

Graziella Magherini

Rileggere l'arte

Introduzione al Convegno "Riletture d'arte. Oggi e domani"
Celebrazioni del decennale della I.A.A.P.
Pienza e Montepulciano (Siena) 18-20-giugno 2010

Ha scritto Antonio Paolucci nel 2003: "Un giorno si parlerà della Biblioteca degli Uffizi come di un laboratorio di avanguardia, come di un luogo d'incontro importante nella storia della interdisciplinarietà culturale fra gli ultimi anni del XX secolo e i primi del XXI. Si parlerà di specializzazioni accademiche (la storia dell'arte, la psicologia, la psicoanalisi) che si cercano, che si incontrano e a volte confliggono, facendo nascere scintille e corti circuiti. E si dirà che queste ricerche di frontiera, condotte con il necessario spirito corsaro in ambiti scientifici autonomi e diversi, sono avvenute nella sala grande della Biblioteca degli Uffizi."

Nell'anno 2000 era nata a Firenze l'*Associazione Arte e Psicologia*, gruppo di studio interdisciplinare di cui facevano parte storici dell'arte, psicologi e psicoanalisti, e che trovava accoglienza in una delle più gloriose e ricche biblioteche della civiltà occidentale come la settecentesca Biblioteca degli Uffizi: il Salone Magliabechiano è diventato sede abituale di conferenze, incontri, presentazione di libri e convegni, ideati e curati dall'Associazione stessa.

L'Associazione era nata con lo scopo di approfondire i temi della creazione artistica e della fruizione dell'opera d'arte, del rapporto fra psicologia e arti visive e della possibilità di una critica d'arte esercitata attraverso un confronto fra psicologi e storici e critici d'arte. Successivamente, l'interesse si è allargato al mondo della musica, della letteratura e ad altri settori che a questi mondi si connettono. Presto dalla città di Firenze l'Associazione si è diffusa in varie parti d'Italia, per cui si sono costituite Sezioni a Bologna, Torino, Genova, Roma e all'estero (New York, e in preparazione Rosario – Argentina – e Parigi) dove abbiamo acquistato notevoli consensi e da dove giungono proposte di attività culturali, studi e ricerche. Per questo si è trasformata nell'anno 2007

in associazione internazionale assumendo il nome di *International Association for Art and Psychology*, nel cui ambito si è costituito un Comitato Scientifico Internazionale. Già dal 2006 ha assunto la veste di associazione di volontariato culturale, unendo alla passione scientifica l'impegno attivo di volontariato.

Le attività svolte sono state numerose e diversificate:

- Attività di ricerca e discussioni da parte di Gruppi di studio, con una Conferenza annuale di riflessione comune
- Cicli di conferenze e conferenze singole
- Convegni nazionali
- Partecipazione attiva a Convegni internazionali
- Attività di sensibilizzazione nelle scuole
- Volontariato: soci volontari reggono la struttura organizzativa dell'Associazione, curano le attività editoriali, prestano servizio presso la Biblioteca degli Uffici
- Attività editoriale: collane di libri e libri singoli pubblicati dall'editore Nicomp LE di Firenze (v. note 8 e 9, e Appendice); un Notiziario a frequenza quadrimestrale
- Itinerari culturali storico-artistici

Punto di partenza delle nostre ricerche e discussioni sono stati gli scritti di Freud, le cui scoperte - com'è noto - devono molto all'influenza della grande letteratura e delle arti visive. I tragici greci, Shakespeare, Goethe, l'arte egizia, l'arte greca, il Rinascimento italiano colpirono profondamente la mente di Freud, tanto da essere per lui rivelatori di alcune leggi fondamentali che regolano la nostra vita psichica.

In particolare, Freud nei numerosi viaggi in Italia e nell'incontro con il Rinascimento italiano rivoluzionò il suo modo di visitare e percepire le opere d'arte; queste furono dei potenti rivelatori di vicende interne, veicolo privilegiato per la fecondazione dell'Io da parte dell'inconscio.

