010.
- L. CORRAIN, M. VANNONI, (a cura di) *Figure dell'immersività, Carte semiotiche*, in *Rivista Internazionale di Semiotica e Teoria dell'Immagine, Annali 7-Settembre*, Uscher, 2021.
- V. COSTA, *I modi del sentire*, Quodlibet, Macerata, 2009.
- R. COX, L. M. VAN KLAVEREN, *The Embodied Experience of Abstract Art: An Exploratory Study*, 2022.
- R. COX, W. TSCHACHER, P. L. C. VAN GEERT, *Modelling art experiences based on theory of complex dynamical system* in OSF Preprint, 2022.
- J. CRARY, *Le tecniche dell'osservatore. Visione e modernità del XIX secolo*, Einaudi, Torino 2013.
- G. C. CUPCHIK, O. VARTANIAN, A. CRAWLEY, D. J. MIKULIS, *Viewing artworks: contributions of cognitive control and perceptual facilitation to aesthetic experience*, in *Brain Cogn.* Jun; 70(1), 2009, pp.84-91.

- G. C. CUPCHIK, *The aesthetics of emotion: up the down staircase of the mind-body*, Cambridge University Press, 2016.
- A. DAMASIO, *L'errore di Cartesio*, Adelphi, Milano, 1995.
- A. DAMASIO, *Lo strano ordine delle cose. La vita, i sentimenti e la creazione della cultura*, Adelphi, Milano, 2018.
- A. DAMASIO, *Sentire e Conoscere*, Adelphi, Milano, 2022.
- A.C. DANTO, *La storicità dell'occhio. Un dibattito con Noel Carroll e Mark Rollins*, Armando Editore, Roma, 2007.
- A. C. DANTO, *Significati incorporati come idee estetiche* in *Rivista di estetica*, 35, 2, pp. 15-29.
- A. C. DANTO, *La trasfigurazione del banale*, Laterza, Bari, 2008.
- A. C. DANTO, *What art is*, Yale University Press, 2013.
- C. DARWIN, *The Expressions of the Emotions in men and animals*, Murray, London, 1872.
- G. DELEUZE, *Francis Bacon. Logica della sensazione*, Quodlibet Edizioni, Roma, 1995.
- G. DELEUZE, *Il freddo e il crudele*, SE, Milano, 1996.
- F. DESIDERI, *La percezione riflessa*, Raffaello Cortina editore, Milano 2011.
- M. DESSOIR, *Estetica e scienza dell'arte*, Unicopli, Milano, 1986.
- J. DEWEY, *Arte come esperienza*, Aesthetica, Milano, 2020.
- D. DIDEROT, *Saggi sulla pittura*, Aesthetica, Palermo, 1991.
- D. DIDEROT, *Il paradosso sull'attore*, Abscondita, Milano, 2019.
- D. DIDEROT, *Lettera sui ciechi per l'utilità dei vedenti*, Ndf Editore, 2016.
- F. DESIDERI, G. MATTEUCCI, J.M. SCHAEFFER (a cura di), *Il fatto estetico. Tra emozione e cognizione*, ETS, Pisa, 2009.
- G. DIDI-HUBERMAN, *L'immagine aperta. Motivi dell'incarnazione nelle arti figurative*, Mondadori, Milano, 2008.
- C. DI DIO, M. ARDIZZI, D. MASSARO, G. DI CESARE, G. GILLI, A. MARCHETTI, V. GALLESE, *Human, Nature, Dynamism: The Effects of Content and Movement Perception on Brain Activations during the*

Aesthetic Judgment of Representational Paintings in Frontiers in Human Neuroscience, 9, 2016.

G. DI GIACOMO, *Ripensare le immagini*, Mimesis, Milano, 2009.

M. G. DI MONTE, *Le persone e le cose. La tentazione della contemporaneità da Giacometti a Bacon*, in G. Di Monte, M. Di Monte, H. de Riedmatten (a cura di), *L'immagine che siamo: ritratto e soggettività nell'estetica contemporanea*, atti del convegno (Roma, 20-22 ottobre 2011), Carocci, Roma 2014, pp. 107-118.

M. DI MONTE, *Le ragioni dello spettatore in Roma 2020-2021*, pp. 12-39.

T. DIBBITS, *Anish Kapoor*, Marsilio, Venezia, 2022.

G. DIDI-HUBERMAN, *Davanti all'immagine*, Mimesis, Milano, 2016.

G. DIDI-HUBERMAN, *Images malgré tout, catalogue de l'exposition Mémoire des camps. Photographies des camps de concentrations nazis 1933-1999* (12 janvier-25 mars 2001 Hôtel de Sully, Paris), Marval, Paris 2001.

G. DIDI-HUBERMAN, *Quando le immagini prendono posizione. L'occhio della storia*, Mimesis, Milano, 2018.

M. G. DI MONTE ET AL., (a cura di), *L'immagine che siamo*, Carocci, Roma, 2014.

M. DI MONTE, F. G. SANTORI (a cura di), *L'ora dello spettatore. Come le immagini ci usano*, Campisano Editore, Roma, 2020.

M. DONALD, *Origins of the modern mind: Three stages in the evolution of culture and cognition*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1991.

