Design Espressivo

L'empatia estetica nel designart

1. Il Designart

1.1 Cos'è il *designart*
1.2 Interconnessioni Arte e Design
1.3 Un nuovo tipo di design italiano
1.4 Il design nei musei
1.5 *Designart espressivo* e *designart empatico*

2. L'empatia

2.1 Era dell'industria
2.2 Era dell'empatia
2.3 Cos'è l'empatia

3. L'empatia estetica

3.1 Teorie dell'empatia estetica
3.2 Simbolismo e corpo
3.3 Il sentimento del sé oggettivato
3.4 I diritti dell'oggetto
3.5 Empatia estetica nel design

4. Il cervello e la visione emotiva

4.1 Lo studio della mente
4.2 Lo studio della percezione
4.3 Biologia della percezione
4.4 Biologia della visione
4.5 Le emozioni

5. L' espressione nel design

5.1 Arte e design
5.2 Il design e il simbolo
5.3 Arte nel quotidiano
5.4 La funzione trascendente

6. Casi di studio

6.1 La linea e i contorni
6.2 Le forme organiche e i principi formativi
6.3 Le forme antropomorfe e zoomorfe
6.4 Le forme espressive
6.5 La ritmica e la texture
6.6 L'informe e il deforme
6.7 Le forme culturali

Conclusioni

1. Il Designart

1.1 Cos'è il *designart*

L'intento di questa tesi è lo studio di quelle opere che si trovano sulla linea di confine tra il design e l'arte e ancorché di pertinenza del design, oltre a svolgere una funzione pratica come le altre, sono prodotte principalmente per stimolare singolari sensazioni e suscitare particolari emozioni o stati d'animo. A tal fine occorre in via preliminare individuare prima di tutto che cosa differenzia un prodotto di design da un'opera d'arte. Il termine design letteralmente significa progettazione. Questo vuol dire che a monte di un prodotto di design vi è l'elaborazione di un progetto, chiamato a risolvere un preciso problema pratico. Attraverso un processo sapientemente calcolato e definito, discusso e studiato in ogni suo aspetto e funzionalità, si persegue l'obiettivo finale di soddisfare un bisogno o crearne uno nuovo.
Un designer non deve solo avere un buon occhio per l'estetica ma, similmente al lavoro di un ingegnere, deve rispettare regole specifiche e perfezionare dettagli funzionali in grado di soddisfare gli obiettivi finali del progetto.Un buon progetto di design è tale quando, pur rispettando i vincoli e le normative previste, quali le regole economiche di mercato, i principi di fisica e di meccanica, individua una soluzione funzionale ed esteticamente apprezzabile per ogni specifico problema. Per poter svolgere bene questo compito il progettista si avvale di specifiche conoscenze e competenze di disegno tecnico e dei sistemi di rappresentazione attraverso le quali realizza un prodotto pensato appositamente per venire incontro all'esigenza dei futuri fruitori. Rispetto a quando detto l'arte si pone come qualcosa di completamente diverso?
Un buon artista per trasmettere un messaggio o ispirare un'emozione non ha bisogno di aderire a regole specifiche: ogni artista crea le sue proprie regole. L'arte non ha uno scopo pratico semplicemente è qualcosa che può suscitare un pensiero, un sentimento o un'emozione. Nessun artista ha mai dovuto spiegare perché ha fatto qualcosa in un certo modo piuttosto che in un altro. L'arte non rende conto a nessuno e nonostante ciò raccoglie numerosissimi e appassionati fruitori disposti a spendere patrimoni per poterla possedere.

1.2 Interconnessioni Arte e Design

In questa breve analisi metterò l'accento su quel tipo tendenza artistica più espressiva che ha ispirato, oppure si è completamente fusa con il design e l'architettura dei ultimi due secoli. Se si guarda alla storia, numerosi sono stati i momenti in cui arte e design si sono intrecciati per poi separarsi nuovamente. La maggior parte della critica ha spesso cercato di mantenere ben separata l'arte con la A maiuscola dalle arti minori. Secondo alcuni studiosi[1]

[1] Agudio E., *Designart: La poetica degli oggetti bastardi*, Lupetti , Milano 2013, p.12

della storia del rapporto tra arte e design, negli ultimi due secoli il momento in cui fu applicata la netta distinzione tra le due arti si ebbe negli ultimi decenni del Cinquecento, quando le Accademie italiane posero l'accento sulla preparazione teorica degli artisti, creando così una gerarchia tra artisti intellettuali e semplici artigiani.

Alcuni critici sostengono che la data da attribuire alla nascita del disegno industriale sia quella della prima esposizione universale, la Great Exhibition (Londra, 1851) ed è proprio in quel periodo che si riaccese il dibattito tra arte e design per merito del paladino degli *Arts and Crafts* e amico dei preraffaelliti, William Morris, che introduceva un'idea di "unità delle arti". Riconoscendo l'uguaglianza tra arti maggiori e arti minori, rivalutando il lavoro artistico e artigianale, in opposizione all'industrializzazione galoppante di quel periodo, mentre Alois Riegl introduceva il concetto della *kunstwollen* (volontà artistica), per il quale l'impulso creativo dell'artista non è mai separato dall'ambiente culturale che lo circonda, per cui ogni manufatto o espressione artistica sono da considerare documenti importanti per una formulazione della teoria della storia dell'arte. Grazie a William Morris, il preraffaellismo si incarnò in maniera preponderante nelle arti decorative, fino a ripercuotersi nell'esaltazione delle linee femminili e nei motivi floreali dell'Art Nouveau. Questo nuovo movimento interessò tutte le categorie di costume: l'arte, l'edilizia, il design, l'abbigliamento, l'urbanistica, lo spettacolo. Gustav Klimt ne fu uno dei massimi esponenti e fu anche protagonista della secessione viennese e dell'arte espressionista, movimenti artistici che influenzarono architetti come Otto Wagner, Joseph Maria Olbrich e Josef Hoffmann che avevano come ideale la *Gesamtkunstwerk*, l'opera d'arte totale, in vista di una fusione completa delle arti.

Charles Rennie Mackintosh aveva l'idea di costruire opere d'arte attorno alle persone, prendendo ispirazione dalla propria origine scozzese, dallo stile Art Nouveau e dalla semplicità delle forme giapponesi.

Henry van de Velde (fig.1), seguendo la linea d'azione di William Morris introdusse in Belgio la sensibilità Arts and Crafts. Ispirato dalla teoria della Kunstwollen di Riegl e dalla Einfuhlung di Lipps, trovò la sintesi del suo stile in "*Astrazione ed empatia*" di Worringer: l'impulso verso un'espressione empatetica e il raggiungimento della trascendenza mediante l'astrazione.

Figura 1
Henry van de Velde,
Graf Kessler Diplomat's chair,
1901

Formulò la teoria dell'*Ornamento strutturale lineare*, sottolineando la sottile differenza tra ornamentazione ed ornamento: la prima essendo applicata non ha relazioni con l'oggetto mentre il secondo ne è strutturalmente integrato. Promulgatore della linea espressiva che trasmette la forza e l'energia di ciò che l'ha tracciata.

A Monaco nel 1909 si sviluppò il *Neue Kunstler Vereinigung* un movimento artistico proto-espressionista con a capo Wassily Kandinsky, in opposizione alla cultura dello stato industriale e al Werkbund, intavolò un'interessante frattura ideologica tra la maniera normativa *Typisierung* e l'espressiva volontà di forma *Kunstwollen*. Bruno Taut e Adolf Behne organizzarono *l'Arbeistrat fur Kunst* i cui obiettivi erano un lavoro artistico da creare con l'attiva partecipazione del popolo, sperimentata dalle grandi masse, guidata anche da Gropius che proprio a quel punto cominciò ad abbozzare le basi del futuro Bauhaus. Nel 1916 a Zurigo nasce il movimento artistico e letterario Dada, il cui intento era quello di dissacrare tutti i valori culturali e qualsiasi tipo di dogma attraverso la provocazione, lo scandalo e la polemica. Sosteneva un metodo di lavoro basato prevalentemente sulle associazioni casuali e mirato all'annullamento dell'opera d'arte. E' proprio a partire da questo concetto che l'arte tornò ad interessarsi nuovamente del design, questa volta semplicemente prelevando un oggetto della nostra quotidianità ricontestualizzandolo in un ambito artistico. I *ready made* divengono così opere non più di importanza formale o espressiva bensì un'occasione di riflessione sul concetto stesso di produzione artistica. Si pensi ad opere quali *Ruota di Bicicletta,* lo *Scolabottiglie* e *Cadeau* di Marcel Duchamp.