Con l'opera d'arte si instaura un rapporto psicologico, capace di mettere in moto attività mentali con varia rilevanza e intensità. È in quest'area che a Firenze è stata individuata e descritta la "sindrome di Stendhal" (Magherini, 1989; 2007): insieme di esperienze studiate in senso clinico, ma che possono essere considerate la punta di iceberg di un fenomeno molto diffuso, legato al funzionamento della nostra mente quando, con animo

ricettivo, andiamo incontro a un'opera d'arte, vivendo una profonda esperienza estetica. All'approfondimento delle caratteristiche fra arte e psicologia hanno contribuito e contribuiscono psicoanalisti, psicologi di varia scuola (in particolare cognitivisti), storici e critici d'arte, letterati, musicologi, scienziati (specialmente neuroscienziati). L'esperienza di questi 10 anni di attività ci sembra indicare che oggi, oltre agli studiosi, un'ampia fascia di popolazione sia interessata alle interazioni fra psicologia e arte, ai rapporti fra emotività e fruizione artistica, all'importanza delle arti nella crescita della personalità, nel campo delle terapie, e allo sviluppo della sensibilità artistica come promozione di salute. Sono così andate crescendo tre grandi aree di studio relative a:

- Psicologia e arti visive
- Psicoanalisi e letteratura
- Musica e psicologia

Aree entro le quali abbiamo lavorato, pubblicando i risultati in tre distinte collane di libri e da cui sono scaturiti nuovi interessi nel campo dell'educazione e delle artiterapie strettamente connesse fra loro.

Crescere con le immagini, Crescere con i libri, Crescere con la musica (v. nota 13) sono i titoli contenitori di ricerche nelle quali gruppi di lavoro hanno prodotto notevoli risultati.

Le Sezioni hanno ancora ampliato i temi al teatro, al cinema, alla fotografia.

Infine, ha preso vita una serie di studi-inchieste dalla parte del visitatore di musei: *Incontriamoci al museo, L'ascolto del pubblico*.

L'area "Psicologia e arti visive", la prima ad essere attivata, si è sviluppata – come ho già ricordato – seguendo gli studi di Freud e di alcuni dei più importanti psicoanalisti del '900. Sono stati studiati gli aspetti artistico-psicologici di maestri dei secoli passati, incluso il '900, come riportato nella nota 10.

Inaugurata nel febbraio 2006, l'area "Psicoanalisi e letteratura - L'ascolto del testo" è nata con l'intento di far confrontare su uno stesso testo letterario psicoanalisti e letterati al fine di sperimentare concretamente le potenzialità di una ricerca comune ma condotta con strumenti differenziati, quelli delle proprie competenze. Cercando di evitare due tentazioni dominanti: la *psicobiografia* e la cosiddetta *psicoanalisi del testo*. Mettendo

invece al centro dell'attenzione quel particolare rapporto che lo scrittore intrattiene con il linguaggio esprimendosi per "figure" – ovvero alterazioni del rapporto di trasparenza tra significante e significato -, che si tratti della rima o della grammatica, del rapporto con i dati di realtà o dell'ordine del discorso, e così via per tutte le forme di espressione. Cosicché, per dirla con Starobinski (1964), il quale a sua volta parafrasa Freud, la funzione del poeta è di "mediatore tra l'oscurità della pulsione e la chiarezza del sapere sistematico e razionale", in quanto capace di "enunciare in forme figurate il *sensò* che lo scienziato vorrà formulare con chiarezza".

Il panorama delle nostre riflessioni sarebbe stato incompleto, privo di un aspetto essenziale del rapporto fra psicologia e arte, senza trattare il tema "Musica e psicologia". Scrive Antonio Di Benedetto (2000): "La forma musicale per S. Langer è simbolo non consumato, che non si esaurisce nel rappresentare qualcosa d'altro, ma resta insaturo alludendo a una quantità indefinita di oggetti. [...] Tutta l'arte - continua Di Benedetto - è creazione di forme simboliche del sentimento umano. Ma la musica, in particolare, riflette le forme verbalmente inesprimibili del sentire, la *struttura dinamica* della nostra vita affettiva".

Le forme musicali "rispecchiano la morfologia e il dinamismo degli affetti". "Se il suono riesce a espandere i confini della visione, a far percepire ciò che non si vede, anche i simboli musicali sono da ritenere i più adatti ad ampliare le facoltà percettive. Tali simboli non hanno precisi referenti esterni. Alludono piuttosto a oggetti indefiniti, vaghi, lontani. Come se preparassero la psiche a una conoscenza che faccia a meno della concretezza, della tangibilità, della corporeità di un oggetto. Impegnano la mente nella rappresentazione dell'invisibile" (ibid.).

