

UN RAGIONAMENTO PER L'ARTE DELL'EMOZIONE

Ugo Savardi Università di Verona
Ivana Bianchi Università di Macerata

Dedicato a Manfredo Massironi

Prologo

Risulta complesso aprire una finestra che presenti uno spazio sufficientemente composto sul paesaggio delle ricerche, teorie, applicazioni attorno al tema delle emozioni in generale e non di meno attorno a quello dell'emozione artistica. L'impressione è che non sia ancora finito il tempo della perlustrazione fenomenologica dei modi di essere delle emozioni, prima delle formalizzazioni e delle teorie. Ha ancora un alto grado di questionabilità la natura delle emozioni (Plutchik, 2001), il fatto che esistano emozioni primarie e quante siano, o che le emozioni siano il luogo entro il quale si risolve gran parte della nostra vita affettiva. Pur considerando lo sforzo prodotto dalle teorie dell'*appraisal*, risultano ancora poco definibili la sequenza pensiero-ragionamento-emozione (o viceversa), i relativi correlati e i gradi di dipendenze culturali. Non da meno, anche per questioni più tecniche legate ai fondamenti della misurazione (Michell, 1997, 2008; Trendler, 2009), rimane aperto a nuove metodologie e strumenti il carattere di misurabilità delle emozioni (Luccio, 2012), anche se ammettere lo studio delle emozioni nell'ambito di una scienza sperimentale come la psicologia equivale a riconoscerne la possibilità. E per finire, rimane da capire se la struttura e l'universo delle emozioni possa essere in grado di soddisfare una più complessa teoria del benessere della nostra vita mentale.

Qualcosa di tutto questo verrà detto nelle prossime pagine, anche se in modo non sistematico nella metodologia e dialettico nelle argomentazioni.

Approcci contrapposti, pur utili e validi

Nello studio sperimentale dell'esperienza umana, un primo grande punto di snodo (dal quale si sviluppano percorsi contrapposti) è il tentativo di identificarne la catena causativa. Quello della catena psicofisica è un problema che ha focalizzato la ricerca del processo in tutti gli ambiti dell'esperienza umana. Nella formulazione iniziale di Fechner (1801-1887)

$$S(\text{sensazione}) = K(\text{costante}) \log R(\text{grandezza dello stimolo fisico})$$

si assiste per la prima volta alla formalizzazione di una legge del rapporto Sensazione-Mondo Fisico non solo correlazionale ma causativa: la sensazione è il primo termine dell'equazione fatto dipendere dalla variabile grandezza dello stimolo e da una costante che regola la relazione con la modalità sensoriale coinvolta. Questa prima formulazione riassume in maniera semplificata, ma coerente, l'idea ingenua di una causalità nel costituirsi della nostra esperienza.

Una conseguenza di questa prima formulazione, meno formale, ma con forti implicazioni metodologiche e di impatto su molte delle teorie della percezione e cognizione, è lo schema generale che sequenzializza il processo percettivo in un vettore con direzione esterno-interno:

$$\mathbf{SD}(\textit{Stimolo Distale}) \rightarrow \mathbf{M}(\textit{Mezzo}) \rightarrow \mathbf{SP}(\textit{Stimolo Prossimale}) \rightarrow \mathbf{P}(\textit{Percezione}).$$

Negli ultimi anni si è assistito ad una radicale rielaborazione dei modelli sequenziali, a favore di complesse strutture che integrano ambiti tradizionalmente molto lontani tra loro, tra i quali, ad esempio, ragionamento ed emozione.

Anche le teorie e gli studi sulle emozioni non si sono potuti sottrarre inizialmente a queste sole apparenti semplificazioni. Di fatto si trattava, e ancora si tratta, di capire in che relazione stanno gli stati biologici coinvolti con le emozioni e qual è la loro collocazione nella sequenza che compone il vissuto affettivo. Nel vissuto affettivo emozionale è esperienza di tutti riconoscere una componente che riguarda la nostra sfera biologica, come l'aumento del battito cardiaco o al contrario il suo rallentamento fino al collasso, accompagnati da rossore se non da macchie sulla pelle, o dall'improvviso sbiancare; o come l'aumento della sudorazione o la mancanza di saliva in occasione di un importante conferenza alla quale siete arrivati preparati nei contenuti, ma poco resistenti all'impatto con il pubblico della platea. Ma se una relazione tra stato biologico e vissuto emozionale esiste, che tipo di relazione è temporalmente e causativamente? Una prima articolata risposta la troviamo nell'autorevole teoria delle emozioni di James (1890) che, non scostandosi sostanzialmente dal modello proposto da Cartesio (1664, Fig.1), sostiene che in generale il nostro vissuto emozionale può essere riconosciuto solo al termine degli stati fisiologici che l'hanno indotto. Una sorta di risposta automatica dalla quale è esclusa la possibilità di controllo da parte di sistemi superiori di pensiero.