A Weimar nel 1919, un importante momento di coesione tra le due arti fu l'apertura della scuola Bauhaus, una scuola di architettura, arte e design. Punto di riferimento per le avanguardie artistiche, una tra le più importanti De Stijl, che incisero decisamente sullo stile della produzione industriale, aveva come insegnanti alcuni tra i più importanti artisti dell'epoca, da Paul Klee, a Wassily Kandinsky, Moholy-Nagy e Johannes Itten.

L'idea artistica diventava così il punto di partenza per la progettazione di un prodotto di alto livello sia estetico che funzionale. L'arte ha subito delle trasformazioni tali da avvicinarsi all'artigianato prima e al design dopo. La prima causa è da riconoscere nella modifica della concezione della tecnica. All'arte pura è stato genericamente riconosciuto un grado di valore o di dignità più elevato che all'arte applicata: lo stesso concetto di applicazione implica l'idea di una precedenza di un'arte pura e del successivo impiego delle sue forme nella produzione di oggetti d'uso. Questo giudizio dipendeva dalla valutazione della tecnica come mera pratica e della pratica come mera manualità, priva di ogni carattere e forza ideale. Quando avveniva la rivoluzione industriale quell'ordine dei valori si è invertito: la tecnica e la pratica, collegandosi a quella scienza positiva che costituiva il grande ideale del secolo, hanno assunto un valore ideale, mentre l'antico ideale estetico scadeva, come è noto, a inutile accademismo. E poiché la tecnica e la pratica implicano un fare, l'idea del bello si connette al fare e non più al contemplare. La riconciliazione tra

l'arte e la tecnica, la quantità e la qualità, il bello e l'utile è durato però ben poco, si è presto rivelata una generosa utopia[2].

Questo concetto di sintesi delle arti si estendeva infatti ad un progetto ben più ambizioso, un'ondata di ottimismo e fiducia nelle capacità dell'uomo e nelle grandi potenzialità tecniche della macchina, aveva portato gli uomini a voler riprogettare la politica, l'ideologia e la poetica del mondo secondo questi concetti estetici, tecnici e morali. L'arrivo della guerra fermò quest'ondata, uccidendo anche l'utopia di questo forte sincretismo tra le arti.

Dopo la seconda guerra mondiale, grazie ad uno strategico uso dei mass media, l'artista Andy Warhol stravolse il concetto di arte avvicinandola non solo alla produzione industriale, ma anche ai meccanismi legati al consumo di prodotti standardizzati. La sua "Factory" assomigliava maggiormente ad un'industria dell'arte seguendo il modello dei laboratori-officine della tradizione *Arts and Crafts*. Tra gli anni Cinquanta e Sessanta la corrente artistica del Minimalismo creava opere di un rigore geometrico ed essenziale negli elementi, che doveva essere realizzato non più dalla mano dell'artista ma attraverso procedure industriali affidandosi alla precisione dello strumento meccanico. Fu aspramente criticato dal critico Clement Greenberg che definì la sua arte priva di complessità e di sentimenti, accusando gli artisti del Minimalismo di essere più che altro dei designer (in senso dispregiativo). Diversa invece la posizione di Scott Burton che fin dagli esordi della sua carriera affermava che tutte le opere del futuro avrebbero dovuto funzionare anche come strutture pragmatiche, arrivando a sentenziare che progettare mobili è lo stesso che fare scultura.[3]

1.3 Un nuovo tipo di design italiano

Si era scoperto che il fare architettonico non voleva dire assolutamente fare case, o in genere costruire cose utili, ma significava esprimersi, comunicare, polemizzare e realizzare liberamente il proprio habitat culturale secondo un diritto spontaneo ad auto-produrre il proprio ambiente che ogni individuo ha, ma che la divisione del lavoro nella società gli ha totalmente alienato. Fare architettura diventava una libera attività espressiva, così come fare all'amore non voleva dire solamente fare figli, ma comunicare attraverso il sesso. Contro l'utopia inconscia dell'architettura e dell'urbanistica moderna, continuavano a proporre al mondo un impossibile ordine, l'architettura d'avanguardia capovolgeva il processo: assumeva l'utopia come dato iniziale di lavoro e lo svolgeva realisticamente[4].

Nel periodo delle contestazioni sociali dei primi anni Settanta, nasce e si rafforza anche una critica alla società dei consumi e del benessere. Un nuovo tipo di design compare in Italia grazie al clima di grande ottimismo, di invenzioni, fiducia nel progresso e possibilità di sperimentazione. Architetti tra i più visionari furono supportati da altrettanto visionari

---

[2] Argan G.C., *Progetto e Destino*, Il Saggiatore, Milano 1965; citato in Agudio E., *Designart: La poetica degli oggetti bastardi*; Lupetti , Milano 2013; p. 20

[3] E. Agudio, 2013, *Ibidem*, p. 23

[4] Branzi A., *La casa calda*, Idea Books, Milano 1984, p. 60

mecenati che permisero loro di poter sperimentare con fantasiosi prototipi l'arredo dell'ambiente che li circondava. A Firenze con Archizoom, Ufo, Superstudio; a Milano con Gaetano Pesce, Ettore Sottsass, Ugo La Pietra, Alessandro Mendini; si discute sulla possibile revisione radicale delle convinzioni razionaliste e funzionaliste che hanno fino ad allora caratterizzato il design italiano. Parliamo di famosissime icone del design come la poltrona Up di Gaetano Pesce (1969, B'nB), Pratone progettato dai designer italiani Giorgio Ceretti, Pietro Derossi, Riccardo Rosso (1971, Gruppo Strum), la poltrona Proust di Alessandro Mendini (Studio Alchimia 1978) (fig.2) .

Figura 2
Alessandro Mendini,
Poltrona Proust
1978

Il design radicale e il design postmoderno danno il via ad una nuova sperimentazione artistica nel design, mettendo in dialogo i vantaggi della produzione di serie con la cura e la dedizione che si hanno nella produzione di un pezzo unico. Nasce in quel periodo infatti il concetto di serie diversificata, di cui è pioniere il designer Gaetano Pesce, che riesce ad ottenere la produzione di pezzi unici dando il via al *custom design* creando tra le altre cose, manufatti in resina prodotti industrialmente, ma in modo da ottenere ogni volta un risultato diverso. Sergio Asti, in ossequio alla naturalità del materiale crea dei vasi di vetro unici, soffiando il vetro in stampi di legno per poi lasciare riposare il vetro molle fino alla sua completa solidificazione, ottenendo così un risultato molto naturale e diverso per ogni pezzo. Sulla stessa idea anche Vinicio Vianello creò i *Vasi Variante.* Il culmine di queste eccellenze si ebbe effettivamente con la mostra del 1972 al MoMa di New York "*Italian: the new Domestic Landscape*" che segnò il lancio del design italiano nel mondo, protagonisti di questo evento furono: Mario Bellini, Joe Colombo, Gae Aulenti, Ettore Sottsass, Gaetano Pesce, Alberto Rosselli, Marco Zanuso e Richard Sapper, Archizoom, Superstudio, Ugo La Pietra, Gruppo Strum e 9999.

1.4 Il design nei musei

Come riportato nell'analisi del *Design Limited Edition* della curatrice Elena Agudio ,"oggi l'arte e il design stanno diventando due pratiche sempre più intrecciate ed indistricabili. *Il design limited edition*, quella produzione di oggetti di design in serie limitata o in pezzi unici che circola all'interno di un preciso sistema collezionistico, sembra essere l'epifenomeno di questa apertura: designer-star, galleristi d'arte, venditori e produttori sono coinvolti nell'esplorazione di questa nuova pratica progettuale che, mescolando arte, artigianato e design si è guadagnata un posto di riguardo nelle collezioni di arte contemporanea più prestigiose e nelle istituzioni museali. Prototipo di creativi come Marc Newson, Ron Arad (fig.3), I fratelli Campana, Zaha Hadid, Johanna Grawunder, Maarten Baas, Tom Dixon, per fare alcuni esempi, sono oggi apprezzati più per il valore artistico che sembrano esprimere piuttosto che per la loro possibile applicazione industriale. Negli ultimi anni i loro prezzi ne-~~su~~lle aste internazionali, insieme a quelli del design storico, sono cresciuti esponenzialmente: in un'epoca in cui i pregiudizi tra arti applicate e arti pure sembrano tramontati, questi pezzi unici (o limited) di design di oggetti di lusso si sono trasformati in opere d'arte, o almeno ne hanno acquistato il valore economico."[5]