M. DONALD, *Art and cognitive evolution*, Oxford University Press, 2006.

M. G. DONDERO, *The language of images. The forms and the forces*, Springer, 2020.

G. DORFLES, *Elogio della disarmonia*, Garzanti, Milano, 1986.

G. DORFLES, *Il kitsch*, Bompiani, Milano, 1968.

- R.W DOZIER., *Fear itself. The origin and nature of the powerful emotion that shapes our lives and our world*, St. Martin's Press, New York, 1998.
- J.B. DU BOS, *Riflessioni critiche sulla poesia e sulla pittura*, Aesthetica, Palermo, 2005.
- D. DUTTON, *The art instinct: Beauty, pleasure, & human evolution*. Oxford University Press, 2009.
- E. ECO, M. HAUGE, G. DIDI-HUBERMAN, *La forza delle immagini*, Franco Angeli, 2015.
- U. ECO, *Opera aperta*, Bompiani, Milano, 1962.
- U. ECO, *Brutto in Enciclopedia filosofica*, Bompiani, Milano, 2006.
- U. ECO, *Storia della bruttezza*, Bompiani, Milano, 2007.
- A. D. EFLAND, *Arts education. The Aesthetic and cultural studies in International handbook of research in arts education part 1*, Liora Bresler Editor University of Illinois at Urbana Champaign, Springer vol. 16, 2007, pp.39-44.
- P. EKMAN, *An argument for basic emotions in Cognition & Emotion*, 6, n 3-4, pp. 169-200.
- R. ELDRIGE, *An introduction to the philosophy of art*, Cambridge University Press, Cambridge, 2003.
- J. ELKINS, *Against the sublime in Beyond the Finite: The Sublime in Art and Science*, 2011.
- J. ELKINS, H. MONTGOMERY, (a cura di), *Beyond the Aesthetic and the Anti-Aesthetic*, Pennsylvania State University, Philadelphia 2013.
- J. ELKINS, (a cura di), *Representations of pain in art and visual culture*, Routledge, New York, 2013.
- J.V. FALKENHEIM, *Roger Fry and the beginnings of formalist art criticism*, UMI, 1980.
- D. FARSON, *Francis Bacon. Una vita dorata nei bassifondi*, Johan & Levi, Milano, 2011.

- JS. FEINSTEIN, R. ADOLPHS, A. DAMASIO, D. TRANEL, *The human amygdala and the induction and experience of fear* in *Curr. Biol.* 21, 2011, pp. 34-38.
- S. FERRARI, *Arte e psicoanalisi nella prospettiva di Gombrich* Gombrich, *Art and Psychoanalysis* in *PsicoArt* n.4, 2014, Università di Bologna.
- M. FERRARIS, *Estetica razionale*, Cortina, Milano, 1997.
- L. FIEDLER, *Freaks*, Il Saggiatore, Milano, 2009.
- A. FINISGUERRA, L. F. TICINI, L. P. KIRSCH, E. S. CROSS, S. A. KOTZ, C. URGESI, *Dissociating embodiment and emotional reactivity in motor responses to artworks* in *Cognition*. Jul; 212, 104663, 2021.
- L. FOGASSI, *Neuroni specchio e funzioni cognitive motorie* in *Gior Neuropsych Età Evol*, 28, 2008, pp. 329-350.
- D. FORMAGGIO, *L'arte*, ISEDI, Milano 1973.
- M. FORSTER, H. LEADER, U. ANSORGE, *Exploring the subjective feeling of fluency* in *Experimental Psychology*, 63, pp. 45-58.
- M. FOUCAULT, *Le mots et les choses*, Edition Gallimard, Parigi, 1966.
- E. FRANZINI, *L'altra ragione. Sensibilità, immaginazione e forma artistica*, Il Castoro, Milano, 2007.
- E. FRANZINI, *Presentazione* in K. Rosenkranz, *Estetica del brutto*, Milano, 2020.
- D. FREEDBERG, *The Power of Images, Studies in the History and Theory of Response*, The University of Chicago, 1989.
- D. FREEDBERG, *Composition and Emotion* in *The Artful Mind: Cognitive Science and the riddle of Human Creativity*, 2006, pp.73-90.
- D. FREEDBERG, V. GALLESE, *Motion, emotion and empathy in esthetic experience* in *Trends in Cognitive Sciences*, 11, 5, 2007, pp. 197-203.
- D. FREEDBERG, *From absorption to judgment empathy in aesthetic response* in *Empathy*, a cura di V. Lux, S. Weigel, Palgrave McMillan, 2017, pp.139-180.

- D. FREEDBERG, *Iconoclasm*, The University of Chicago Press, Chicago, 2021.
- S. FREUD, *Il perturbante*, Bollati Boringhieri, Torino, 1984.
- S. FREUD, *Opere 1930-1938. L'uomo Mosé e la religione monoteista e altri scritti*, Bollati Boringhieri, Torino 1979.
- S. FREUD, *Interpretazione dei sogni*, Newton &Compton, Roma 2011.
- M. FRIED, *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*, University of California Press, Berkeley 1980.
- W. FRIESEN, P. EKMAN, *Giù la maschera. Come riconoscere le emozioni dall'espressione del viso*, Giunti, Firenze, 2007.
- R. FRY, *Il Postimpressionismo. La promessa di una nuova arte*, Castelvechi, Roma 2015.
- A. FUGAZZA, *Simbolismo*, Mondadori, Milano, 1991.
- B. S. FUNCH, *The Psychology of art appreciation*, Museum Tusulanum Press, Copenhagen, 1997.
- S. GALLAGHER, D. ZAHAVI, *Filosofia della mente e scienze cognitive*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2022.
- V. GALLESE, *Embodied simulation: from neurons to phenomenal experience in Phenomenology and the cognitive Sciences* n. 4, 2005 pp. 23-48.
- V. GALLESE, *Dai neuroni specchio alla conoscenza intenzionale. Meccanismi neurofisiologici dell'intersoggettività*, in *Rivista di psicoanalisi*, LIII, 1, pp. 176-208, 2007.
- V. GALLESE, *Corpo e azione nell'esperienza estetica. Una prospettiva neuroscientifica in Mente e Bellezza*, a cura di U. Morelli, Umberto Allemandi Editore, Torino, 2010.
- V. GALLESE, M. GUERRA, *Lo schermo empatico*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2015.
- V. GALLESE, *Visions of the body. Embodied simulation and aesthetic experience in Aisthesis*, Firenze University Press, Luglio 2017.