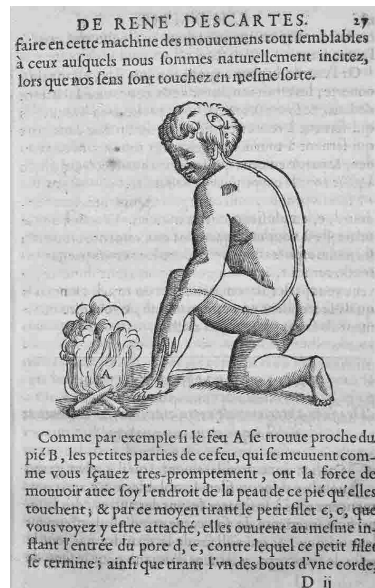


Fig. 1. Da René Descartes, *L'Homme*, Paris, 1664.

Su questa radice sono cresciute notevoli variazioni di flora argomentativa, anche se alcune volte difficilmente riconducibili l'una all'altra, ma la cui natura manifesta contiene elementi di invarianza con la radice Jamesiana. Una di queste argomentazioni riguarda proprio il modo in cui nasce, si manifesta e viene analizzato nella bibliografia di area clinica, psicoanalitica, il vissuto estetico.

Chi ha familiarità con il viaggio d'arte ha certamente incontrato, nei suoi percorsi, la storia della cosiddetta Sindrome di Stendhal (al secolo Marie-Henri Beyle, 1783-1842). Questa sindrome assume valore quasi paradigmatico da quando la psichiatra G. Magherini, che per molti anni svolge l'attività di psichiatra responsabile del servizio di salute mentale dell'Arcispedale di Santa Maria Nuova di Firenze, raccoglie una serie di osservazioni su turisti stranieri che si rivolgono al servizio accusando scompensi psichici acuti. Questi referti vengono messi in relazione con le esperienze di visite in città d'arte e, per il loro carattere di somiglianza, anche con i sintomi descritti da Stendhal in *Rom Naples et Florence en 1817* (trad. it., *Roma, Napoli e Firenze. Viaggio in Italia da Milano a Reggio Calabria*, 1974): “Un esaurimento per il troppo pieno di emozioni, di sensazioni, di ricordi, di sogni realizzati e veduti” (Magherini, 1989, p.30). Il quadro anamnestico, la sintomatologia, subiscono qui una veloce regressione su cause appartenenti a quella zona dei vissuti di personalità

che sono raccolti nell'alveo dell'inconscio e da quello prodotti in maniera non governabile. E così, nel caso della sindrome di Stendhal, l'esperienza estetica si consumerebbe entro i moti dello spirito. La tracciabilità fenomenica della genesi dell'esperienza emozionale viene insomma mascherata dentro quell'ampia gamma di costrutti e argomenti che, nello stesso impianto epistemico della disciplina psicoanalitica, sono riconosciuti avere un grado di fuzzyness tale da non permetterne la trascrivibilità empirica; con la conseguente perdita di valore per la costruzione di una scienza delle emozioni, in questo caso dell'emozione estetica. È questo il nodo di Stendhal che deve essere risolto. Una rilettura della pagina del suo racconto ci permetterà di orientare un altro possibile percorso:

“Soltanto due volte ho chiesto la strada ad alcuni passanti, che mi hanno risposto con cortesia francese e uno straordinario accento, e alla fine sono arrivato a Santa Croce. Lì, a destra della porta, è la tomba di Michelangiolo; più avanti, ecco la tomba di Alfieri, di Canova: riconosco la grande figura dell'Italia. Scorgo quindi la tomba di Macchiavelli: e di fronte a Michelangiolo, riposa Galileo. Quali uomini! E la Toscana potrebbe aggiungere ad essi Dante, Boccaccio e Petrarca. [...] Un frate mi si è accostato; invece della ripugnanza spinta quasi fino all'orrore fisico, mi sono scoperto come dell'amicizia per lui. Anche fra' Bartolomeo di San Marco fu frate! Quel grande pittore inventò il chiaroscuro, lo insegnò a Raffaello, e fu il precursore del Correggio. Ho parlato a quel frate, nel quale ho trovato la più perfetta cortesia. È stato proprio contento di vedere un francese. L'ho pregato di farmi aprire la cappella all'angolo nord-est, dove sono gli affreschi del Volterrano. Egli mi guida lì e mi lascia solo. Là, seduto sul gradino di un inginocchiatoio, la testa abbandonata sul pulpito, per potere guardare il soffitto, le Sibille del Volterrano mi hanno dato forse il piacere più vivo che mai mi abbia fatto la pittura. Ero già in una sorta di estasi, per l'idea di essere a Firenze, e la vicinanza dei grandi uomini di cui avevo visto le tombe. Assorto nella contemplazione della bellezza sublime, la vedevo da vicino, per così dire la toccavo. Ero arrivato a quel punto d'emozione dove si incontrano le sensazioni celestiali date dalle belle arti e i sentimenti appassionati. Uscendo da Santa Croce, avevo una pulsazione di cuore, quelli che a Berlino chiamano nervi; la vita in me era esaurita, camminavo col timore di cadere.

Mi sono seduto su una delle panchine della piazza Santa Croce; ho riletto con delizia quei versi del Foscolo, che tenevo nel mio portafoglio; non vedevo i loro difetti: avevo bisogno della voce di un amico che condividesse la mia emozione”(Stendhal, 1974, p. 228-229).