Il lavoro interdisciplinare svolto in questi 10 anni e il nostro inserimento - grazie proprio alla interdisciplinarietà - nel solco della cultura psicologico-psicoanalitica e storico-critica e con un occhio alla neuroestetica e neuroscienze - ci consentono alcune riflessioni che propongo secondo il seguente indice:

1. Esiste una sensibilità artistica come competenza specifica innata?
2. Lo sviluppo della sensibilità artistica e il "gioco" fra mondo esterno e mondo interno.

3. Anatomia e fisiologia della creazione e della fruizione artistica.
4. Variabilità e invarianza nella creazione e nella fruizione artistica.
5. Interrelazione fra linguaggi artistici e linguaggi scientifici.

1. Esiste una sensibilità artistica come competenza specifica innata?

È ragionevole ritenere che la prima esperienza estetica coincida con l'incontro sensoriale del bambino con il mondo esterno: il volto della madre, i suoi seni, la sua voce costituiscono le predominanti e più ricche sorgenti di sensazioni. Il mondo esterno è primariamente bello come è bello l'oggetto primario (Meltzer, 1988).

Ma allo stesso tempo il bambino sperimenta un dilemma cognitivo: *sarà bello dentro com'è bello fuori?* Esperienze che si ripeteranno nella vita in circostanze diverse, riproponendo tuttavia tali vissuti.

I cognitivisti parlano di emozione estetica come di una caratteristica modalità di risposta a qualsiasi tipo di stimolo, evento, oggetto, persona, soggettivamente valutato come bello o brutto, attraente o sgradevole. Una modalità di risposta che trova occasione esemplare di manifestarsi nel variegato mondo delle arti ma che trae ragione d'essere in una disposizione mentale che a quel mondo conduce (Argenton, 1993). "L'emozione estetica costituisce il momento apicale di un atteggiamento pervasivo della nostra quotidiana interazione con l'ambiente naturale e artificiale, consistente in una continua valutazione delle porzioni di realtà, con cui abbiamo a che fare, in belle, piacevoli, sgradevoli, interessanti, noiose, brutte" (Argenton, 1993). Viene pertanto ipotizzata l'esistenza nel bambino di una *competenza estetica innata*, rivolta sia agli oggetti dell'ambiente (persone, paesaggi, ecc.) sia alle opere d'arte, che poi trova la sua realizzazione in un ambiente adeguato.

David Freedberg ritiene che le reazioni di fronte alle opere d'arte rientrino nel più vasto capitolo *dei rapporti fra le persone e le immagini, di qualsiasi tipo*, dalle più lontane dall'arte ai capolavori artistici.

Il potere delle immagini di Freedberg (1989) inizia - nell'edizione italiana - con queste parole: "... è un libro sui rapporti che intercorrono fra le immagini e le persone, analizzate nella loro dimensione storica. Deliberatamente accoglie nel proprio ambito

tutte le immagini, senza limitarsi a quelle considerate artistiche”.

Nella concezione sviluppata da Freedberg si parla di una modalità di porsi di fronte alle immagini comune a tutti: “... un livello elementare di reazione che taglia trasversalmente confini storici, sociali e di altri contesti. È precisamente a questo livello – che ha a che fare con la nostra condizione psicologica, biologica e neurologica in quanto membri della stessa specie umana – che la nostra cognizione delle immagini è simile a quella di tutti gli uomini e di tutte le donne”.

La sensibilità artistica avrebbe le sue radici nel più ampio rapporto fra le persone e le immagini. “Per capire le nostre reazioni all’arte colta, abbiamo bisogno delle prove generiche e specifiche fornite dalle reazioni alle immagini ‘basse’: così la storia dell’arte viene sussunta nella storia delle immagini” (ibid.).

È vero che esiste il vastissimo campo dei rapporti fra le persone e le immagini di ogni tipo, da cui siamo letteralmente invasi, ritengo tuttavia che il *contesto, l’ambiente*, nel corso di una evoluzione di migliaia di anni, abbia determinato una *competenza estetica specifica innata*, dalla quale procede, nel corso della crescita e durante tutto il ciclo vitale, lo sviluppo della sensibilità artistica.