- L. GASPERONI, *Sensible schemes in aesthetic experience. Neuroaesthetics and transcendental philosophy compared in Aisthesis* 1(1), 2017, pp. 63-73.
- B. DE GELDER, R. ROUW, *Paradoxical configuration effects for faces and objects in prosopagnosia in Neuropsychologia* 38, 2000.
- A. GELL, *Art and agency*, Clarendon Press, Oxford 1998.
- S. GENIUSAS, *What Is Immersion? Towards a Phenomenology of Virtual Reality*, in *Journal of Phenomenological Psychology*, 53 (1), 2022, pp. 1-24.
- A.P. GEORGOPOULOS, *Neural integration of movement: role of motor cortex in reaching in FASEB*, 1988.
- J. J. GIBSON, *The ecological approach to visual perception*, Houghton Mifflin, Boston, 1979.
- C. GILBERT, *Top-down influences on visual processing in Nature Review of Neurosciences*, 14, 2013, pp. 350-363.
- R. GIRARD, *Violence and the sacred*. Baltimore, Md, Johns Hopkins University Press, 1979.
- J. L. GOLDENBERG, T. PYSZCZYNSKI, K. D. JOHNSON, J. GREENBERG, S. SOLOMON, *The appeal of tragedy: A terror management perspective in Media Psychology* 1(4), 1999 pp. 313-329.
- A. H. GOLDMAN, *Aesthetic value*, Westview Press, Boulder, 1995.
- E. H. GOMBRICH, *Freud e la psicologia dell'arte*, Einaudi, Torino, 1967.
- E. H. GOMBRICH, *Aby Warburg e l'evoluzionismo ottocentesco*, Belfagor vol. 49. N. 6, Leo S. Olschki s.r.l., 30 novembre 1994, pp.635-649.
- E. H. GOMBRICH, *Art and illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, Phaidon, London 2002.
- E. H. GOMBRICH, *Concerning 'The Science of Art'* in *Journal of Consciousness Studies* 7, 8/9,2000, pp. 17.
- E. H. GOMBRICH, *A cavallo di un manico di scopa, Saggi di teoria dell'arte*, Einaudi, Torino, 2001.

- E. H. GOMBRICH, J. HOCHBERG, M. BLACK, *Arte, percezione e realtà, come pensiamo le immagini*, Einaudi, Torino, 2002.
- N. GOODMAN, *I linguaggi dell'arte*, Il Saggiatore, Milano, 1976.
- A. M. GORDON, J.E. STELLAR, C.L ANDERSON, G.D. MCNEIL, D. LOEW, D. KELTNER, *The dark side of the sublime: Distinguishing a threat-based variant of awe in Journal of Personality and Social Psychology* 113 (2) 2017 pp. 310 –328.
- C. GREENBERG, “*On Looking at Pictures*”, in Id., *The Collected Essays and Criticism*, cit., vol. II (1945-1949), p. 34.
- T. GRIFFERO, *Immagini attive. Breve storia dell'immaginazione transitive*, Le Monnier, Firenze, 2003.
- L. HAGBERG, *Art as a language. Wittgenstein, meaning, and aesthetic theory*, Cornell University Press, London, 1995.
- C. HART, D. LUKES, *Cognitive Linguistics in critical discourse analysis: application and theory*, Cambridge, 2009.
- A. HAUSER, *Le teorie dell'arte*, Einaudi, Torino, 1959.
- G. F. W. HEGEL, *Estetica*, Einaudi, Torino, 1967.
- L. HEGYI, *Hermann Nitsch un approccio all'arte totale. Tre saggi*, Silvana Editoriale, Milano, 2022.
- M. HEIDEGGER, *L'epoca dell'immagine del mondo in Sentieri Interrotti*, La nuova Italia, Firenze, 1977.
- M. HEIDEGGER, *Dell'origine dell'opera d'arte e altri scritti*, (a cura di) A. Ardovino, Aesthetica, Palermo, 2004.
- H. HELMHOLTZ, *Opere*, Utet, Torino, 1967.
- J.G. HERDER, *Sämtliche Werke*, a cura di B. Suphan, Weidmann, vol. V, Berlin, 1877-1913. trad. it. di F. Venturi, *Ancora una filosofia della storia per l'educazione dell'umanità*, Einaudi, Torino 1971.
- J. G. HERDER, *Sul conoscere e sentire dell'anima umana in Aisthesis*, 2, 2009.

- B. VAN HEUSDEN, *Semiotic cognition and the logic of culture* in *Pragmatics & Cognition*, 17(3), 2009, pp. 611-628.
- B. VAN HEUSDEN, *Perception, Action, and Sense Making: The Three Realms of the Aesthetic* in *Biosemiotics* 15, 2022, pp. 379-383.
- A. VON HILDEBRAND, *Il problema delle forma nell'arte figurative*, Aesthetica, Palermo, 2001.
- E. T. A. HOFFMANN, *L'uomo della sabbia* in *Racconti notturni*, Einaudi, Torino, 1994, pp. 5-36.
- M. A. HOLLY, *Iconografia e iconologia*, Jaca Book, Milano 1993.
- R.C. HOLUB, (a cura di), *Teoria della ricezione*, Einaudi, Torino, 1995. W.I. HOMER, *Visual Culture a new paradigm in American Art*, n.12 Spring 1998, The University of Chicago Press.
- J. HOPKINS, A. SAVILE, (a cura di), *Psychoanalysis, Mind, Art: perspectives on Richard Wollheim*, Blackwell, Oxford, 1992.
- R. HOPKINS, *Picture, image, and experience*, Cambridge University Press, Cambridge, 1998.
- D. HUME, *Della regola del gusto*, Laterza, Bari, 1967.
- Y. HUNG, M. L. SMITH, D. J. BAYLE, T. MILLS, D. CHEYNE, M. J. TAYLOR, *Unattended emotional faces elicit early lateralized amygdala-frontal and fusiform activations. Neuroimage* 50, 2010, pp.727-733
- E. HUSSERL, *Ideas Pertaining to a Pure Phenomenology and to a Phenomenological Philosophy. First Book: General Introduction to a Pure Phenomenology*, 1913.
- E. HUSSERL, *Phantasy, Image Consciousness, and Memory (1898-1925)* Springer, Dordrecht, 2005.
- E. HUSSERL, *Ricerche Logiche*, ed. it. a cura di Giovanni Piana, il Saggiatore, Milano 1968.
- E. HUSSERL, *La Cosa e lo Spazio*, ed. it. a cura di V. Costa, Rubettino Editore, Catanzaro 2009.