Se vogliamo terminare la lettura concludendo che di sindrome si tratti, è concesso. La questione non è quella di negare valore fenomenico al vissuto di emozione e ai sintomi descritti: la pulsazione al cuore, l'esaurimento, la difficoltà di reggersi nelle gambe e il timore di cadere. Il problema da qui in avanti è quello di costruire la catena sillogistica, la relazione (causa o semplice correlazione?) tra *tutti* gli elementi che, nel testo, la costituiscono, facendo attenzione a non limitarci ad un esercizio esegetico.

Ora, se rileggiamo lo scritto di Stendhal sopra riportato e ci impegniamo a evidenziare quante e quali siano le espressioni che corrispondono alla consapevolezza dei vissuti dell'autore (al di là dei sintomi fisici descritti al termine del passaggio), troveremmo non pochi riferimenti a fatti con alto valore di *presenza materica*. Non solo atmosfere empatiche, ma tombe, con nomi e cognomi; la fenotopia sgradevole di un frate che subisce una repentina inversione del vettore espressivo mediante il semplice richiamo al valore conosciuto di fra' Bartolomeo, valore di cui Stendhal ci fornisce i dettagli, citando caratteristiche nominabili come l'abilità nello studio del chiaroscuro e la sua influenza su Raffaello e Correggio. È questo fattuale pensato che impone nuova identità al frate, trasformando la *ripugnanza* in guida *amica* per l'apertura della cappella con gli affreschi del Volterrano. E c'è poi un ultimo appunto da riportare, l'uso del lemma *emozione* che chiude il paragrafo prima della lettura del Foscolo; emozione che è *oggetto* d'esperienza e *bisogno* di *condivisione*. Ammettere che il vissuto *emozionale* possa essere condiviso è un'altra colonna d'eroe, difficilmente superabile quando, tanto nel senso comune quanto in certa bibliografia dotta, parlando di *emozioni* si invoca invece il dogma dell'*incomunicabilità*.

Se diamo per buono che gran parte della nostra vita è definibile entro vissuti la cui componente emozionale gioca una parte non irrilevante, è piuttosto frustrante pensare che l'evoluzione abbia prodotto un organismo dotato di ragione, escludendo però la possibilità, per quest'ultima, di intervenire nei processi emozionali, lasciando tutta l'esperienza affettiva dentro un meccanismo Stimolo-Risposta. Anche da una retrospettiva storica dell'evoluzione della psicologia sembrerebbe che le cose non stiano così: molti anni di comportamentismo sono stati superati proprio per aver tenuto congelato il paradigma S-R, arginando per alcuni decenni ogni

tentativo di inserire costrutti come memoria, pensiero, elaborazione – i quali invece, poi, quando inseriti, hanno contribuito a liberare il flusso delle Scienze Cognitive.

E d'altro canto il problema non viene risolto semplicemente rovesciando le stazioni di partenza e di arrivo dei processi e degli stati emozionali: non si risolve la debolezza di una partenza dal nebuloso mondo dei “*vissuti di pancia*” assumendo che il pensiero razionale (per altro per sua natura dotato di fallacie) possa essere il solo responsabile della catena che controlla i vissuti affettivi.

A nostro giudizio, la proposta di Johnson-Laird e Oatley (1992) presentata in *Basic emotions, rationality, and folk theory*, pur datata ma ancora sufficientemente sostenibile anche alla luce degli sviluppi sperimentali più recenti, permette di superare in gran parte le *impasse* che sopra abbiamo semplificato: il problema genetico, la direzione del vettore, e la questione della relazione che c'è tra emozione e pensiero. Per Johnson-Laird e Oatley, che hanno solide competenze linguistiche e di studi sul pensiero e il ragionamento, cercare una buona sintesi in grado di mantenere in relazione gli elementi che compongono il processo emozionale significa riconoscere che l'appartenenza della specie umana alla filiera evolutiva animale giustifica ammettere la presenza di emozioni di base, comuni a tutti gli individui (che potrebbero essere felicità, tristezza, rabbia, paura, desiderio e disgusto) e che questi stati emozionali potrebbero essere di volta in volta sollecitati da un rapido e “*grossolano*” intervento di funzioni cognitive e teorie ingenuie (non escluse quelle basate su qualità espressive del percolato) invarianti alle culture, e diventare così parte integrante dei processi di pensiero applicati a quel vissuto o evento sotto osservazione. Questo quadro è proprio quello che abbiamo argomentato analizzando il testo che descrive la Sindrome di Stendhal.

Nella teoria di Johnson-Laird e Oatley, l'argomento sostenuto delinea una rete di nodi che non hanno valore indipendentemente da quelli presenti nel tessuto emozionale. Il processo, distribuito nel tempo, agisce in maniera plastica ed è in grado di modificare di volta in volta contenuti emendabili, ma anche di farsi carico di pezzi di esperienza inemendabile – perché esistono gradi di libertà del mondo che sono irriducibili e resistenti a processi che intenzionalmente tendono alla loro trasformazione. Questa è la dialettica cognitiva a valle delle classi di emozioni antonimiche che l'evoluzione ci ha lasciato in dotazione.