2. Lo sviluppo della sensibilità artistica e il “gioco” fra mondo esterno e mondo interno

Lo sviluppo della sensibilità artistica (e più in generale estetica), a partire dalla nascita e sulla base di una competenza specifica innata, avviene, secondo uno schema che si basa al tempo stesso su scoperte biologiche (neuroscienze e genetica) e su osservazioni psicoanalitiche, attraverso un duplice meccanismo o meglio un duplice ordine di interrelazioni:

- a) il rapporto fra geni, connessioni neuronali e ambiente; struttura e espressività dei geni
- b) la marcia a delfino tra mondo esterno e mondo interno (Fornari, 1979).

a) Il rapporto fra geni, connessioni neuronali e ambiente; struttura e espressività dei geni

Scriva Insel (in Kandel, 2005): “Non c’è alcun dubbio – come ha affermato Kandel nel 1998 - che i geni, e le proteine da essi prodotte, determinano le connessioni neuronali, e le esperienze alterano l’espressione dei geni”. Questo vuol dire che le esperienze, e quindi l’ambiente, il contesto in cui si svolge la vita di un individuo, condizionano l’attività

dei geni, che sono le strutture biologiche atte a programmare e fornire l'input alla produzione di ormoni, e di qualsiasi altra sostanza, l'input a qualsiasi attività dell'organismo. Così come - possiamo aggiungere, per esemplificare - l'energia introdotta con l'alimentazione influenza nei bambini l'espressione del gene dell'ormone della crescita - il GH - e dell'ormone ad esso correlato l'IGF-1, determinandone la quantità e il ritmo con il quale vengono prodotti; in caso di digiuno consistente la produzione di tali ormoni viene rallentata, perché l'espressione dei rispettivi geni viene modificata: i geni che fanno crescere sono costantemente sotto l'influenza di fattori ambientali che ne modificano l'espressività, al pari dei geni corrispondenti a qualsiasi altra attività (cfr. Nicoletti et al., 2004).

Da rilevare inoltre che gran parte delle connessioni neuronali vengono stabilite sulla base delle esperienze - l'apprendimento incluso - in qualsiasi momento della vita; e questo ha certamente rilevanza nella variabilità fra persone in rapporto alla creazione-fruizione artistica.

b) La marcia a delfino tra mondo esterno e mondo interno

Quanto al secondo punto - propriamente psicoanalitico - , l'arte ha un doppio statuto - scrive Fornari (1979) - : uno diurno, lessicale, operativo; l'altro notturno, profondo, affettivo. L'attività dell'arte è un'attività che si muove dalla notte ed entra nella luce del giorno per poi ritornare nella notte, in una marcia a delfino tra mondo esterno e mondo interno, in un continuo succedersi di un gioco a testa e croce in cui una faccia si presenta quando l'altra si nasconde.

La marcia a delfino ha le proprie radici nelle strutture dell'inconscio e si ricollega all'esperienza di altre scene identificabili all'interno del mondo infantile, utilizzando la *memoria esplicita* (connessa all'inconscio freudiano: il rimosso) e la *memoria implicita* (preverbale e presimbolica). Nell'ambito delle neuroscienze si parla oggi di *memoria dichiarativa* o *esplicita* e di *memoria procedurale* o *implicita*; questa seconda forma riguarda vari tipi di processi inconsci, dalla "formazione di nuove abitudini motorie (e forse anche cognitive)" alla percezione dei vari segnali affettivi, delle emozioni; ognuno di questi tipi di processi inconsci ha un preciso substrato biologico in una zona dell'encefalo (corpo striato, amigdala, ecc.) (cfr. Kandel, cit.).

Nella memoria implicita si depositano le esperienze, anche traumatiche, degli ultimi periodi della vita prenatale e dei primi tempi della vita relazionale postnatale, non ancora simbolizzate, preverbal, presimboliche.

“Il lavoro del poeta e dell’artista (così come quello del sogno) – scrive Mancina (2004) - avrebbe il compito di esprimere simbolicamente [nell’opera] l’inconscio non rimosso di quel poeta o di quell’artista. Con questo si identifica l’inconscio non rimosso del lettore e del fruitore.”

Secondo il pensiero di numerosi autori (cfr. Magherini, 2007) nell’opera d’arte l’artista proietterebbe anche forti esperienze emozionali presenti nell’inconscio non rimosso, senza alcuna trasformazione simbolica.