- L. IENI, *Espressioni di paura tra evoluzione e rappresentazione artistica* in *Progettare la cognizione*, D. Chiricò (a cura di), Corisco Edizioni, Messina, 2022, pp.125-144.
- T. ISHIZU, S. ZEKI, *The “Visual Shock” of Francis Bacon*, an essay in *neuroesthetics Wellcome Laboratory of Neurobiology, Cell and Developmental Biology*, University College London, London, 2013.
- T. JACOBSEN, R.I. SCHUBOTZ, L. HÖFEL, *et al.*, *Brain correlates of aesthetic judgment of beauty* in *NeuroImage*, 2006, 29, pp. 276-285.
- W. JAMES, *What is an emotion?*, Oxford Journal vol. 9, pp. 188-205, Apr. 1984.
- M. JAY, *Scopic regimes of modernity* in H. Foster (a cura di) *Vision and Visuality*, Bay Press, Seattle, 1988, pp. 3-27.
- E. JENTSCH, *Zur Psychologie der Unheimlichkeit* in *Psychiat.-neurol. Wschr.*, vol. 8, 195, 1900.
- M. JULY, C. KRACHT ET AL, *Cindy Sherman: untitled horrors*, Hatje Cantz Verlag & Co, 2013.
- C.J. JUNG, *L'uomo e i suoi simboli*, TEA, 2007.
- P. N. JUSLIN, *From everyday emotions to aesthetic emotions: Towards a unified theory, of musical emotions* in *Physics of Life Reviews*, 10(3), 2013, pp. 235-266.
- J. KAGAN, *Understanding the Effects of Temperament, Anxiety, and Guilt. Panel* in *The Affect of Emotions: Laying the Groundwork in Childhood. Library of Congress/NIMH Decade of the Brain Project*, 2003.
- E. R. KANDEL, *L'età dell'inconscio. Arte, mente e cervello dalla grande Vienna ai nostri giorni*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2012.
- E. R. KANDEL, *Arte e neuroscienze. Le due culture a confronto*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2017.
- E. R. KANDEL, J. D. KOESTER, S. H. MACK, S. A. SIEGELBAUM, *Principles of neural science*, McGraw Hill, New York, 2021.

- W. KANDISKIJ, *Punto, linea, superficie*, Adelphi, Milano 1968.
- I. KANT, *Osservazioni sul sentimento del bello e del sublime*, Rizzoli, Milano, 1989.
- I. KANT, *Critica del giudizio*, Utet, Milano, 1999.
- H. KAWABATA, S. ZEKI, *Neural Correlates of Beauty in Journal of Neurophysiology*, 91, 2004, pp. 1699-1705.
- N. KANWISHER, J. MCDERMOTT, M. M. CHUN, *The fusiform face area: a module in human extra striate cortex specialized for face perception. J. Neurosci.* 17, 1997, pp. 4302-4311.
- A. KIEFER, *L'arte sopravvivrà alle sue rovine*, Feltrinelli, Milano, 2018.
- M. KIERAN, D. LOPES, *Imagination, philosophy and the arts*, Routledge, London, 2006.
- H. KOHUT, *Introspezione, empatia e psicanalisi: indagine sul rapporto tra modalità di osservazione e teoria*. In H. Kohut, *La ricerca del sé*, trad. it., Bollati Boringheri, Torino, 1978.
- V.J. KONECNI, *The aesthetic trinity: awe, being moved, thrills*, Bull Psychol Arts, 5 (2), 2005, pp. 27-44.
- S. KOZEL, *Closer: Performance, Technologies, Phenomenology*, The MIT Press, Boston 2008.
- R. E. KRAUSS, *The optical unconscious*, Cambridge, 1993.
- E. KRIS, *Psychoanalytic exploration in art*, International University Press, New York, 1952.
- E. KRIS, P. DEL SANTO, *La smorfia della follia, I busti fisiognomici di Franz Xaver Messerschmidt*, Il Poligrafo, Padova, 1993.
- J. KRISTEVA, *Poteri dell'orrore. Saggio sull'abiezione*, Spirali, Milano, 1981.
- G. KUBLER, *The shape of time*, New Haven, Conn: Yale Press, 1962.
- K. KULL, *Choosing and learning in Semiosis means choice in Sign Systems Studies*, 46(4), 2018, pp. 452-466.

- J. LACAN, *Il Seminario. Libro VII*, cit. p. 119. Cfr. Ph. Stasse, *Para-dossi della sublimazione*, in *Il sintomo ciarlatano*, Franco Angeli, Mi-lano 2002, pp. 126-130.
- S. LACEY, K. SATHIAN, *Representaion of object form in vision and touch* in M.M. MURRAY, M.T. WALLACE, (a cura di) *The neural basis of Multisensory process*, CRC Press, Boca Raton, 2012.
- D. LAGACHE, *La psychanalyse comme sublimation*, in *Œuvres, V., De la fantaisie à la sublimation*, 1962-1964, pp. 191-225.
- L. LANDI, *Cassirer, Husserl, e l'ermeneutica* in *Rivista di Storia della Filosofia* (1984-), 1991, Vol. 46, No. 3 (1991), pp. 565-574.
- R. LANFREDINI, (ed.), *Fenomenologia applicata. Esempi di analisi descrittiva*, Guerini e Associati, Milano 2004.
- S. L. LANGER, *Feeling and form. A theory of art*, Routedge & Kegan Paul, London, 1953.
- J.K. LAVATER, *Frammenti di fisiognomica per promuovere la conoscenza dell'amore dell'uomo*, Roma, Theoria, 1778.
- R. LAYTON, *The anthropology of art*, Columbia University Press, New York, 1981.
- C. LE BRUN, *Le figure delle passioni. Conferenza sulle espressioni e la fisionomia*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 1992.
- H. LEDER, B. BELKE, A. OEBERST, D. AUGUSTIN, *A model of aesthetic appreciation and aesthetic judgments*, Br J Psychol, 95, 2004, pp. 489-508.
- J. LEDOUX, *The emotional brain: the mysterious underpinnings of emotional life*, Simon and Schuster, Touchstone, 1996.
- J. LEDOUX, *Rethinking the emotional brain* in *Neuron* 73, 653–676, 2012.
- J. LEDOUX, *Coming to terms with fear*, PNAS 111.8, January 2014.
- J. LEDOUX, S. G HOFMANN, *The subjective experience of emotion: a fearful view*, Elsevier, 2018.
- F. LEIRIS, *Francis Bacon, Abscondita*, Milano, 2019.