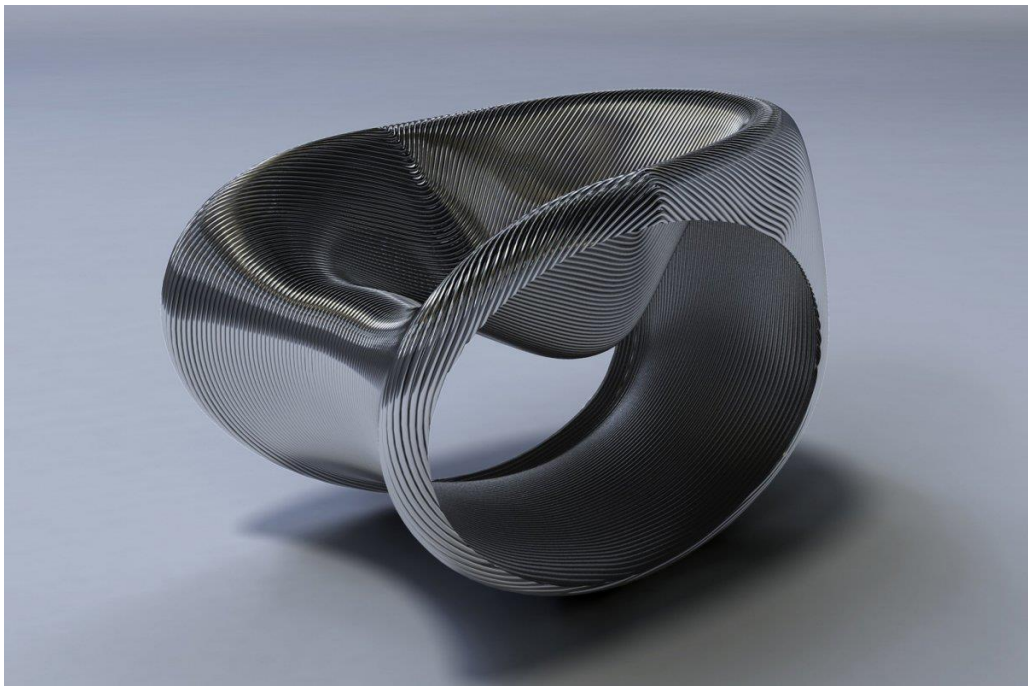

Figura 3
Ron Arad,
MT Rocker
2009

Questo riconoscimento sociale ed economico presuppone una grande e rinnovata forza nel designart contemporaneo. Se queste opere meritano di essere considerate quasi alla pari dell'arte pura, vuol dire che come l'arte hanno saputo comunicare un messaggio importante. Se l'arte ha la capacità di stimolarci, aprire la nostra mente a nuovi pensieri, emozionarci o toccarci profondamente, il designart è stato capace di fare altrettanto e in più ha permesso

[5] Agudio E., 2013, *Ibidem,* p. 55

all'arte di diventare vivibile. Partendo dal presupposto che un'opera di quel tipo resta comunque un oggetto di design assolvendo ad una certa funzione, e quindi è molto più vicina al nostro vivere quotidiano, il designart ci offre la possibilità di poter vedere che ogni cosa intorno a noi può essere totalmente riprogettata in modo da rispondere ai nostri desideri più intensi.

1.5 *Designart espressivo* e *designart empatico*

Ci addentriamo finalmente verso quello che è il primo punto fondamentale di questa tesi. E' necessario fare un'ulteriore distinzione all'interno della categoria designart per poter discutere di certe dinamiche estetiche, percettive, emotive e psicologiche di queste opere. In questa tesi non prenderò in considerazione quel tipo di design che prende spunto dall'arte sociale, che cerca in vari modi di coinvolgere lo spettatore o di renderlo partecipe della creazione artistica grazie a diversi stratagemmi, a volte di dubbio contenuto artistico, e del tutto arbitrari e causali. Accennerò alla loro tipologia ma solo per un confronto e per metterne in evidenza le differenze. Parlerò invece di quella tipologia di designart più introversa, che riesce ad evocare nello spettatore, un certo tipo di emozione, un sentimento o un ricordo e cercherò di analizzane le forme, le simbologie, il legame psichico che questi manufatti riescono ad instaurare con noi.

Mi riferisco alla categoria di designart espressivo, indicando quindi da un lato il design emozionale, secondo la concezione di Donald Norman[6], nella quale però non rientrano le categorie di oggetti come i simpatici e sorridenti prodotti di Alessi che, benché espressivi in maniera superficiale, non hanno una valenza artistica ed espressiva profonda. Dall'altro lato tratterò di designart dal punto di vista prettamente empatico, il quale per le sue qualità fisiche della forma, del colore, del materiale e della trama, permette al soggetto di empatizzare con l'oggetto in maniera soggettiva e molto personale. Non rientreranno nella categoria i designers artists Tobias Rehberger (fig.4) o Liam Gillick (entrambi presi in esame nel libro di Elena Agudio) oppure designer come Sottsass e Mendini che seppur artistici ed *espressivi* non stimolano una profonda risposta empatica. In questa categoria è possibile notare un'evidente tendenza al rispetto della natura, questo è spiegato dal fatto che l'empatia è anche sinonimo di un profondo legame dell'uomo con la sua biosfera, quindi l'uso di materiali sintetici è molto limitato, si preferiscono materiali naturali e processi di lavorazione artigianali.

[6] *Norman Donald* A., *Emotional design: Perché amiamo (o odiamo) gli oggetti della vita quotidiana*, Apogeo *Editore*, Milano 2004

Figura 4
Tobias Rehberger,
MoF 94,7 %, 2007

Ciò che fa la differenza fondamentale, e che dovrebbe essere considerato alla stregua di un dogma per gli artisti di un designart più empatico, è il categorico divieto di progettare un'opera calcolando artificiosamente l'effetto emozionale a priori, al posto di privilegiare una creazione spontanea, più legata quindi all'aspetto inconscio dell'artista. Perché l'inconscio, prende la strada delle associazioni piuttosto che quella dell' analisi. Esponenti di questa categoria sono designers come Nacho Carbonell, Umberto Dattola, Martin Baas, Isamu Noguchi e altri che analizzerò in seguito.

Osservando questo genere di opere è possibile accorgersi subito che questi oggetti comunicano un'altissima espressività attraverso le loro forme, i loro materiali e i loro colori. Spesso rimandano ad un concetto simbolico o psichico, mentre altre volte sprigionano una forte aura di qualcosa di arcaico o familiare. Altre volte possono rimandare fortissimamente ad un ricordo del passato, della nostra infanzia o ad una tradizione popolare oppure possono nascere dalla pura fantasia umana. Ponendo l'attenzione su questi fattori si apre un mondo di interessanti dinamiche che possono raccontarci qualcosa del nostro intimo. Chi siamo e quali sono i nostri desideri, le paure e i sogni. Per affrontare questa analisi mi avvarrò dello studio sull'empatia estetica, degli studi sul funzionamento della mente umana e lo studio dei desideri e sogni dell'uomo da un punto di vista psicologico, perché questa tipologia di designart è in grado di comunicare fortemente col nostro subconscio al punto che alle volte, gli elementi che scegliamo per arredare la nostra casa, possono essere simbolicamente equivalenti a certi elementi che custodiamo all'interno della casa della nostra anima.