3. Anatomia e fisiologia della creazione e della fruizione artistica

Il duplice ordine di interrelazioni richiede la presenza di un substrato anatomico: i neuroni con i loro geni e le loro propaggini, le strutture anatomiche necessarie per l’esercizio della memoria esplicita e di quella implicita. E richiede che tali strutture siano in grado di svolgere complesse funzioni. Sono indispensabili l’anatomia e la fisiologia della creazione e della fruizione artistica, che rappresentano l’essenza della neuroestetica, la cui nascita risale, convenzionalmente, all’articolo di Zeki e Lamb del 1994. La neuroestetica nella sua accezione corrente studia le strutture encefaliche (sotto l’aspetto anatomico e funzionale) connesse appunto alla creazione e fruizione artistica. Zeki, già negli anni Ottanta, aveva messo in evidenza come nell’ambito delle percezioni vi sia una interazione tra i segnali che giungono dal mondo esterno e le operazioni che su di essi compie il cervello. Egli si è a lungo occupato dei rapporti fra immagini artistiche e operazioni del cervello visivo. “[...] il cervello partecipa attivamente alla costruzione di ciò che vediamo e, facendo ciò, investe di senso i molti segnali che gli pervengono acquisendo, dunque, conoscenza del mondo” (Zeki, 2007). “L’arte non è solo una produzione del cervello, ma, come sostiene Platone nella sua *Repubblica*, è anche un modo per raggiungere la conoscenza del mondo, che è comunque una delle funzioni del cervello” (Zeki, 2008).

Contributi rilevanti sui rapporti fra neurologia e valutazione di un’opera d’arte sono stati compiuti da Maffei e Fiorentini (1995).

È noto come negli ultimi quindici anni la “fisiologia della fruizione artistica” si sia arricchita di un elemento di grande importanza, il “rispecchiamento”, che si attua attraverso una classe di cellule nervose corticali, scoperte dal gruppo diretto da Rizzolatti, che non agiscono in modo autoreferenziale, ma in interrelazione con milioni di altri neuroni aventi funzioni specifiche: si tratta dei *neuroni-specchio*, capaci di elaborare, al tempo stesso, una rappresentazione dei propri atti e una rappresentazione degli atti altrui (cfr. Rizzolatti e Sinigaglia, 2006). Il sistema dei neuroni specchio si attiva anche per la comprensione di espressioni linguistiche descrittive di azioni e per il riconoscimento delle intenzioni che hanno promosso le azioni stesse; analogamente ha un ruolo nella lettura della finzione narrativa (cfr. Gallese, 2007). I neuroni specchio riguardano anche le emozioni, gli affetti, le sensazioni, quindi l'*empatia* (Gallese, 2003; Freedberg e Gallese, 2007).

L'*anatomia* e i meccanismi *fisiologici* della fruizione artistica (e della creazione) sono comuni a tutti i soggetti appartenenti alla specie umana, e si sono costituiti nel corso di una lunghissima evoluzione; e il rispecchiamento appare una modalità fisiologica essenziale nella fruizione artistica.

4. Variabilità e invarianza nella creazione e nella fruizione artistica

Nella fisiologia della fruizione e della creazione artistica interviene un gran numero di fattori non biologici. Nella struttura dell'opera l'artista immette segni e simboli, elementi storici e culturali dell'epoca e dei luoghi in cui è vissuto, epoca e luoghi immersi, a loro volta, in una cultura che, pur evolvendosi, proviene da lontano.

Sappiamo che un rilevante campo di ricerche si è sviluppato a partire dalle *Pathosformel* di Warburg (cfr. Didi-Huberman, 2002), forme di *pathos*, gesti, movimenti, immagini - che esprimono emozioni intense - che si tramandano da tempi lontani. Gesti intensificati nella rappresentazione, che ripropongono il tema del tempo - tempo presente, tempo passato presentificato. Simboli e formule visive dell'antichità classica che, dopo un periodo di latenza, risorgono, carichi di affettività e quasi dotati di vita propria.

Sia nella creazione dell'opera d'arte, sia nella sua fruizione possiamo riconoscere una *invarianza* e una *variabilità*, elementi *invarianti* e elementi *variabili*.

Gli elementi variabili della creazione sono correlati alla personalità dell'artista e al contesto relativo alla sua stessa vita e alle circostanze della creazione dell'opera.

Dal lato della fruizione, abbiamo una *invarianza* data dalle caratteristiche relative all'opera, le quali non variano da un osservatore a un altro, e una *variabilità* connessa alla personalità dell'osservatore, alla sua storia, all'ambiente in cui si svolge l'esperienza (il tempo, il luogo, le circostanze).