- C. LÉVI-STRAUSS, *La via delle maschere*, Einaudi, Torino, 1979.
- C. LÉVI-STRAUSS, *Il pensiero selvaggio*, Il Saggiatore, Milano 2003.
- T. LIPPS, *Empatia e godimento estetico* in *Discipline Filosofiche*, 12, 2002, pp. 31-45.
- M. LIVINGSTONE, *Vision and art: the biology of seeing*, Harry N. Abrams, New York, 2002.
- J.-F. LYOTARD, *What is Postmodernism?*, in *Art in Theory 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas*, (a cura di) C. Harrison, P. Wood, Blackwell, Oxford 2003.
- G. LOMBARDO, *L'estetica antica*, Il Mulino, Bologna, 2002.
- LONGINO, *Il Sublime*, Abscondita, Milano, 2013.
- G. LUCIGNANI, A. PINOTTI, (a cura di), *Immagini della mente. Neuroscienze, arte, filosofia*, Cortina, Milano, 2007.
- S. MACDONALD, *The history and philosophy of art education*, London, 1970.
- A. M. MADO-PROVERBIO, F. RIVA, A. ZANI, *Observation of static pictures of dynamic actions enhances the activity of movement-related brain areas* in *PLoS ONE* 4:e5389, 2009.
- P. MAGLI, *Il volto e l'anima*, Bompiani, Milano, 1995.
- G. MANNUCCI, *Francis Bacon: la brutalità del reale. La Figura e l'Altro* in *PsicoArt*, n.4, Unibo, 2014.
- L. MARIN, *Della rappresentazione*, Meltemi, Roma 2001
- L. MARIN, *La pittura e la teoria, la semiologia e la rappresentazione*, intervista con Viana Conti, in "Flash Art", n. 133 (1986), pp. 52-55.
- A. MASSCHELEIN, *The unconcept: the Freudian uncanny in Late-Twentieth-Century Theory*, SUNY Press, New York, 2011.
- S. MASTANDREA, *Il ruolo delle emozioni nell'esperienza estetica* in *Rivista di estetica*, 48, 2011, 95-111.
- S. MASTANDREA, M.A. UMILTÀ, *Futurist art: motion and aesthetics as a function of title* in *Frontiers in Human Neuroscience*, 10 (201), 2016, pp. 1-8.

- G. MASTRELLA, P. SESSA, *Riconoscimento di espressioni facciali e processi simulativi* in *Giornale italiano di psicologia*, Fascicolo 4 dicembre, 2017.
- G. MATTEUCCI, *Il sapere estetico come prassi antropologica*, ETS Edizioni, Firenze, 2010.
- P. MATTHIAE, *Distruzioni, saccheggi e rinascite. Gli attacchi al patrimonio artistico dall'antichità all'Isis*, Mondadori Elelcta, Milano, 2015.
- D. MATSUMOTO, D. KELTNER, M.N. SHIOTA, M.G. FRANK, M. O'SULLIVAN, *What's in a face? Facial expressions as signals of discrete emotions*, in M. Lewis, J.M. Haviland-Jones, & L.F. Barrett, 2008. (eds.), *Handbook of emotions*, New York, Guilford Press, 211–234.
- M. MAZZOCUT-MIS, *Il gonzo sublime. Dal patetico al kitsch*, Mimesis, Milano, 2005.
- M. MAZZOCUT-MIS, *Il senso del limite. Il dolore, l'eccesso, l'osceno*, Mondadori, Milano, 2009.
- M. MAZZOCUT-MIS, *Mostro. L'anomalia e il deforme nella natura e nell'arte*, Guerini Scientifica, Milano, 2013.
- M. MAZZOCUT-MIS, *Lineamenti di estetica*, Mondadori, Milano, 2015.
- A. MAZZUCCHI, G. PESCI, D. TRENTO, *Cervello e pittura*, F.lli Palombi Editori, Roma, 2004.
- JL. MCGAUGH, *The amygdala modulates the consolidation of memories of emotionally arousing experiences* in *Ann. Rev. Neurosci*, 2004, 27, pp. 1-28.
- A. MENGONI, *Ferite. Il corpo e la caren nell'arte della tarda modernità*, Salvietti & Barbiuffi, Siena, 2012.
- W. MENNINGHAUS, V. WAGNER, J. HANICH, E. WASSILIWIZKY, T. JACOBSEN, S. KOELSCH, *The Distancing-Embracing model of the enjoyment of negative emotions in art reception* in *Behavioral and Brain Sciences*, 40, 2017.