Figura 5 Umberto Dattola, EVNI, Paula, 2013

2. Empatia

2.1 Era dell'industria

La rivoluzione industriale, il capitalismo e le infrante promesse di benessere e felicità del positivismo, hanno lasciato il mondo profondamente sconvolto. Una volta stabilito che l'uomo non era più al centro dell'universo e messo in dubbio l'esistenza di Dio, l'umanità occidentale si buttò, non senza entusiasmo, in una esaltata fede nella ragione umana e nel progresso tecnologico ed industriale. Ma come spesso accade si è passati bruscamente da un'ideologia spirituale ad una più razionale quasi rinnegandone la prima. Mentre questo sistema si rivelava fallimentare non sono mancate espressioni di profondo disagio che ben descrivevano quello che accadeva nell'intimità del cuore degli uomini, un decadimento di valori spirituali lasciava gli uomini fondamentalmente soli di fronte all'arbitrarietà dei loro destini. Di fatto però non si spensero mai gli interessi per la parte irrazionale, istintiva o spirituale dell'uomo. Si svilupparono ideologie antipositiviste come il vitalismo di Bergson, volte a prendere in esame fattori come l'istinto, la volontà o lo "slancio vitale" e si prestò molta attenzione alle nuove scoperte in campo psicologico. Freud portò il contributo forse più significativo al pensiero moderno con la sua concezione dell'inconscio e la teoria della mente che ribaltarono in un certo senso la credenza positivista della supremazia della ragione umana sulla natura. Si potrebbe dire che Freud fu antipositivista suo malgrado, perché dimostrò che anche la grandiosa ragione dell'uomo è in realtà in balia di impulsi inconsci ed irrazionali, anche se tentò per gran parte della sua vita di dare alla psicologia, la scienza della mente, una solida base biologica. Un obiettivo che solo oggi all'inizio del XX secolo stiamo perseguendo.
L'inarrestabile progresso, la brama di potere e lo sviluppo dell'industria bellica dilaniarono fisicamente e moralmente parte della popolazione occidentale e non. In ambito umano si sperimentò la perdita della libertà con regimi totalitari tendenti alla spersonalizzazione dell'esistenza individuale, che portò alla crisi dei valori morali e sociali e alla paralisi spirituale dell'uomo. Più di settanta milioni morti durante la seconda guerra mondiale furono l'emblema di un'umanità degenerata e di una follia universale. Ma il boom economico degli anni 50 generò una ripresa del progresso, tutto era in crescita: il PIL, l'occupazione, la produzione industriale e naturalmente i consumi. E con l'arrivo della televisione e delle pubblicità, la società divenne società dei consumi.
Ancora un forte e spontaneo intervento sociale fu attuato da molti giovani degli anni 60, La generazione dell'amore aveva cercato di cambiare il sistema di valori del mondo moderno.
Molti giovani sprezzanti dei risultati che il mondo moderno stava collezionando e vedendo lo stordimento consumistico cui rischiavano di andare incontro si ribellarono all'ideologia dell'allora nuova società dei consumi. Un'ondata d'idealismo pacifica ma potente che si infranse nell'attimo stesso in cui la si cominciò a commercializzare. La tecnologia e i mass media, la cultura del consumismo, dell'Io e quella dell'apparire hanno spesso messo mano

su quel che c'era di più autentico banalizzandolo e portandolo al servizio dei propri interessi.
Parlando dal punto di vista umano e guardando alla situazione psichica odierna, un interessante punto di vista sul come si sono evolute le strutture psichiche e i nuovi comportamenti dell'uomo reduce da un programma capitalista quale quello che stiamo ancora vivendo, lo troviamo nell' analisi di Massimo Recalcati "L'uomo senza inconscio" .
Recalcati parla della scomparsa dell'inconscio nelle nuove patologie della nostra società: non si temono più le nevrosi che nascondono un desiderio inconscio in fermento e ribellione, perché questo, di fronte all' Altro contemporaneo ha avuto tutti i permessi nonché le lodi per poter uscire allo scoperto e per poter sfogare le sue passioni. Questo annullamento, scrive Recalcati, tende a manifestarsi secondo due direttrici fondamentali: come rafforzamento dell'Io che dà luogo a identificazioni solide che irrigidiscono sterilmente l'identità soggettiva o come un'esigenza imperiosa di godimento che travalica ogni principio di mediazione simbolica per imporsi come un comandamento tanto assoluto quanto mortifero.[7] Ovvero il consumatore identificato nella massa e l'uomo volto alla soddisfazione istantanea dei bisogni. Il culto sfrenato al consumo che consuma nichilisticamente se stesso.

2.2 Era dell'empatia

Dopo il fallimento positivista della visione scientifica e del programma capitalista che è risultato insostenibile ed ha modificato significativamente la percezione dei valori occidentali verso un cammino di autodistruzione consapevole, possiamo adesso, raccogliendo i cocci delle nostre illusioni, tornare a parlare con fermezza di un valore che la precedente forma di pensiero aveva tralasciato come elemento di poco conto: l'empatia.
Per duecento anni ci siamo basati sulle teorie dei grandi pensatori dell'illuminismo riguardo la natura dell'essere umano. Adam Smith, John Locke sostenevano che l'uomo nasce avido, combattivo, utilitarista. Invece oggi, gli studi più avanzati nel campo delle neuroscienze ad esempio quelli sui neuroni specchio, ci dimostrano la predisposizione genetica dell'uomo alla compassione, alla collaborazione, all'empatia. E il contesto in cui viviamo a permettere o impedire lo sviluppo di queste qualità. Dobbiamo estendere l'empatia a tutto il genere umano, se vogliamo sopravvivere.[8]
Ne "La civiltà dell'empatia"[9], Jeremy Rifkin si oppone alla dottrina dell'utilitarismo del XVIII secolo, secondo cui l'uomo agisce solo per aumentare il proprio piacere personale e il progresso della società avviene solo grazie alla competizione tra individui per lo sfruttamento delle risorse. Le nuove scoperte nell'ambito delle neuroscienze dimostrano il contrario: l'uomo è capace fin dalla prima infanzia a provare empatia, ovvero a provare

[7] Recalcati M., *L'uomo senza inconscio. Figure della nuova clinica psicoanalitica*, Cortina Raffaello Editore, Torino, 2010
[8] Rifkin J., intervista: http://www.youtube.com/watch?v=l88Ol2Yjt-M
[9] Rifkin J., *La civiltà dell'empatia. La corsa della coscienza globale del mondo in crisi*, Mondadori, Milano, 2010

compassione, partecipazione, solidarietà.[10] Internet e le nuove tecnologie hanno permesso l'istantanea condivisione delle informazioni, e questo ha reso possibile una sorprendente risposta empatica della popolazione mondiale a diverse situazioni di emergenza mondiali, di fatto poche ore dopo il devastante terremoto di Haiti, la comunità di internet si è stretta in un abbraccio attorno alle vittime del disastro ambientale profondendo ogni genere di aiuti.
Le nuove tecnologie hanno reso possibile l'istantanea condivisione di informazioni, ma anche di pensieri, emozioni, esperienze. E' sufficiente andare su qualsiasi forum, per qualsiasi tema. Milioni di persone raccontano la loro storia e ascoltano quelle degli altri, scambiandosi esperienze, punti di vista, parole di conforto o vere e proprie strigliate.
Le discussioni sull'argomento proliferano sfociando in campi di applicazione diversi da quelli nei quali hanno trovato la loro culla. C'è una sempre più accurata attenzione al feedback emotivo umano anche nella progettazione di oggetti e apparati interattivi.[11] Ma l'evento che ha contribuito decisamente al rinascimento dell'empatia è stato la scoperta scientifica, dei ricercatori dell'università di Parma, capitanati da Giacomo Rizzolatti, dei neuroni specchio, una classe di neuroni che si attivano nel momento in cui un animale compie un azione oppure, e questa è la scoperta, quando l'animale vede un'azione compiuta da un altro soggetto. I neuroni specchio sono adibiti al riconoscimento e alla simulazione virtuale di un movimento percepito nell'altro, *come se* fosse stato messo in atto da noi. Siamo allora all'era del *homo empaticus* e forse siamo davvero agli albori dell'era dell'empatia. Ma cos'è esattamente l'empatia?

2.3 Cos'è l'empatia

Dal *Grande dizionario della lingua italiana* di Salvatore Battaglia: "L'empatia è il fenomeno per il quale il soggetto tende a proiettare se stesso nella struttura osservata e a identificarsi con un altro essere (vivente o no) in una sorta di comunione affettiva"
L'empatia è la capacità di comprendere lo stato d'animo e i sentimenti dell'altro, è la capacità di immedesimarsi in un'altra persona, mettersi nei panni dell'altro, sentire "come se" noi fossimo l'altro. E' un comportamento derivato dall'evoluzione volto alla conservazione della specie ed è una capacità naturale che è possibile tanto sopprimere in parte quanto sviluppare maggiormente. E' il riuscire a sentire, dentro di noi, i movimenti d'animo che si agitano nel corpo di un'altra persona e grazie ad un tentativo inconscio di imitazione, riuscire a percepirne le dinamiche e gli effetti che agiscono su di essa così come potrebbero agire su noi stessi. E' possibile provare empatia nel momento in cui

[10]Una recente ricerca condotta alla Yale University pubblicata su Nature da Kiley Hamlin sostiene che un abbozzo di *morale innata* sarebbe già insita in ciascuno di noi al momento della nascita. Uno studio eseguito su dei neonati (6-10 mesi) dimostra che già a quell'età, i bambini notano la differenza tra personaggi buoni e cattivi, manifestando attrazione per i primi e rigetto per i secondi.
[11]Aral Balkan ha sviluppato un sistema d'interfacce capace di simulare imbarazzo e vergogna nel caso in cui il loading di un video sia troppo lento. Questo vuol dire, capire lo stato d'animo dell'utente e preoccuparsene non lasciandolo da solo con la sua frustrazione, provocando nell'utente una sensazione di comfort nonché di ilarità nell'empatizzare con una macchina che si vergogna di essere troppo lenta.

riusciamo a porre l'attenzione su segnali corporei dell'altro. Le espressioni facciali, la postura e i suoi movimenti, possono catturare la nostra attenzione e ricordarci momenti in cui noi stessi abbiamo sperimentato quel dolore o quella gioia ed è come se per un attimo riuscissimo noi stessi ad assumere mentalmente quella postura, quei movimenti, quelle espressioni fino a sentire nel nostro corpo lo scorrere di quelle stesse sensazioni. L'empatia è una forma di comunicazione non verbale e istintiva che regola il nostro modo di rapportarci gli uni con gli altri. Darwin nell' *Origine dell'uomo*[12] (1871) chiama questo fenomeno "*instinct of sympathy*", un' istinto sociale acquisito in virtù della selezione naturale. Grazie ad esso infatti, ci si avverte gli uni con gli altri in caso di pericolo, ci si difende a vicenda, si salvaguarda la specie dall'estinzione.