Al rapporto *variabilità-invarianza* fa pure riferimento Gallese (2007) quando a proposito della funzione dei neuroni specchio nella intersoggettività scrive: "La ricerca neuroscientifica nell'immediato futuro dovrà sempre più concentrarsi sugli aspetti in prima persona dell'esperienza umana e cercare di studiare meglio le caratteristiche personali dei singoli soggetti d'esperienza. Ciò che ci rende chi siamo non è solo il possesso di meccanismi nervosi condivisi, ma anche un percorso storico individuale fatto di esperienze soggettive uniche e particolari. Questa dimensione storica dell'*esserci nel mondo*, per usare un'espressione heideggeriana, è fino ad ora rimasta in gran parte inesplorata dalla ricerca scientifica".

Nell'ambito della grande variabilità relativa sia alla creazione sia alla fruizione, può giocare un ruolo essenziale il *fatto scelto*, di cui ho parlato a proposito del modello di fruizione estetica presentato a partire dai primi anni 2000 (Magherini, 2002; 2004; 2006; 2007).¹⁴ "Con il termine *fatto scelto* applicato all'opera d'arte e alla sua fruizione, si intende un particolare, una specifica caratteristica o qualità dell'opera che in quella persona, in quel momento diventa un potente catalizzatore mentale. All'interno del tessuto degli elementi che compongono l'opera ne emerge uno che concentra su di sé l'attenzione dell'osservatore e diventa un elemento organizzatore, che in quel momento dà un potente significato emotivo a quell'opera e al tempo stesso getta un fascio di luce su aspetti della vita della persona, aspetti che vengono improvvisamente correlati fra loro e organizzati in modo nuovo" (Magherini, 2007).

5. *L'interrelazione fra linguaggi artistici e linguaggi scientifici*

Vorrei aggiungere, avviandomi alla conclusione, alcune riflessioni sull'interrelazione fra linguaggi artistici e linguaggi scientifici. Al solo scopo di comprendere l'accento che farò

ad una osservazione del fisico Toraldo di Francia e della studiosa di logica Maria Luisa Dalla Chiara, desidero ricordare – ciò che del resto tutti sanno – che di rapporti fra filosofia e arti si parlava già nell'età classica, e poi con molto interesse nel Rinascimento fino ai nostri giorni in relazione all'arte contemporanea (e in Italia nell'ambito del futurismo), come rammenta il filosofo Sergio Givone (2007), il quale a proposito della estetica di Leon Battista Alberti e di Ficino scrive: "... l'Alberti afferma che la bellezza è armonia e cioè 'accomodamento' delle parti "di maniera che non vi si possa aggiungere o diminuire, o mutare cosa alcuna, che non vi stesse peggio" e non esita a sostenere che tale perfezione è inscritta in ogni organismo vivente, in particolare nel corpo dell'uomo. [...] L'estetica dell' Alberti è un'estetica empiristica, tutta rivolta all'osservazione della realtà; ma della realtà cerca l'essenza, il principio spirituale che la governa, e da questo punto di vista non può essere contrapposta, ma al contrario deve essere accostata all'estetica dell' Accademia platonica, e quindi all'estetica ficiniana, di chiara impostazione mistica e speculativa."

Vari secoli dopo, i pittori cubisti vedevano gli oggetti – e anche la figura umana – come una sovrapposizione di varie proiezioni dell'oggetto stesso. Dalla Chiara e Toraldo (1999) rilevano la concordanza con la visione del filosofo e matematico Bertrand Russell, per il quale l'oggetto è l'insieme di tutti i suoi aspetti o prospettive, e scrivono: "... vogliamo far notare che la definizione di Russel [...] era molto meno astratta di quanto si possa credere a prima vista. Infatti proprio nella stessa epoca se ne stavano accorgendo i pittori cubisti (Braque, Picasso), i quali a volte presentavano i propri soggetti nelle varie prospettive contemporaneamente, cioè sovrapposte".

Osservazioni interessanti sono svolte anche da Lamberto Maffei (2007), a proposito della pittura di Pollock. [...] "Uno potrebbe pensare che le opere di Pollock siano del tutto caotiche e frutto di segni casuali. Recentemente un fisico si è divertito ad analizzare le sue opere, e in particolare quelle degli ultimi dieci anni, usando il metodo della *statistica dei frattali*, e ha notato che esse non sono affatto caotiche, ma che vi sono ritmi e strutture che ritornano nel quadro in maniera ordinata" [...] "Se si osserva il film in cui Pollock dipinge sulla tela posta sul pavimento, ci si accorge che il pittore si muove intorno al quadro in maniera ritmica, ordinata come nei passi di una creativa danza pittorica".