Il Ragionamento Emozionale

Vorremmo raccontare, in questa parte, una sperimentazione di didattica di psicologia dell'arte condivisa con studenti di Lauree Magistrali e di Accademie di Belle Arti. Il punto di partenza con gli studenti, diventato ormai sfida retorica sulla quale si sviluppano i corsi, riguarda proprio la classe di domande che abbiamo formulato nelle parti precedenti di questo scritto: ma insomma, come ci si emoziona davanti ad un'opera d'arte? Se davanti ad un genere artistico o ad un'opera d'arte non c'è alcun tipo di "risonanza positiva" nei nostri *riflessi intestinali*, e nemmeno troviamo un ragionevole motivo per un sorriso di compiacimento per qualche forma del bello, possiamo comunque pensare di poter invertire il vissuto e trovarci innamorati dello stesso inimichevole oggetto? Quali sono i limiti/le possibilità di un progetto educativo all'emozione estetica, constatato che la prima risposta degli studenti riguardante il carattere di comunicabilità del proprio vissuto è una risposta che chiude le porte: l'esperienza estetica è un fatto *soggettivo* e come tale *incomunicabile*? È una risposta che conduce all'inconsapevole deriva solipsistica, che è un elemento strutturalmente contraddittorio per chi (come molti degli studenti coinvolti) vorrebbe assumere come profilo professionale quello del formatore o educatore al sapere e al benessere.

La cornice è di solito una introduzione alla psicologia dell'arte, in cui si illustra la matrice dei possibili approcci, cercando di evidenziare non i limiti ma i vantaggi di ognuno e usando esempi tratti principalmente dalle arti visive. Fatta questa introduzione, il percorso prende un verso ben definito: iniziare la sfida dell'incontro con quella classe di correnti artistiche che sono state di volta in volta definite dalla critica e storia dell'arte come arte Gestaltica (G. C. Argan), Esatta (G. Alviani), Programmata (B. Munari), Optic, Kinetic (da qui in avanti, *GEPOK*). La scelta di questo periodo e di queste opere, oltre a rappresentare un percorso amato da chi sta scrivendo, si giustifica anche proprio per il suo non facile accesso, che rende questo periodo utile ad un progetto didattico che ha per scopo quello di mostrare come all'emozione estetica si possa arrivare da canali generalmente non utilizzati. Di solito, per persone non familiari all'arte moderna, il prodotto della ricerca di questi gruppi non è facilmente fruibile. Le prime reazioni si muovono, se non necessariamente nell'ambito della perplessità, nell'ambito dell'indifferenza; considerano quei prodotti non in grado di oggettivare il *bello* della ricerca creativa che, secondo una loro teoria ingenua dell'arte, si aspettano invece l'opera debba in sé contenere e il primo approccio si conclude con la propria incapacità di trovare immediatamente fruibile nell'opera *l'emozione dell'artista*. "Non

mi prende”, “non la capisco”, “non ci vedo niente”, “non mi dice molto”, “non mi comunica ...” è la classe delle giustificazioni che descrive l’immediata mancanza di una qualche sorta di proprietà attrattiva dell’oggetto sotto osservazione. Questo, di solito, è il punto di partenza.

Questa prima classe di argomentazioni viene ben focalizzata e ben descritta, facendo uno sforzo a non contrastarla, ma cercando piuttosto di identificarne la struttura, le componenti pregiudiziali, le conoscenze e competenze da cui muove. Alla mancanza di un riscontro affettivo immediato si sostituisce la presenza dei modi di argomentarla, fino a quando questa perlustrazione si esaurisce in un finale che non ammette altra possibilità di penetrazione nell’opera. In questa prima fase, a tutti viene anche reso noto che si tratta di opere che appartengono a musei o collezioni private, già presenti in mostre di importanti gallerie nazionali o internazionali, ma nemmeno questa garanzia di attribuzione sociale di dignità d’arte contribuisce sostanzialmente al cambiamento di orientamento motivazionale verso le opere.

A partire da qui, queste sono le ipotesi cardine sulle quali si è fondato il progetto di ricerca-didattica che presentiamo:

- i. Ci si può emozionare positivamente (E+) davanti a un’opera d’arte verso la quale il vissuto affettivo iniziale è fatto di indifferenza se non addirittura di repulsa (E-):
(E-) → (E+)
- ii. L’inversione di esperienza dal disinteresse/repulsa (E-) all’entusiasmo (E+) può essere percorso ricorrendo allo strumento antonimico (emozione-ragione) verso il quale ci stiamo muovendo: applicando l’uso di un processo razionale (R) di analisi dell’opera (O) che in quel momento è caratterizzata negativamente (E-)
R (OE-) → (OE+)
- iii. Tale percorso può essere condotto senza introdurre nell’analisi dell’opera (O) *ipotesi ad hoc* o elementi inferenziali non direttamente riconducibili al piano della descrivibilità e identificabilità empirica. L’opera è fatta di e ha il suo valore per quegli aspetti fenomenici che sono operazionalizzabili attraverso un percorso di *spoiling* percettivo, che riporta gli elementi individuati sul piano degli *osservabili*. Anche le *relazioni* tra questi elementi sono fatti altrettanto osservabili che contribuiscono all’identità stessa dell’opera, senza lasciare resti in questa matrice di scomposizione-composizione (*Percept-Percept-Coupling*).