L'empatia ha la capacità di sviluppare forti legami interpersonali. Ci sprona ad uscire dalla nostra bolla egoica per cambiare punto di vista, guardando il mondo attraverso gli occhi della persona che abbiamo davanti . Questo momento di connessione ci permette di condividere e compartecipare alla sua emozione in senso affettivo o comprenderne il punto di vista in senso cognitivo. L'empatia, se ben sviluppata, porta ad una maggiore attenzione delle nostre reazioni emotive, sviluppa l'introspezione consentendoci di conoscere meglio noi stessi, in quegli aspetti automatici o non coscienti che determinano gran parte delle nostre azioni.

Lo psicanalista Heinz Kohut, nel 1959, introduce il principio di empatia nella psicoanalisi nel saggio *Introspezione, empatia e psicoanalisi*, associando l'empatia all'esplorazione introspettiva. Infatti attraverso la psicanalisi si entra nel mondo privato di un'altra persona e questo, essendo un atto molto delicato, presuppone principalmente una raffinata capacità di introspezione auto-analitica. Il passo successivo è quello sostenuto dal teorico della terapia incentrata sul cliente, Carl Rogers che si avvale del metodo empatico nel costruire un clima terapeutico di fiducia e comprensione profonda priva di giudizi, accompagnando il paziente nella presa di coscienza delle sue emozioni, ponendo molta attenzione nel denominare determinati elementi emozionali non risolti che potrebbero trovarsi sulla strada dell'introspezione. Un atteggiamento molto delicato ed accurato (chiamato appunto *empathic accuracy*) nel trovare le parole, che permette di accompagnare il paziente nella discesa verso se stesso avendo cura di non turbarlo eccessivamente.[13]

Un'empatia di questo tipo tiene conto di tutti quei fattori che entrano in gioco nella vita di una persona, non solo quindi l'avvenimento ultimo ma tutta una serie di dinamiche che hanno costituito la storia, i traumi, l'identità, il carattere e il pensiero dell'intera persona. Una visione olistica che tiene conto di tutte le dinamiche consce ed inconsce e delle loro relazioni e che quindi non si basa solo sui singoli sintomi. Secondo Rogers, l'uomo è un organismo animato da una forte spinta vitale volta alla crescita, la salute, l' autorealizzazione e allo sviluppo completo delle sue potenzialità.

> *Dico francamente che non condivido il punto di vista tanto diffuso secondo cui l'uomo è un essere fondamentalmente irrazionale i cui impulsi, se non fossero controllati, condurrebbero alla distruzione sua e degli altri. Il comportamento*

[12] Darwin C., *L'origine dell'uomo e la scelta sessuale* (1871), Rizzoli, Milano, 1982

[13] Pinotti A., *Empatia. Storia di un'idea da Platone al postumano*, Editori Laterza, Bari, 2011, p. 88

dell'uomo è invece squisitamente razionale e si orienta, con una complessità sottile e ordinata, verso le mete che l'organismo gli pone.[14]

Grazie a questi studi possiamo davvero comprendere che la parte della nostra vita che non controlliamo con la ragione, quella parte che comunica con il linguaggio delle associazioni le nostre più autentiche verità, non è un incontrollabile ricettacolo di mostruosità o cattiverie. Bensì un luogo di conoscenza poetica delle nostre verità, dei nostri istinti e delle nostre tendenze, volte alla piena realizzazione della nostra individualità. Per questo è effettivamente utile imparare il gioco del suo linguaggio.

Se la nostra parte razionale ci aiuta nella vita di tutti i giorni, nei calcoli, nella logica, nell'organizzazione, la nostra parte irrazionale e poetica, ci parla di chi siamo e chi tendiamo di essere. E' la parte che ha nominato tutte le cose del mondo, pensiamo ad esempio al fatto che la poesia e la metafora hanno costituito l'origine primaria del linguaggio, come sostenne Giambattista Vico nel 1700. Gli uomini primitivi, di poco intelletto ma di molta sensibilità, diedero i nomi alle cose ispirandosi alle analogie che potevano fare con le sensazioni del proprio corpo e creando delle metafore. Così noi chiamiamo "capo" la cima o il principio, "fronte" il davanti, "bocca" ogni apertura[15]. L'uomo è portato ad animare l'inanimato e a relazionarsi con mondo delle cose usando come strumento di conoscenza le sue sensazioni interne. E questa sorta di parallelismo sta la base dell'empatia estetica.

[14] Rogers C, *La terapia incentrata sul cliente*, Martinelli, Firenze, 1994, p.194

[15] Vico G., *La scienza nuova*, Rizzoli, Milano, 1976, citato in Pinotti A., 2011, *Ibidem*, p. 104

3. Empatia estetica

3.1 Teorie dell'empatia estetica

La parola deriva dal greco "εμπαθεία" (*empatéia*, a sua volta composta da *en*-, "dentro", e *pathos*, "sofferenza o sentimento"). Ai tempi di Aristotele veniva usata per indicare il rapporto emozionale di partecipazione che si instaurava tra il pubblico e i personaggi della scena durante la rappresentazione di una tragedia: la cosiddetta catarsi o purificazione delle passioni. All'origine del concetto moderno di empatia, il filosofo Robert Vischer introduce la parola *Einfühlung,* per indicare, per la prima volta, uno specifico significato: quello di simpatia estetica, descritto nel libro "*Sentimento ottico della Forma*."
Moltissime sono le teorie che nel tempo si sono sviluppate attorno a questo concetto e oggi, con la recente scoperta dei neuroni specchio, che ha riportato l'attenzione delle scienze umane sul tema dell'intersoggettività, si è dato il via alla quarta stagione dell'empatia, quella neuroscentifica. Andrea Pinotti nel libro "*Empatia, storia di un'idea da Platone al postumano*" scrive:

> "*Empatia" funge da nome ombrello per una rete di parentele categoriali che coinvolgono termini solo parzialmente sovrapponibili, quali proiezione, trasferimento, associazione, espressione, animazione, antropomorfizzazione, vivificazione, fusione… Empatizzare vale, di volta in volta, per immedesimarsi, rivivere, compatire, consentire, imitare interiormente, simpatizzare… Se tale proteiforme costellazione mostra da un lato la grande duttilità della nozione di empatia, dall'altro rischia di sbiadirne i contorni fino all'indistinzione.*[16]

Lo studio dell'empatia non si riferisce esclusivamente alla relazione tra persone, ma implica differenti forme di relazioni. Come dimostra M. Geiger ci sono diverse tipologie di empatia: *l'empatia dell'umano*, ovvero tra soggetto e soggetto; *l'empatia del subumano*, ovvero tra soggetto ed oggetto; *l'empatia di stati d'animo*, tra soggetto e paesaggio e l'*empatia di attività* relativa alla percezione del movimento dato da un oggetto in relazione alle sensazioni interne del soggetto[17]. Gli elementi che costituiscono l'empatia sono quindi: il soggetto, l'oggetto e la relazione che tra di loro si istituisce a partire dalla conoscenza sensibile che il soggetto ha dell'oggetto. Nell'empatia umana il soggetto intravede l'anima dell'altro soggetto, mentre nell'empatia subumana il soggetto è portato ad attribuire un'anima all'oggetto, oppure intravede delle caratteristiche di anima suggerite dalle caratteristiche dell'oggetto.
Su questo ultimo punto si darà il via ad una serie di teorie incentrate sulle seguenti polarità: il modello idraulico di Lipps e l'affermazione dei diritti dell'oggetto dei Vischer. Da un lato il modello idraulico dell'empatia funziona come in un gioco di vasi comunicanti in cui il soggetto, che è pieno di senso, riempie l'oggetto che ne è privo. Dall'altro si constata invece che un oggetto, per poter evocare un determinato stato d'animo, debba avere delle specifiche qualità formali in grado di esprimere uno specifico stato d'animo.