Un esempio di interrelazione fra linguaggi scientifici e linguaggi artistici è pure il *fatto scelto* del quale ho parlato in relazione alla problematica della fruizione estetica.

Il fatto scelto è stato mutuato dal matematico Poincaré , dapprima per spiegare alcune situazioni psicoanalitiche (Bion, 1963) e più recentemente per spiegare situazioni legate alla fruizione artistica (Magherini, 1989; 2007). Nel suo libro *Science et Méthode*, pubblicato nel 1906, Poincaré aveva osservato come il matematico, nel processo di creazione di una formula, di fronte a un insieme di fatti apparentemente slegati ed estranei fra loro, possa essere attratto da una singola osservazione, alla quale tutti gli altri fatti appaiono collegati, così che egli può giungere ad una configurazione, a un quadro di insieme coerente.

Dalla Chiara, Ferrari e Negri (2009) scrivono: "...la scoperta di *similitudini strutturali* nella semantica delle teorie fisiche e in quella dei linguaggi artistici sembra interessante dal punto di vista conoscitivo e può contribuire a creare significativi *luoghi di interazione* fra ricerche scientifiche e umanistiche". Le autrici trovano una similitudine fra elementi strutturali della fisica quantistica e elementi della fruizione artistica quando osservano che nella fruizione artistica può verificarsi che "il significato del tutto determina il significato delle parti e non viceversa", come invece avviene nella logica comune.

Conclusioni

Molte discipline – dalla filosofia alla psicologia e alla psicoanalisi, dalla storia e critica dell'arte alla genetica, alla neuroestetica e neuroscienze, studiano oggi l'affascinante fenomeno della creazione e della fruizione artistica. Alcune di queste discipline sono rivolte alla individuazione dei *loci*, dei nodi anatomici encefalici, corticali e sottocorticali, attraverso i quali passano le informazioni provenienti dalla visione o dall'ascolto o dalla lettura di opere d'arte. L'attenzione viene posta in particolare sulle modalità di raccordo fra le strutture nervose e le emozioni dell'osservatore e dell'artista. Si tratta di studi di "anatomia e fisiologia" che mirano a stabilire leggi comuni a tutti i soggetti della specie umana.

Accanto al grande sviluppo dell'indagine neurologica e genetica, procedono gli studi di storia dell'arte, di psicologia, psicoanalisi, filosofia. Studi che comprendono: ricerche sul potere delle immagini in generale e delle immagini artistiche; sul rapporto in termini

psicologici e psicoanalitici fra l'artista e il fruitore nelle varie forme di arte, da quella visiva alla letteratura, alla musica; esperienze di educazione estetica e di arteterapia; riflessioni sui rapporti fra linguaggi artistici e linguaggi scientifici; considerazioni e argomentazioni atte a una maggiore comprensione dell'arte contemporanea.

Tutte le aree culturali tendono oggi verso alcuni obiettivi comuni, fra i quali è rilevante l'individuazione degli elementi *invarianti* e *variabili*. L'invarianza e la variabilità nel fenomeno creazione-fruizione artistica, dapprima messa in evidenza in modo particolare dalla psicoanalisi viene posta all'ordine del giorno anche nelle neuroscienze (Gallese, 2007), dopo che si è dimostrata l'esistenza di un enorme numero di connessioni neuronali che si costituiscono in ciascuno di noi nel corso della vita in relazione alle proprie esperienze. Ciò è la base biologica, come scrivono Boncinelli e Giorello (2007), della *individualità* e, in ultima analisi, della *libertà* dell'uomo.