- W. MENNINGHAUS, V. WAGNER, E. WASSILIWIZKY, I. SCHINDLER, *What Are Aesthetic Emotions?* in *Psychological Review*, September 2018.
- M. MERLEU-PONTY, *L'oeil et l'esprit* in *Art de France*, n.1, 1960.
- M. MERLEAU-PONTY, *L'occhio e lo spirito*, Sellerio, Milano, 1989.
- M. MERLEU-PONTY, *Fenomenologia della percezione*, Bompiani, Milano 2003.
- L. MICHAEL, (a cura di), *Patricia Piccinini: One night love*, catalogo della mostra, Melbourne, 2001.
- W.J.T. MITCHELL, *Iconology, image, text, ideology*, The University Chicago Press, Chicago, 1987.
- W. T. J. MITCHELL, *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, The University of Chicago Press, Chicago 1994.
- W.J.T. MITCHELL, *What do Pictures Really Want?*, in *October*, 77, 1996.
- W.J.T. MITCHELL, *Cloning Terror. The war of images*, The University of Chicago Press, Chicago, 2011.
- W.J.T. MITCHELL, *Scienza delle immagini. Iconologia cultura visuale ed estetica dei media*, Johan&Levi Editore, Monza, 2015.
- W.J.T. MITCHELL, *Pictorial Turn, Saggi di cultura visuale*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2017.
- P. MOLENBERGHS, R. CUNNINGTON, J. B. MATTINGLEY, *Is the mirror neuron system involved in imitation? A short review and meta-analysis* in *Neurosci Biobehav Rev*, 2009 Jul, 33(7), pp. 975-980.
- A. A. MORONI, *Sul Perturbante*, Mimesis Edizioni, Milano, 2019.
- B. NANAY, *Aesthetics as Philosophy of Perception*, Oxford, Oxford University Press, 2016.
- W. NEIDICH, *Blow-up: photography, cinema and the brain*, D.A.P., New York, 2003.
- B. NEWMAN, *The sublime is now* in *Tiger Eye*, 1, 6 dicembre, 1948, pp. 51-53.
- F. NIETZSCHE, *La nascita della tragedia*, (trad. it.), Adelphi, Milano, 2009.

- H. NITSCH, *La composizione testuale del Teatro delle orge e dei misteri*, Edizioni Morra, Napoli, 1994.
- A. NOË, *Learning to look: dispatches from the art world*, Oxford University Press, 2021.
- A. NOË, *Strani strumenti. L'arte e la natura umana*, ed. ita., Einaudi, Milano, 2022.
- R. NOZICK, *Invarianze. La struttura del mondo oggettivo*, Fazi Editore, Roma, 2003.
- L. NUMMENMA, E. GLERAN, R. HARI, J. HIETANEN, *Bodily maps of emotion* in *PNAS* vol. 111 n. 2, Dicembre 2013.
- A. OLIVIERO FERRARIS, *Psicologia della paura*, Bollati Boringhieri, Torino, 2013.
- J. ONIANS, *Neuroarthistory. From Aristotele and Pliny to Baxandall and Zeki*, Yale University Press, New Heaven- London, 2007.
- L. C. OU, M. R. LUO, A. WOODCOCK, A. WRIGHT, *A study of colour emotion and colour preference. Part I: Colour emotions for single colours* in *Color Research & Application*, 29(3), 2004, pp. 232-240.
- S. E. PALMER, *Vision Science: Photons to Phenomenology*, MIT Press, Cambridge, 1999.
- E. PANOFSKY, *Il significato nelle arti visive*, Einaudi, Torino, 1960.
- E. PANOFSKY, *Early Netherlands Painting*, Cambridge, 1963.
- F. PARISI, M. GUERRI, *Filosofia della fotografia*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2013.
- M.T. PEARCE, D. W. Zaidel, O. Vartanian, M. Skov, H. Leder, A. Chatterjee, M. Nadal, *Neuroaesthetics. The Cognitive Neuroscience of Aesthetic Experience* in *Perspectives on Psychological Science* v11 n2, March 2016, pp. 265-279.
- S. PEIRCE, *Logic as Semiotic: The Theory of Signs* in *The Philosophy of Peirce: Selected Writings*, ed. by Justus Buchle, London and New York: Routledge, 2014, pp. 98-119.

- M. PELOWSKI, F. AKIBA, *A model for art perception, evaluation and emotion in transformative aesthetic experience* in *New Idea of Psychology*, 2011, pp. 80-97.
- M. PELOWSKI, *Tears and transformation: feeling Like crying as an indicator of insightful or 'aesthetic' experience* in *empirical study of art*, *Front Psychol*, 6 (1006), 2015, pp. 1-23.
- M. PELOWSKI, P.S. MARKEY, J.O. LAURING, H. LEDER. *Visualizing the impact of art: an update and comparison of current psychological models of art experience* in *Front Human Neurosci*; 2016, 10, pp. 1-21.
- M. PELOWSKI, P. S. MARKEY, M. FORSTER, G. GERGER, H. LEDER, *Move me, astonish me... delight my eyes and brain: The Vienna Integrated Model of top-down and bottom-up processes in Art Perception (VIMAP) and corresponding affective, evaluative, and neurophysiological correlates* in *Physics of life reviews* 21, 2017, pp. 80-125.
- A. PINOTTI, *Emozione, rispecchiamento, come se: Du Bos, l'empatia e i neuroni specchio* in *Jean-Baptiste Du Bos e l'estetica dello spettatore*, a cura di L. Russo, *Aesthetica Preprint*, Palermo, 2005, pp. 203-212.
- A. PINOTTI, *Neuroestetica, estetica psicologica, estetica fenomenologica: le ragioni di un dialogo* in *Rivista di Estetica* 37, 2008, pp.147-178.
- A. PINOTTI, A. SOMAINI (a cura di) *Teorie dell'immagine*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2009.
- A. PINOTTI, A. SOMAINI, *Cultura visuale. Immagini sguardi media dispositivi*, Einaudi, Torino, 2016.
- A. PINOTTI, *Empatia. Storia di un'idea da Platone al postumano*, Laterza, Bari, 2011
- L. PIZZO RUSSO, *Psicologia delle arti*, *Aesthetica*, Palermo, 2015.
- M. PODRO, *Depiction*, Yale University Press, New Haven, 1998.
- A. POP, *Antiquity, theatre, and the painting of Henry Fuseli*, Oxford UP, Oxford, 2015.