---

[16] Pinotti A., 2011, *Ibidem*, p. VIII
[17] Pinotti A., *Estetica dell'empatia*, Edizioni Angelo Guerini e associati SpA, Milano, 1997, p. 14

3.2 Simbolismo e corpo

Nella concezione estetica di F.T. Vischer[18] , il simbolo è il concetto fondamentale per capire la dinamica dell'empatia estetica. Come egli afferma, il simbolo è la connessione tra immagine e contenuto attraverso un termine di confronto. Nel caso dell'empatia estetica l'immagine è intesa come un'entità sensibile volta all'espressione di un pensiero, di un concetto o di un significato. Il simbolo è simile alla metafora ma a differenza di questa, esso non si esprime sul piano del discorso bensì su quello dell'intuizione sensibile. Per determinare meglio cosa sia il simbolo dobbiamo pensare al legame che esso è in grado di instaurare fra immagine e senso. Secondo F. T. Vischer il legame è un atto dello spirito ed agisce in tre modi differenti:

- *La connessione oscura* (non libera), che caratterizza le credenze religiose naturali. In questo tipo di connessione l'immagine e il significato vengono scambiati (pane e vino rispettivamente come corpo e sangue di Cristo). La connessione oscura caratterizza anche la costituzione del mito inteso sempre come una personificazione cui si presta fede.
- La connessione *crepuscolare*: in parte caratterizza la costituzione del mito, ma solo nel momento in cui si mantiene la consapevolezza del carattere fantastico delle immagini mitiche credendo al mito solo sulla base del suo valore simbolico. E' l'animazione della natura, ovvero la connessione tipica dell'empatia estetica.
- La connessione *chiara*: un tipo di connessione consapevole e priva di illusione.

Questa ricerca sarà poi sviluppata anche dal figlio Robert Vischer che assieme al padre condivide il rifiuto del formalismo puro di Zimmermann[19] (che sosteneva l'esistenza di alcuni tipi di forme pure, avulse da qualsiasi tipo di significato simbolico) e lo fa nel suo saggio sul *Sentimento ottico della forma*, una ricerca trascendentale in cui cerca di descrivere la fenomenologia del sentire, riprendendo il concetto di *simbolica formale* elaborato dal padre, che definisce come *intimo sentire in uno* immagine e contenuto. A questo aggiunge che ad ogni dinamica formale corrisponde un analogo movimento di vita interiore.

> *Le diverse dimensioni della linea e della superficie, le differenze del loro movimento agiscono simbolicamente. La linea verticale eleva; quella orizzontale amplia; quella spezzata agita più vivacemente di quella retta, ricordando il modo di piegarsi e cambiare direzione della vita interiore in relazione a dati punti e leggi.*[20]

Nella polemica attuata contro il *formalismo puro* di Zimmermann, R. Vischer sostiene ci sia sempre una base di corrispondenza fra le leggi di regolarità, simmetria e proporzione delle figure con le leggi soggettive del corpo umano e approfondendo il suo concetto della

---

[18] Vischer F. T., *Il simbolo*, in Pinotti A., 1997, *Ibidem*, p. 14

[19] Zimmermann R., *Estetica generale come scienza della forma 1865;* citata in Pinotti A., 2011, *Ibidem*, p .121

[20] Vischer F.T. citato dal figlio ne *Sul sentimento ottico della forma*; in Pinotti A., 1997 *Ibidem*, p .96

simbolica formale si rese conto che oltre ad una naturale associazione formale di idee è possibile una vera e propria fusione della rappresentazione con la forma dell'oggetto. Questa idea gli fu rivelata grazie al libro *La vita del sogno* di Scherner, grazie al quale si rese conto dell'effettivo trasferimento inconscio che la mente associativa opera nel momento in cui traspone la propria forma corporea, nonché l'anima, nella forma di un oggetto, nella fattispecie la casa.[21]

Il parallelismo simbolico del corpo con la casa appare ben evidente nel sogno. Per Scherner, che tra l'altro studiava la relazione tra sogno e patologia organica, esiste un solo simbolo onirico fondamentale: la casa; espressione del corpo umano, e delle sue membra con le stanze. Infatti nello stato onirico la casa ci appare spesso come il simbolo del nostro corpo. La nostra mente associativa ha un'autonomia di pensiero che relaziona le parti fra di esse, così succede che noi mettiamo in relazione le parti della nostra casa con le parti del nostro corpo. Questo succede quando la nostra parte razionale è totalmente addormentata e le redini immaginali passano dalla parte della mente associativa come durante la fase onirica.

E' infatti sognando che possiamo esplorare camere, soffitte e scantinati di una certa casa, e spesso riusciamo a trovarvi rappresentazioni simboliche di stimoli organici. Chi ha mal di denti ad esempio, potrebbe trovarsi in una stanza dentro ad un mulino nella quale potrebbe trovare disposti attorno ad un tavolo rosso, dei sacchi di farina, alcuni dei quali andati a male. Oppure in modo più cosciente potrebbe ritrovarsi a scendere le buie scale di uno scantinato accompagnato dalla tranquillizzante voce di C.G. Jung che lo incita ad esplorare la sua zona inconscia nei sotterranei della sua casa/corpo.

Nell'empatia estetica la comprensione e la percezione di un oggetto subisce un processo di immedesimazione. L'unica entità che posso mettere in relazione con l'oggetto osservato è il mio corpo fisico. Il modo in cui arrivo a comprendere un oggetto passa da un'analogia della struttura osservata in relazione alla struttura del mio corpo. *Si tratta di un inconscio trasferimento della propria forma corporea e quindi anche dell'anima nella forma dell'oggetto. Da ciò ho derivato il concetto che ho nominato "empatia".*[22] Se guardiamo l'ergersi di una colonna, riusciamo a percepire una sensazione di innalzamento, se guardiamo la forma di un bozzolo, percepiamo una sensazione di raccoglimento e di chiusura.

> *Quando osservo un oggetto immobile e fisso, posso senza alcuna difficoltà traspormi nella sua struttura interiore, nel suo centro di gravità. Mi immagino dentro di esso, medio la sua dimensione con la mia, mi allungo, mi estendo, mi piego e mi limito in esso.(...) Più specificatamente, l'impronta di un fenomeno - abbassata o eretta, inclinata o spezzata – ci riempie con un corrispondente tono umorale di avvilimento o depressione spirituale, di arrendevole dolcezza o di dissidio.*[23]

---

[21]*Sul sentimento ottico della forma*; in Pinotti A., 1997 *Ibidem*, p .98
[22]*Ivi*, p.98
[23]*Ivi*, p.116

Siamo portati a percepire un movimento anche solo intenzionale in oggetti immobili e attribuiamo loro intenzioni ed emozioni; siamo portati ad attribuire caparbietà ad una scogliera che resiste alla forza del mare. Il seguire con lo sguardo il profilo di una catena montuosa o una strada tortuosa provoca un riflesso sul decorso dei movimenti di pensiero, così che il pensiero stesso è influenzato dalla tortuosità del sentiero di montagna oppure dallo scivolare fluido come l'acqua in un fiume. Anche la luce ed i colori influiscono sul sentimento che percepiamo, toni caldi o freddi possono indurci a sentire riservatezza glaciale o amorevole calorosità.

3.3 Il sentimento di sé oggettivato

Theodor Lipps, il teorico che più di altri ha approfondito dal punto di vista psicologico la questione dell'empatia, non si trova d'accordo con i Vischer sull'attribuzione causale dell'empatia alle sensazioni organiche interne, o meglio, come i Vischer, ammette ci siano effettivamente dei movimenti interni al nostro corpo in caso di empatia legata sia al movimento reale che al movimento percepito, ma insiste sul fatto che il movimento organico interno sia solamente una parte del processo di empatia, perché dal solo movimento interno non si ha ancora la creazione del sentimento. La teoria che contraddistinguerà Lipps nello studio del processo di empatia è la teoria del *sè oggettivato*.
Secondo Lipps infatti, è la percezione che abbiamo, di un oggetto sensibile, a risvegliare in noi un certo contenuto psichico. In particolare l'attività psichica non è data dalla forma dell'oggetto bensì dalla nostra percezione di esso. Con attività psichica egli intende "un modo del nostro fare, come modalità in cui noi, in ciò che viviamo, diamo spazio alla nostra essenza interiore". In particolare, Lipps sostiene che noi siamo portati a cercare nell'altro delle caratteristiche simili a quelle che apprezziamo in noi stessi, e trovandole proviamo una sorta di autoattivazione del sé grazie alle caratteristiche psichiche percettibili dell'oggetto. Il risultato di questo processo è chiamato *sentimento del valore del sé.*