- iv. Il processo e il prodotto finale affettivo (E) di questo percorso è *interosservabile* e può quindi appartenere ugualmente al soggetto osservatore e alla comunità con la quale si è condiviso il processo di ostensione di elementi e relazioni visibili all'interno dell'opera: falsificazione del principio solipsistico dell'esperienza estetica.

Due sono stati i progetti sui quali ci si è maggiormente impegnati.

Primo progetto. La realizzazione di una mostra corredata da un catalogo (mostra e catalogo curati dagli autori di questo scritto). Il progetto prevedeva che le ipotesi di lavoro sopra esposte fossero verificate da osservazioni qualitative nel contesto ecologico di uno spazio espositivo appositamente allestito, coinvolgendo soggetti non esperti d'arte ma familiari con il linguaggio e i concetti utilizzati nella composizione delle opere.

In occasione del 15° Convegno Scientifico della GTA (*International Society for Gestalt Theory and its Applications*) ospitato nel 2007 dall'Università di Macerata, si è proposta una mostra monografica di Manfredo Massironi, uno dei fondatori del Gruppo N. Il Gruppo N, fondato a Padova alla fine degli anni cinquanta, ha sostanzialmente contribuito a sviluppare in Europa percorsi di ricerca artistica nell'ambito delle arti *GEPOK* molto affini a quelli che in quegli stessi anni si andavano sviluppando nei laboratori di psicologia sperimentale della percezione di Padova e Trieste, Milano e Bologna. Oltre a rappresentare un omaggio a M. Massironi – che ha contribuito attivamente anche alla ricerca sperimentale sulla percezione, come professore di Psicologia nelle Università di Roma, prima, e Verona, poi – l'idea era quella di offrire una monografia espositiva con un catalogo ragionato, opera per opera, e un glossario tecnico, che potessero permettere a un visitatore anche non esperto di penetrare da subito l'identità dell'oggetto esposto, identificare i tratti che strutturano l'idea divergente che l'opera contiene e produrre così un esplicito dispiegamento delle parti presenti sia nell'opera che nella idea *programmata, esatta*, che l'aveva generata (Fig. 2).

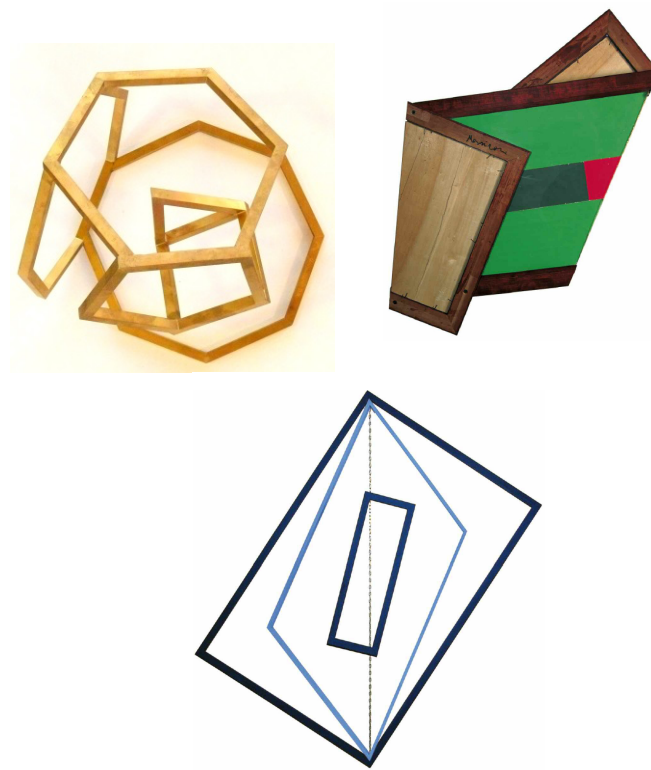


Figura 2: Tre esempi di opere di M. Massironi esposte e relative didascalie, estratte dal catalogo della mostra: *Ricerca visiva e arte. Arte e ricerca visiva*. (2007, Fabio d'Ambrosio, MI).

In alto, a sinistra: **Struttura rottura di costanza** (1969, ottone cm 28x28x28).

L'opera è costituita da un trafilato di acciaio a sezione quadrata. La struttura è costituita da sei figure geometriche: un triangolo, un quadrato, un pentagono, un esagono, un ettagono e un ottagono. I lati delle figure sono identici. Ogni figura è collegata alla precedente e alla successiva. La costanza è costituita dall'unità di lunghezza dei lati che generano le figure. Le variazioni della costanza di identità: non esiste un punto di vista privilegiato; ad ogni punto di vista si genera una esperienza di forma, *gestalt*, differente; non esiste una *base* della struttura: ogni figura può fungere da base; l'angolo di apertura delle differenti forme geometriche è differente e casuale; lo sviluppo del numero di figure possibili potrebbe andare all'infinito. **Keywords:** invarianza e variazioni d'identità.