- A. POP, *A forest of symbols: Art, science and truth in the long Nineteenth Century*, Princeton University Press, Princeton, 2019.
- M. PRAZ, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Rizzoli, Milano, 2008.
- V. S. RAMACHIANDRAN, W. HIRSTEIN, *The science of art: a neurological theory of aesthetic experience*, *J Conscious Stud* 6, 1999, pp.15-51
- V. S. RAMACHANDRAN, *Che cosa sappiamo della mente*, Mondadori, Milano, 2003.
- L. RAPISARDA, *Diversamente-bello, amabilmente freak: l'anatomia eccentrica ed i suoi itinerari di riconciliazione* in *PsicoArt* n.6, 2016.
- G. RAY, *Terror and the sublime in art and critical theory*, Palgrave-MacMillan, New York, 2005.
- P. RICOEUR, *Il conflitto delle interpretazioni*, Jaca Book, Milano, 1977.
- P. RICOEUR, *Sé come l'altro*, Jaca Book, Milano, 1993.
- A. RIEGL, *Grammatica storica delle arti figurative*, Cappelli, Bologna, 1983.
- J. RIFKIN, *La civiltà dell'empatia*, Mondadori, Milano, 2010.
- G. RIZZOLATTI, V. GALLESE, L. FADIGA, L. FOGASSI, *Action recognition in the premotor cortex*, in *Brain*, 119, 1996, pp. 593-609.
- G. RIZZOLATTI et al., *The space around us* in *Science*, 277, 1997.
- G. RIZZOLATTI, G. LUPPINO, M. MATELLI, *The organization of the cortical motor system: new concepts* in *Electroencephal Clin Neurophysiol*, 106, 1998, pp. 283-96.
- G. RIZZOLATTI, A. GNOLI, *In te mi specchio. Per una scienza dell'empatia*, Rizzoli, Milano, 2016.
- H. ROSENBERG, *The De-definition of art*, Horizon Press, New York, 1970.
- R. ROSENBLUM, *The abstract sublime* in *Artnews*, 59, 10, 1961, pp. 38-41.
- K. ROSENKRANZ, *Estetica del brutto*, Aesthetica Edizioni, Milano, 2020.
- C. ROZZONI, N. CONCEIÇÃO, (eds.), *Aesthetics and Values: Contemporary Perspectives*, Mimesis International, Milano, 2021.
- B. SAINT GIRON, *Il sublime*, Il Mulino, Bologna, 2006.

- G. SANTAYANA, *The sense of beauty. Being the outline of aesthetic theory*, Scribner, New York, 1896.
- B. SBRISCIA FIORETTI, *Il ruolo del sistema motorio nella percezione dell'arte astratta: uno studio EEG ad alta densità*, Università di Parma, 2013.
- B. SBRISCIA-FIORETTI, C. BERCHIO, D. FREEDBERG, V. GALLESE, M. A UMILTÀ, *ERP modulation during observation of abstract paintings by Franz Kline*, in *PLoS ONE*, 8 (10), 2013, pp. 1-11.
- A. SCARINZI, (a cura di), *Aesthetics and the Embodied Mind: Beyond Art Theory and the Cartesian Mind-Body Dichotomy*, Springer, London, 2015.
- G. SCHINO, L.-M. VAN KLAVEREN, H. GALLEGOS GONZÁLEZ, R. F. A. COX, *Applying bodily sensation maps to art-elicited emotions: An explorative study in Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*. Advance online publication. 2021.
- F. SCHLEGEL, *Sullo studio della poesia greca* a cura di A. Lavagetto, con un saggio di G. Baioni, Guida, Napoli, 1988.
- J. P. SARTRE, *Immagine e coscienza*, Einaudi, Torino, 1948.
- F. DE SAUSSURE, *Corso di linguistica generale*, trad. it. Laterza, Bari, 1983.
- G. SCARAMUZZA, *Il brutto nell'arte*, Il Tripode, Napoli, 1995.
- M. SCHAPIRO, *Theory and philosophy of art: style, artist and society. Selected papers*, New York, 1994.
- F. SCHILLER, *Dell'arte tragica*, Utet, Torino, 1951.
- F. SCHILLER, *Educazione estetica*, Aesthetica, Palermo, 2005.
- G. SCHINO, L.-M. VAN KLAVEREN, H. G. GALLEGOS GONZÁLEZ, R. F. A. COX, *Applying bodily sensation maps to art-elicited emotions: An explorative study in Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*. Advance online publication, 2021.
- R. SCRUTON, *Art and imagination*, Methuen, London, 1974.
- G. SIMMEL, *Il significato estetico del volto* in *Il volto ritratto*, Bologna, il Mulino, 1901.

- M. SKOV, M. NADAL, *Non esistono emozioni estetiche* in *Nodes Journal of art and neuroscience*, numero 15-16, Roma, 2020, pp. 38-51.
- R.L. SOLSO, *The psychology of art and the evolution of the conscious brain*, Mit Press, Cambridge, 2003.
- A. SOMAINI, A. PINOTTI, *Cultura visuale, Immagini sguardi media dispositivi*, Einaudi, Torino, 2016.
- S. SONTAG, *On Photography*, Farrar, Straus and Giroux, New York, 1973.
- S. SONTAG, *Davanti al dolore degli altri*, Nottetempo Edizioni, Milano, 2021.
- S. STARKSTEIN, *A conceptual and therapeutic analysis of fear*, Palgrave McMillan, Londra, 2018.
- E. STEIN, *Il problema dell'empatia*, Edizioni Studium, Roma 2014.
- L. STEINBERG, *Other criteria. Confrontations with Twentieth Century art*, The University Chicago Press, Chicago, 2007.
- W. TATARKIEVIWICZ, *Storia dell'estetica*, Aesthetica, Palermo, 1979.
- E. TAVANI, *L'immagine e il suo momento. Note sulla temporalità dell'immagine*, in *Immagine e scrittura*, a cura di M.G. Di Monte, Meltemi editore, Roma 2006.
- J. E. TAYLOR, J. K. WITT, P. J. GRIMALDI, *Uncovering the connection between artist and audience: viewing painted brushstrokes evokes corresponding action representations in the observer* in *Cognition* 125, 2012, pp. 26–36.
- T. TENBRINK, *Cognitive Discourse Analysis: accessing cognitive representations and processes through language data* in *Language and Cognition*, 7(1), 2015, pp. 98-137.
- L. F. TICINI, L. RACHAMAN, J. PELLETIER, S. DUBAL, *Enhancing aesthetic appreciation by priming canvases with actions that match the artist's painting style* in *Front. Hum. Neurosci.*, 03 June 2014Sec. Cognitive Neuroscience.