> *Mi rallegro delle qualità che possiedo, delle mie forze, facoltà, capacità. Non posso però rappresentarmi queste ultime o rendermele interiormente presenti se non le realizzo, anche solo in abbozzo e semplicemente nel pensiero. So di avere la facoltà di fare questo o quello, cioè immagino di farlo, e lo faccio davvero nel pensiero. Ne faccio nel mio pensiero per lo meno un abbozzo.*[24]

E ancora:

> *Ogni sentimento del valore di sé è piacere della forza, della ricchezza o dell'ampiezza, e della libertà del mio fare. La libertà interiore non comporta altro che la coerenza e l'unità del mio fare in se stesso. Il fare del quale parlo è di vario genere. Corrisponde grossomodo al mio fare intellettuale. Mi rallegro dell'energica attività del mio pensiero, della facoltà di concepire più cose mentalmente. Mi sento*

[24] Lipps T., *Ästhetik.Psychologie* des Schönen und der Kunst 1903 citato in Accornero M., *Movimento percezione ed empatia*, Mimesis Edizioni, Milano, 2009, p. 42

appagato dalla concentrazione del lavoro mentale, dal fatto che il lavoro mentale sia riassunto in un punto o in uno scopo.[25]

Quindi, nell'osservare un oggetto che trovo piacevole, mi rendo conto che quello che mi attrae in esso sono le medesime caratteristiche positive che riconosco in me stesso. Questo mi porta ad una autoattivazione, ovvero una spinta del fare, anche solo un pensiero attinente alla qualità positiva percepita. Mi sento stimolato all'agire positivamente, e siccome le qualità che io percepisco, non sono altro che le mie stesse qualità, allora non sto facendo altro che godere delle mie stesse qualità all'interno dell'oggetto. Questo processo è quello che Lipps chiama *sentimento di sé oggettivato.*

Lipps continua con l'affermare che alla base della comprensione estetica vi è l'imitazione. Dal movimento percepito otticamente nasce una mia tensione corrispondente. Mi sento teso verso l'immagine cinestetica che corrisponde al movimento percepito otticamente. Il movimento che porta questa tensione è l'empatia. Possiamo quindi dire che l'empatia è la comprensione estetica della percezione ottica. La comprensione ottica presuppone un processo di imitazione.

Vi sono due tipi di imitazione: l'*imitazione esterna* e l'*imitazione interna*.

Guardando all'esempio dell'acrobata in bilico sulla fune, l'imitazione esterna è l'esecuzione esteriore dei movimenti effettivi dell'acrobata, ma non presuppone una vera unione con il soggetto imitato. L'imitazione interna invece presuppone, nella mia coscienza, una vera e piena unità con il soggetto imitato. Con l'imitazione interna compio internamente al mio pensiero, gli stessi movimenti dell'acrobata. Sono con lui ed *in lui* in quel momento presente. Lipps si domanda "Come si presenta direttamente alla mia coscienza questo effetto?"[26] Possiamo oggi dare una risposta scientifica a questa domanda perché effettivamente quello che succede nella nostra mente è direttamente spiegabile grazie agli studi effettuati sui neuroni specchio. Guardando l'acrobata ed i suoi movimenti automaticamente nel nostro cervello si accendono gli stessi neuroni utilizzati dall'acrobata per effettuare i suoi movimenti, quindi è come se ci trovassimo davvero al suo posto, è come se noi fossimo lui, intimamente connessi, proprio come spiega Lipps. Se intendiamo la coscienza come la capacità di percepire stimoli sensibili e in particolare il momento di comprensione sentito grazie allo stimolo interno a noi stessi, l'accensione dei neuroni atti alla comprensione, in questo caso di un movimento, sta alla base di questa coscienza. Potremmo dire che i neuroni specchio sono la base scientifica dell'empatia. La teoria di Lipps è incentrata sulla percezione dell'uomo e tende ad escludere una vera e propria causalità dell'oggetto percepito, negandone così il ruolo nell'espressione. Questa idea incontrerà diverse opposizioni che rivendicheranno i diritti dell'oggetto sottolineando che la sua natura espressiva è una forza universale.

Perché siamo portati ad empatizzare con gli oggetti? Perché abbiamo bisogno di vivificare l'inanimato? Una risposta potrebbe essere l'impulso panteistico all'unificazione col mondo. Essendo l'uomo un essere vivente, una creatura del mondo, egli è già indissolubilmente legato ad esso. L'uomo intuisce e riconosce il linguaggio vitale della natura, perché ne fa

[25] Accornero M., 2009, *Ibidem*, p. 43
[26] *Ivi*, p. 47

parte. La conoscenza del linguaggio naturale delle conformazioni è una predisposizione istintiva che sviluppiamo ulteriormente con l'esperienza. Abbiamo in noi energia vitale e la sentiamo nell'altro. Come scrive Robert Vischer, l'anima che osserva sente un fenomeno solo quando quest'ultimo le offre, a partire da se stesso, il linguaggio dei sentimenti. Il sentimento in questo caso è inteso come la perturbazione della forza vitale.[27] L'uomo è predisposto a percepire la vita, e la cosa interessante è che riesce a trovarla anche nelle cose inanimate. Perché questo? Secondo l'idea di Perpeet l'uomo moderno razionalizzando la natura e civilizzandola ne ha annientato il potere sacrale, rendendola muta. Egli vede l'empatia non come scaturita dalla meraviglia nei confronti della natura, piuttosto dal suo annientamento. Questa devitalizzazione della natura provoca una sensazione di lutto e per questo noi tendiamo a proiettare vita anche in oggetti non animati.[28]
Questa è la visione parziale della medaglia worringeriana le cui due facce sono l'astrazione e l'empatia. Secondo Worringer l'astrazione è la risposta dell'uomo all'inizio dei tempi, al pauroso caos della natura. Un senso di orrore nei confronti della natura, opposto allo stato di intimità e unificazione che caratterizza invece l'empatia. L'uomo primitivo, completamente gravato dalle intemperie e dalle forze naturali, per salvarsi ha dovuto isolare ed astrarre i suoi pensieri in uno spazio circoscritto, geometrico, inorganico e regolare. Da qui nascono secondo la sua tesi, i motivi decorativi geometrici delle popolazioni nordiche, di quelle greche arcaiche o di quelle egizie.
Dalla parte dell'empatia c'è invece il riconoscimento, da parte dell'uomo, di una certa caratteristica dell'oggetto, in specifico la sua forma, che ci fa intuire il tipo di energia vitale che ha agito nella sua creazione. Che sia un triste salice piangente, una scultura rabbiosa o un'architettura gotica, l'uomo sente l'energia vitale che ha agito all'interno dell'oggetto, la riconosce e in ragione di ciò attribuisce all'oggetto caratteristiche vitali.
Un sasso è solo un sasso, ma se quel sasso ha una forma speciale o ci ricorda un animale, ecco che siamo pronti ad apprezzarne la forma e ad investirla di significati.

3.4 I diritti dell'oggetto

L'idea di stampo Lippsiano, che l'espressione sia solo una prerogativa dell'umano verrà inoltre smentita da Koffka e Kohler in quanto qualsiasi fenomeno, soggetto o corpo, sia esso animato che non, viene percepito, oltre che nelle sue qualità fisiche, anche in quelle espressive.

> *Quando sento un tuono roboante, non avverto un suono neutro sul quale proietto un mio sentimento di inquietudine; è il tuono nel suo suono a essere minaccioso. Così ogni elemento espressivo fa campo con gli altri elementi, espressivi a loro volta, in modo che le cose si relazionino fra loro facendo interagire le loro rispettive espressività, in una dialettica analoga a quella che si istituisce fra gli*

[27] Pinotti A., 1997, *Ibidem*, p. 115
[28] Pinotti A., 2011, *Ibidem*, p. 187

esseri umani: si delinea dunque la possibilità di descrivere, a fianco di una intersoggettività, una vera e propria interoggettività.[29]

Un'idea, questa, di marcare gli oggetti come corpi inerti, investiti solo grazie allo sguardo dell'uomo, di proprietà fisiognomiche espressive, è stata bollata dallo psicologo e storico dell'arte, Rudolf Arnheim come un "equivoco patetico" (*pathetic fallacy*), in quanto ogni cosa è dotata di una sua espressività universale. Abbiamo l'impressione che il salice piangente sia triste, non perché lo associamo ad un uomo triste, ma perché le sue caratteristiche formali, la direzione dei suoi rami, esprimono un intristito penzolamento passivo, ed è solo allora che possiamo mentalmente associarlo all'atteggiamento di un uomo triste.[30]

Se per Lipps l'oggetto non ha diritti parlando esclusivamente di godimento del sé oggettivato, mentre per i Vischer l'oggetto, con la sua dinamica formale, è in grado di stimolare in noi un moto organico interno, Volkelt aggiungerà un punto di vista interessante alla basilare questione dell'empatia estetica.