In alto, a destra: **Piegature** (1991, legno e cartoncino cm 60x55). I fattori necessari perché si produca con immediatezza, anche solo con disegni al tratto, un vissuto di piegatura sono quattro: 1) due superfici di area disuguale fenomenicamente parzialmente sovrapposte; 2) un lato del loro perimetro in comune a costituire il bordo di piegatura; 3) le due superfici parzialmente sovrapposte devono trovarsi dalla stessa parte del bordo di piegatura; 4) la convergenza di tre segmenti (uno anche solo amodale) agli estremi del bordo di piegatura. **Keywords:** piegature, completamente amodale, rotazioni mentali

In basso: **Capolavoro** (2004, telai di legno - cm 60x90; 48x70; 15x45 - più catenella). Si prenda un qualsiasi telaio rettangolare, o più telai rettangolari diversi, e un punto di ancoraggio. Si appendano i telai al punto di ancoraggio per uno qualsiasi dei loro vertici, e si lasci cadere in sospensione libera una catenella ancorata al medesimo punto. Si vedrà che i telai rettangolari si organizzano naturalmente in modo che la loro diagonale coincide con l'orientamento della catenella. La catenella - che necessariamente si dispone lungo l'orientamento gravitazionale - mostra, insieme al suo orientamento, la naturale organizzazione dei telai rettangolari sospesi. La definizione di capolavori, o lavori del capo, discende dal fatto che l'oggetto così ottenuto, pur essendo estremamente semplice (fatto di niente) risulta per chi osserva concettualmente complesso. **Keywords:** orientamento naturale, organizzazione interna della figura, esperimento mentale

Il catalogo è stato consegnato gratuitamente a un centinaio di visitatori della mostra, tutti contemporaneamente presenti il giorno dell'inaugurazione. È stato possibile così monitorare in tempo reale i commenti verbali e non verbali, le risposte emozionali, le riflessioni, le reazioni comportamentali, l'uso del catalogo e il modo in cui veniva fatto ricorso al testo prima e dopo l'osservazione delle opere esposte. Non riportiamo grafici e tabelle, ma qualitativamente le osservazioni potrebbero essere così riassunte rispetto alle ipotesi di lavoro [i-iv] sopra esposte:

oss. i. Alle molte *perplexità* iniziali, espresse sia all'ingresso che nelle fasi di stazionamento davanti alle singole opere, si sono sostituite espressioni di *soddisfazione*, di *compiacimento* non solo rivolte agli organizzatori e all'autore, ma alle opere stesse. In molti visi prendevano forma il *sorriso* della scoperta o le esclamazioni di *gradevole sorpresa* all'atto dell'identificazione della parte che, sotto osservazione, senza alcuna fuga dagli elementi che li e allora continuavano ad essere presenti, *spiegava* l'opera;

oss. ii. Ai visitatori veniva chiesto quale fosse stato il grado di "inversione" cognitiva nell'apprezzamento dell'opera, dall'iniziale impatto emotivo al risultato stabilizzato. Per la totalità dei visitatori interpellati, il soddisfacimento finale era chiaramente riconducibile alla possibilità di avere usufruito di un codice di lettura attraverso i testi del catalogo. Il

lavoro di ricomposizione della soluzione attraverso un processo ragionato aveva permesso di rivisitare l'opera e identificare ciò a cui prima non era stato possibile accedere, pure presente sotto osservazione;

oss_iii. Una terza richiesta fatta ai visitatori riguardava il grado di estraneità delle “soluzioni” trovate per comprendere l'opera rispetto agli elementi presenti sotto osservazione. La questione riguardava il grado di inferenza necessario rispetto ai contenuti presenti (il grado analogico o metaforico, definito “concettuale” nelle forme di arte che prendono il nome, appunto, da questa funzione cognitiva). E il dato emergente dalle risposte era proprio la sorpresa di non aver fatto ricorso ad elementi che fossero estranei alle strutture compositive: forme, colore, dimensione, orientamento nello spazio e loro trasformazioni; un sorta di lavoro, pur di pensiero e ragionamento, che prevedeva manipolazione solo di variabili presenti nella struttura stessa;

oss_iv. L'osservazione delle dinamiche tra i visitatori, distribuiti nello spazio espositivo davanti alle opere, frequentemente mostrava uno scambio di indicazioni e suggerimenti, talvolta su richiesta, altre volte offerti spontaneamente notando la perplessità del visitatore accanto: molti scambi, molte indicazioni a mostrare col dito, molte richieste di maggior precisione nella indicazione offerta, molte conferme della bontà del suggerimento nelle espressioni del volto e nelle esclamazioni verbali. E così prendeva forma un dialogo nel quale i contenuti della comunicazione erano condivisi in modo compiaciuto.