- M. TIRELLI, *Pino Pascali. Il libero gioco della scultura*, Johan&Levi, Milano, 2010.
- F. TONONI, *Edgar Wind: art and embodiment* in *The Edgar Wind Journal*, Milano, 2022, pp.1-18.
- F. TONONI, *Worringer, Dewey, Goodman, and the Concept of Aesthetic Experience: A Biological Perspective* in *Itinera* n. 23, Milano, 2022, pp. 303-328.
- M. TURNER, (a cura di), *The artful mind. Cognitive science and the riddle of human creativity*, Oxford University Press, Oxford, 2006.
- M. A. UMITA', C. B. M. SESTITO, D. FREEDBERG, V. GALLESE, *Abstract art and cortical motor activation: an EEG study* in *Front. Hum. Neurosci.*, 16 November 2012 Sec.Cognitive Neuroscience, Volume 6 – 2012.
- G. VASARI, *Le vite d'È più eccellenti pittori, scultori e architetti*, Giuntina, Firenze, 1568.
- G. VATTIMO, P.A. ROVATTI, a cura di, *Il pensiero debole*, Feltrinelli, Milano 1983.
- S. VELOTTI, (a cura di), *Il non so che. Storia di un'idea estetica*, Aesthetica, Palermo, 1997.
- S. VELOTTI, *La filosofia e le arti. Sentire, pensare, immaginare*, Laterza, Bari, 2012.
- S. VELOTTI, *Che cos'è il giudizio estetico?*, Laterza, Bari, 2015.
- L. VERGINE, *La vita, forse l'arte*, Archinto Editore, Milano, 2014.
- R. VISCHER, *Sul sentimento ottico della forma*, in R. Vischer, F.T. Vischer, *Simbolo e forma*, Aragno, Torino 2003.
- E. VOLAND, K. GRAMMER, (a cura di), *Evolutionary aesthetics*, Springer, Berlino, 2003.
- B. WALLIS, *Art after modernism: Rethinking representation*, New York, New Museum of Contemporary art, 1984.

- A. WARBURG, *A lecture on serpent ritual in Journal of the Warburg and Courtland Instituitutes*, 2, 1938/39.
- N. WARBURTON, *La questione dell'arte*, Einaudi, Torino, 2004.
- K. E. WEIK, K. M. SUTCLIFFE, D. OBSTFELD, *Organizing and process of sensemaking in Organization Science*, Vol. 16, No. 4, July–August 2005, pp. 409-421.
- V. VENIER, *L'origine dell'opera d'arte di Heidegger e il problema della verità*, Paravia, Torino, 1995.
- M. WHITE, *The body and the screen. Theories of internet spectatorship*, The Mit Press, Cambridge, 2006.
- J. WINKELMANN, *Storia dell'arte nell'antichità*, ed. it. Abscondita, Milano, 2017.
- L. WITTGENSTEIN, *Ricerche filosofiche*, trad. it. Di R. Piovesan, M. Trincherio, Einaudi, Torino 1983.
- R. WOLLHEIM, *Art and its objects*, Cambridge University Press, Cambridge, 1968.
- R. WOLLHEIM, *What Makes Representational Painting Truly Visual?* in *Proceedings of the Aristotelian Society* 77, 2003, pp. 131-47.
- W. WORRINGER, *Abstraction and Empathy*, International, New York, Universities Press, pp. 1908-1953.
- J. J. WUNENBURGER, *Filosofia delle immagini*, Einaudi, Torino 1999.
- D.W. ZAIDEL, *Neuropsychology of art: Neurological, cognitive, and evolutionary perspectives*. Hove, England: Psychology Press, 2005.
- J. ZAKI, WEBER, N. BOLGER, K. OCHSNER, *The neural bases of empathic accuracy*, Department of Psychology, Columbia University, New York, NY 10027, 2009.
- N. ZANGWILL, *The metaphysics of beauty*, Cornell University Press, Ithaca, 2001.
- F. ZERI, *Dietro l'immagine. Conversazioni sull'arte di leggere l'arte*, Tea, Milano, 1987.

- S. ZEKI, *Art and the Brain* in *Journal of Consciousness Studies* 6, 1999, pp. 76-96.
- S. ZEKI, *Inner Vision: An Exploration of art and the brain*, Oxford University Press, Oxford, 1999.
- S. ZEKI, *L'elaborazione dell'immagine visiva, il colore* in *Le scienze Dossier*, 9, pp. 86-94.
- S. ZEKI, *Splendori e miserie del cervello*, Codice, Torino, 2010.
- S. ZEKI, L. LUMER, *La bella e la bestia: arte e neuroscienze*, Laterza, Bari, 2011.

Ringraziamenti

Desidero ringraziare il mio Tutor Prof.re Campione, per avermi sempre supportata e spronata durante questi anni di ricerca.

Ringrazio il Prof.re Parisi per i preziosi suggerimenti.

E infine grazie al gruppo di Groningen: Prof. van Heusden, Prof. Cox e Gemma Schino, per avermi accolta durante il periodo di Visiting.