Bibliografia

Argenton A. (a cura di) (1993), *L'emozione estetica*, Il Poligrafo, Padova. Bion W.R. (1967), *Second Thoughts*, Heinemann, London. Boncinelli E., Giorello G. (2007), *Spettatori attivi*, in G. Lucignani e A. Pinotti (a cura di), *Immagini della mente. Neuroscienze, arte, filosofia*, Cortina, Milano. Dalla Chiara M. L., Ferrari A., Negri E. (2009), *Linguaggi scientifici e linguaggi musicali*, in Caterina R., Magherini G., Nirensztejn Katz S. (a cura di), *Crescere con la musica. Dal corpo al pensiero musicale*, Nicomp LE, Firenze. Dalla Chiara M. L., Toraldo di Francia G. (1999), *Introduzione alla filosofia della scienza*, Laterza, Bari. Di Benedetto C. (2000), *Prima della parola*, Franco Angeli, Milano. Didi-Huberman G. (ed. ital. 2006), *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, Bollati Boringhieri, Torino. Fornari F. (1979), *Cinema e icona. Nuova prospettiva per la psicoanalisi dell'arte*, Il Saggiatore, Milano. Freedberg D. (1989), *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*. The University of Chicago Press, Chicago; ed. ital. (2009), *Il potere delle immagini*, Einaudi, Torino. Freedberg D., Gallese V. (2007), *Motion, emotion and empathy in esthetic experience*, *Trends in Cognitive Sciences*, 11,197. Gallese V. (2003), *The roots of empathy: the shared manifold*

hypothesis and the neural basis of intersubjectivity, *Psychopathology*, 36, 171. Gallese V. (2007), Dai neuroni specchio alla conoscenza intenzionale. Meccanismi neurofisiologici dell'intersoggettività, *Rivista di Psicoanalisi*, LIII, 197-208. Givone S. (2007), *The Body in the Renaissance*, in Blum E.J., Blum H.P., Pazzagli A., *The Body Image in Psychoanalysis and Art*, Nicomp LE, Firenze. Kandel E.R. (2005). *Psychiatry, Psychoanalysis and the New Biology of Mind*, American Psychiatric Publishing, Washington; (ed. ital., 2007, *Psichiatria, psicoanalisi e nuova biologia della mente*, Cortina, Milano). Maffei L. (2007), I diversi sentieri della memoria e l'arte visiva, in G. Lucignani e A. Pinotti (a cura di), *Immagini della mente. Neuroscienze, arte, filosofia*, Cortina, Milano. Maffei L., Fiorentini A. (1995), *Arte e cervello*, Zanichelli, Bologna. Magherini G. (1989), *La sindrome di Stendhal*, Ponte alle Grazie, Firenze (II ed. 1995; nuova ed. 2003). Magherini G. (2002), *Psicoanalisi ed esperienza estetica. Un modello interpretativo*, Convegno su "Sindrome di Stendhal e dintorni", Galleria Civica d'Arte Moderna, Torino 24 Maggio. Magherini G. (2004), *The unconscious and art. The aesthetic uncanny and the function of the selected fact*, The Third New Style European Psychoanalytical Federation, Annual Conference, Helsinki, 15-28-April, published in *The EPF Bulletin* 58, *Psychoanalysis in Europe*, 58, Year 2004. Magherini G. (2006), *Il perturbante estetico. Dalla Sindrome di Stendhal verso un modello di fruizione estetica*. Convegno su "Le frontiere della Psicoanalisi. L'esperienza della bellezza", Lavarone, 7-14 Luglio. Magherini G. (2007), *Mi sono innamorato di una statua. Oltre la sindrome di Stendhal*, Nicomp LE, Firenze. Mancina M. (2004), *Sentire le parole*, Bollati Boringhieri, Torino. Meltzer D. (1988), *The Apprehension of Beauty*, The Roland Harris Educational Trust, London. Nicoletti I., Benso L., Gilli G. eds (2004), *Physiological and Pathological Auxology*, Edizioni Centro Studi Auxologici, Firenze. Paolucci A. (2004), *Il Florilegio. Scritti d'autore 2003*, Prefazione, Nicomp LE, Firenze. Rizzolatti G., Sinigaglia C. (2006), *So quel che fai. Il cervello che agisce e i neuroni specchio*, Cortina, Milano. Starobinski J. (1964), *Psychoanalyse et littérature*, in *La relation critique*, Paris, Gallimard, 1970 (nuova edizione Tel, 2000). Zeki S. (ed. ital. 2003), *La visione dall'interno*, Bollati Boringhieri, Torino. Zeki S. (2007), *Neurologia dell'ambiguità*, in G. Lucignani e A. Pinotti (a cura di), *Immagini della mente. Neuroscienze, arte, filosofia*, Cortina, Milano. Zeki S. (2008), *Con gli occhi*

del cervello, Di Renzo Editore, Roma. Zeki S., Lamb M. (1994), The neurology of kinetic art, *Brain*, 117, 607-636.