Secondo progetto: il contesto è quello di un corso di psicologia dell'arte al quale partecipavano contemporaneamente circa 35 tra studenti di una Laurea Magistrale di Scienze dell'Educazione e studenti di un biennio superiore dell'Accademia Belle Arti di Verona. Tre le possibili alternative di svolgimento del corso proposte: al termine del corso gli studenti avrebbero dovuto sostenere l'esame o scegliendo tra una bibliografia di testi consigliati, o producendo un elaborato scritto su un'ipotesi di lavoro concordata, oppure partecipando ad un percorso sperimentale attorno a un progetto di didattica dell'arte. Quest'ultimo è risultato, per gli studenti, il percorso di maggior interesse e a quello si è iniziato a lavorare. Le prime giornate del corso, in un contesto da *focus group*, sono state dedicate alla costruzione di un *assessment* dei punti di vista e delle convinzioni attorno alla definizione di creatività e a tutto quello che potesse essere fatto gravitare attorno al vissuto estetico e all'emozione estetica. I temi operazionalizzati durante la discussione sono quelli coinvolti dalle ipotesi presentate nelle precedenti pagine, ai punti *i*, *ii*, *iii*, *iv*: sono stati descritti i costrutti di empatia, di creatività e la qualità della componente soggettiva

dell'esperienza estetica (sia nel processo produttivo che nel contesto di fruizione). Rispetto a quest'ultimo, si è ampiamente discusso attorno alla possibilità che la creatività, non necessariamente riconducibile al costrutto di intelligenza, potesse essere in qualche modo insegnata, e se sì, con quali strumenti.



Figura 3: La Valigia VALIGIA BLU IKB #1 Alchimas (G. Alviani, E.L. Chiggio, M. Massironi e E. Landi, supporto eidomatico A. Ziche), 2010. Valigia di metallo (cm 44x34x17) contenente venti modelli alchimatici; plexiglas, ottone, acciaio; (<http://www.enniochiggio.it/02/02arte21.html>)

Terminata la fase di *assessment* sono state portate in aula e messe a disposizione del gruppo di lavoro alcune opere di M. Massironi e la valigetta di Ennio Chiggio (Fig. 3) e a ogni studente è stato fornito lo stesso catalogo realizzato per la mostra nel *Primo progetto*. Gli studenti potevano interagire con le opere, perlustrando (lavorando in piccoli gruppi in interosservazione) tutti i possibili percorsi per una loro completa comprensione. In questa fase venivano registrati i mutamenti di giudizio e in particolare il mutamento della relazione affettivo-motivazionale con le opere al crescere della comprensione della struttura analizzata. Agli studenti veniva chiesto di trascrivere e strutturare una scheda del lavoro

condotto in gruppo per esplorare gli elementi o le relazioni percettive tematizzate nelle singole opere e di produrre dei prototipi dell'opera, in differenti materiali, che potessero essere utilizzati per esemplificare i principi percettivi che l'opera focalizza. Il percorso ha permesso di costruire e condividere un elenco di principi, una sorta di decalogo di "estetica ingenua", fatto di convinzioni iniziali trasformate poi in ipotesi di lavoro [*i, ii, iii, iv*]. A partire da qui, gli studenti sono stati coinvolti nella progettazione e realizzazione di tre tipi di intervento.

- a. allestire una mostra antologica di Massironi, individuando uno spazio espositivo nella città. La ricerca dello spazio e dei permessi presso le istituzioni competenti è stata completamente affidata agli studenti. Parallelamente, agli studenti era stato chiesto di prender parte alla riedizione a Verona della storica mostra *Arte Programmata* (inaugurata nel 1962 nel negozio Olivetti della galleria Umberto I di Milano, con catalogo firmato da Umberto Eco), allestita e curata da Getulio Alviani presso l'Accademia Belle Arti di Verona.
- b. Generare un workshop correlato alla mostra in cui ciascun gruppo, nella forma della poster-session, presentava il lavoro di analisi compiuto sulle opere, le ipotesi di lavoro, le conclusioni della ricerca e i materiali prodotti.
- c. Attivare percorsi didattici rivolti a scolaresche e gruppi di adulti, organizzando percorsi tematici sulle varie opere esposte.

Tutti gli obiettivi sono stati raggiunti (Fig. 4). Così come per il *Primo progetto*, è stata mantenuta una traccia delle osservazioni rispetto alla classe di ipotesi formulate.



Figura 4: Nella prima riga, da sinistra: la sede e una parte della mostra; un gruppo di lavoro degli studenti; uno dei gruppi al lavoro con le scolaresche coinvolte.

Nella seconda, a sinistra: L'opera di Massironi, **Uccellini**, 1998 (grafica, cm 70x100). La didascalia dell'opera, nel catalogo *Percezione visiva e Arte, Arte e Percezione visiva* (2007) recita così: "Ghirigori chiusi di forma curvilinea. Un piccolo triangolo (isoscele o equilatero) e un cerchio più o meno della stessa grandezza distanti l'uno dall'altro, circa il doppio dei lati uguali del triangolo; 'incorporando il pattern cerchio-triangolo ai ghirigori, in modo che il cerchio sia all'interno e il triangolo sia al di fuori dei margini del ghirigoro (e appoggiato in un punto in cui non ci sia intersezioni di linee), si vedranno apparire degli uccellini.' Da: Massironi, M. (2002). *The Psychology of Graphic Images* (pp. 216-217). London, New Jersey: Lawrence Erlbaum Associated."

Nella seconda riga, a destra: esempi di lavori prodotti dai bambini a partire dall'opera di Massironi esposta.

Conclusioni per superare una teoria dell'emozione a favore di una teoria per il piacere dell'arte

Abbiamo aperto questo contributo osservando che avremmo adottato una finestra di osservazione dell'esperienza emozionale che fosse aperta verso lo spazio dell'esperienza estetica. Piuttosto che condurre una rassegna della bibliografia sperimentale in questo specifico ambito, abbiamo preferito adottare un paradigma di argomentazione e dimostrazione delle tesi proposte in queste pagine che mostrasse come la fruizione di una esperienza estetica, in condizione ecologica, dovesse superare il semplice paradigma della "sindrome" (e dei "sintomi"), ricollocando la complessità dell'esperienza estetica in un quadro più complesso, peraltro già suggerito dal testo di Stendhal. In questo quadro, gli aspetti causativi sono da recuperare all'interno di una analisi del percorso fenomenico che raccorda le componenti percettive della struttura dell'opera con un complesso sistema di analisi cognitiva e affettiva dell'opera. Nel far ciò, abbiamo assunto un atteggiamento intenzionalmente controfattuale, mostrando che è possibile arrivare alla complessità dell'esperienza emozionale estetica anche attraverso una via contraria a quella normalmente assunta nella definizione di emozione come risposta affettiva automatica a un certo tipo di esperienza. Attraverso i due percorsi di ricerca-didattica brevemente raccontati, abbiamo inteso mostrare come sia facilmente verificabile la possibilità di invertire livelli motivazionali poveri e bassi livelli di interesse, non solo invertendo il vissuto, ma riuscendo poi a trasferirlo, facendolo diventare motore d'azione per più complessi comportamenti organizzativi e formativi/educativi.

Ciò a dire che un corretto avvicinamento allo studio dell'esperienza estetica non può essere ristretto al solo paradigma emozionale. In un complesso lavoro di integrazione ed espansione del costruito di emozione, in particolare rispetto alle emozioni con valore edonico, M. Kubovy (1999) propone la costruzione di una teoria generale del piacere, passando da una teoria dell'emozione strutturata in maniera puntuale, ad una teoria del *piacere della mente*, strutturata in eventi o episodi. Il carattere puntuale dell'esperienza emozionale viene integrato nell'idea di collezioni di emozioni, distribuite nel tempo e percepite come aventi una certa struttura. "*Pleasures of the body*" e "*Pleasures of the mind*" si caratterizzano, in questo quadro, per una diversa struttura. Secondo l'approccio suggerito da Kubovy, i "*piaceri della mente*" – che sono quelli che ci interessano qui, dato l'argomento di queste pagine – emergono dalla violazione di aspettative (spesso implicite), che attiva un processo per interpretare la violazione. Parte essenziale di questo processo è la ricollocazione che il

soggetto compie dell'emozione, delle aspettative e della loro violazione entro un framework narrativo. Esempificato nel lavoro originale di Kubovy rispetto ai piaceri legati all'ascolto musicale e alla comprensione umoristica, questo framework narrativo è stato qui riportato (passando attraverso il breve cenno al racconto di Stendhal, che rivela comunque la struttura di questa narrativa), all'esperienza di una certa "forma" di incontro con un genere di arte visiva (GEPOK). La struttura dell'esperienza che abbiamo progettato e fatto esperire ai soggetti può essere pensata come una narrativa: coinvolge un pattern di risposte emozionali "al primo sguardo", di risposte emozionali "al secondo sguardo", di risposte emozionali al divenire consapevoli di un mutamento di metodo e competenze negli "sguardi"; mobilita l'acquisizione di conoscenze, l'incontro, la scoperta e la messa a fuoco di aspettative consapevoli e inconsapevoli, e non ultimo, come per Stendhal, l'azione e la condivisione del processo con altri che ne potrebbero prendere parte.

Bibliografia

- Johnson-laird P, N.& Oatley K. (1992) Basic emotions, rationality, and folk theory, *Cognition & Emotion*, 6: 3-4, 201-223
- Kubovy M. (1999) On the Pleasure of the Mind. In: Eds: Kahneman D, Diener,E., Schwarz N,Well-Being: Foundations of Hedonic Psychology. Russel Sage Foundation. New York. (p. 134-154)
- Luccio R. (2012) Per una storia della psicometria delle emozioni. In: R. Rumiati, a cura di: *Pensiero Azione Emozione. Scritti in onore di Paolo Legrenzi*. Bologna, il Mulino, pp.187-205
- Michell, J. (1997) Quantitative science and the definition of measurement in psychology. *British Journal of Psychology*, 88, pp.355-3.
- Michell, J. (2008) Is Psychometrics Pathological Science?, *Measurement: Interdisciplinary Research and Perspectives*, vol. 6, 1-2, pp.7-24
- Plutchik, R. (1992) The Nature of Emotion. *American Scientist*, 89, pp. 344-350
- Stendhal (1974) Roma, Napoli e Firenze. Viaggio in Italia da Milano a Reggio Calabria. Roma-Bari: Laterza .
- Trendler, G. (2009) Measurement Theory, Psychology and the Revolution that Cannot Happen, *Theory & Psychology*, vol. 19 no. 5, pp. 579-599.

RINGRAZIAMENTI:

Alla famiglia Massironi, Franca e Michele che custodiscono la vita di Manfredo.

A Getulio Alviani che insegna con generosità il sapere dell'arte.

A tutti gli studenti che avrebbero potuto comparire come autori in questo scritto.

A Massimo di Carlo per la disponibilità degli allestimenti.