In *Teoria dell'empatia estetica* (1905)[31] Volkelt si pone la questione della dinamica dell'empatia, analizzandone la genesi o comparsa primaria. La sua tesi cerca di partire dall'inizio della formazione dell'empatia nella coscienza del neonato. Il punto basilare sarà quindi il momento in cui il neonato si rende conto di non essere un tutt'uno con la madre e con quello che lo circonda e prende coscienza che l'altro è una persona separata da se stesso, un altro Io soggettivo e separato. In quel momento il bambino comincia ad interpretare i lineamenti, i gesti e la voce della madre, per cercare di relazionarsi ad essa, principiando così il germogliare dell'empatia. Questo momento di separazione, di scoperta di un altro Io sarà la base della tendenza alla vivificazione dell'inanimato. Il tutto parte dal collegamento tra la disposizione sentimentale del soggetto e la percezione dell'oggetto espressivo che si fondono insieme attraverso un atto creativo inconscio. Questo processo di interiorizzazione traspone il nostro sentimento direttamente nel contenuto percettibile proveniente dall'oggetto. Siccome la percezione dell'oggetto arriva dall'esterno, con essa ritorna a noi anche il contenuto sentimentale che abbiamo percepito nell'oggetto.

Ma come succede che l'oggetto offra a noi stessi un sentimento che solamente noi abbiamo prodotto? Perché siamo portati ad attribuire all'oggetto la capacità di provare sentimento o vivere uno stato d'animo che invece è il nostro, facendoci credere di trovarci di fronte ad una seconda ed autonoma soggettività? La cosa singolare che accade durante questo processo di proiezione è un distacco dall'appartenenza all'io del sentimento provato. Ma come si giunge a questa esclusione dell'io? Possiamo trovare la risposta nel carattere di trans-soggettività che attribuiamo agli oggetti espressivi dal momento in cui abbiamo primariamente imparato la differenza tra l'*io* e l'*altro,* specialmente quando abbiamo

[29] Kohler W. citato in Pinotti A., 2011, *Ibidem*, p. 193
[30] Pinotti A., 2011, *Ibidem*, p. 193
[31] Pinotti A., 1997, *Ibidem*, p. 229

constatato che l'*altro* è portatore di una propria soggettività. Infatti è dal momento in cui io apprendo l'esistenza dell'altro che imparo anche ad attribuirgli dei sentimenti propri.[32]

3.5. Empatia estetica nel design

Un'altra questione importante messa in luce da Volkelt cerca di rispondere a domande riguardanti la genesi primaria del principio di empatia. Siamo in grado di riconoscere e quindi di empatizzare con qualcuno o qualcosa solo nel caso in cui percepiamo sentimenti che abbiamo già vissuto? Trovandoci davanti ad una persona arrabbiata, osservando la sua espressione ed i suoi gesti siamo portati automaticamente a riconoscerci nelle stesse esteriorizzazioni perché abbiamo già esperito questo tipo di sentimento?
Così funziona per gran parte dei casi. In effetti, come scrive Volkelt, se l'uomo non fosse in grado di esperire nuove forme sentimentali, allora non sarebbe possibile nessuna forma di empatia. Deve esserci quindi alla base di tutto un sistema che ci permetta di imparare a riconoscere sentimenti a noi sconosciuti in modo tale da poterli ricreare dentro di noi. Volkelt fa un esempio. Un lettore dall'animo mite ed equilibrato nonostante non abbia vissuto ancora, durante la sua vita, l'angoscia, la sete di infinitezza e il conflitto interiore del Faust di Goethe, nonostante non sia mai stato spinto dalla disperazione a ricorrere al veleno, è sicuramente sufficientemente in grado di comprendere e immedesimarsi nel protagonista. A quel punto incoscientemente, servendosi dei sentimenti conosciuti e attraverso un processo creativo riuscirà a ricreare un sentimento il più possibile vicino a quello descritto nell'opera. Compiendo uno sforzo che potrebbe essere quello dell'enfatizzare sentimenti simili fino ad arrivare a quell'eccesso, il lettore riesce così ad apprendere un nuovo tipo di sentimento.
Esiste un'affinità tra sensazioni motorie e stati d'animo per cui siamo portati, in base ad una nostra conoscenza precedente a riconoscere un determinato sentimento. Volkelt chiama questa modalità *tipologia motoria-riproduttiva*, mentre la modalità *motoria-immediata* non si avvale principalmente degli stimoli motori osservati, perché potrebbero essere stimoli che non riusciamo a comprendere, si baserà quindi sulle sensazioni conosciute più vicine per cui le sensazioni motorie estranee hanno come conseguenza l'immediato adeguatamente delle nostre sensazioni ad esse.[33]

> *Dal regno disposizionale in noi immagazzinato di sentimenti ed emozioni emergono certe immagini e si trasformano nel senso delle sensazioni motorie estranee. Non è dunque solo attraverso sensazioni motorie riprodotte , ma è immediatamente attraverso se stesse che le sensazioni motorie suscitate al presente provocano una trasformazione dei nostri sentimenti che procede nel senso di una affinità interiore. Così si capisce il fatto che animiamo gesti di natura tale che i nostri propri gesti non hanno mai mostrato, con sentimenti che noi stessi non abbiamo mai vissuto. Al*

[32] Volkelt J., *Teoria dell'empatia estetica* 1905 in Pinotti A., 1997, *Ibidem*, p. 243
[33] *Ivi*, p. 236

contempo questo processo mostra che abbiamo la capacità di trasformare le nostre disposizioni sentimentali in sentimenti qualitativamente nuovi.[34]

Detto questo possiamo quindi assumere che anche solo l'imitazione di determinati gesti può indurci a percepire determinati sentimenti. Questo può essere un punto molto importante che introduce il concetto per cui come un corpo prende forma in base all'atteggiamento mentale, l'atteggiamento mentale si modifica in base alla modificazione del corpo.[35]

Da questo interessante principio è possibile intravedere un grande potenziale di innovamento che potrebbe essere applicato a diverse aree della nostra vita.

Avendo visto ora quali sono le variabili psichiche e umorali che entrano in gioco durante la nostra percezione, possiamo assumere quanto sia importante prenderle sempre in considerazione durante la creazione di un oggetto che farà parte del nostro quotidiano. Secondo il parallelismo casa/corpo diventa chiaro che è proprio nel campo del design che possono aprirsi nuove strade, ben più coscienti, da un lato e più creative dall'altro, alla creazione di un ambiente che da un lato rispecchi le nostre qualità interne e dall'altro abbia la capacità naturale di ispirarci ed autoattivarci grazie alla sua capacità di creazione di stati d'animo positivi.

Il design esclusivamente funzionale assolve sì al suo compito primario, ovvero quello di servire allo scopo per cui è stato progettato, ma possiamo non limitarci a questo e puntare a sfruttare tutte la capacità che ha l'aspetto percepito di un oggetto, per riceverne la trasmissione di determinati stati d'animo positivi e stimolarci ogni giorno circondandoci di spirito e poesia intimamente connessi con quello che è la nostra vera natura interiore?

Secondo il processo della creazione di nuovi sentimenti è possibile quindi migliorare il nostro stato d'animo. Se prendiamo atto, dentro noi stessi, degli elementi che costituiscono la nostra storia psichica individuale, potremo in questo modo, in una sorta di atto simbolico, esternandoli, trasporli in oggetti del quotidiano, modificandone la forma senza mai tradire la radice che l'ha generata, ma pilotandola verso una sua risoluzione più positiva e consona a quello che vogliamo sia la nostra vita.

---

[34] Volkelt J., *Teoria dell'empatia estetica* 1905 in Pinotti A., 1997, *Ibidem*, p. 254

[35] Cuddy Amy: *Your body language shake who you are*; conferenza TED; www.ted.com

4. Il cervello e la visione emotiva

> *La neuroestetica unisce la biologia e la psicologia della visione e le applica allo studio dell'arte. Il campo della neuroestetica emotiva va ancora oltre, cercando di coniugare la psicologia cognitiva e la biologia della percezione, dell'emozione e dell'empatia con lo studio dell'arte.*[36]

Vi è una sete di spiegazione scientifica riguardante lo studio delle emozioni, che non si attiene prettamente a questioni sentimentali, perché le emozioni sono le forze che strutturano il nostro modo di pensare ed influenzano la nostra vita, le nostre scelte guidandoci verso quello che è più affine a noi.
David Freedberg analizza proprio questa sete confrontandola con la triste e cinica mancanza di interesse che molti studiosi troppo razionalisti o riduttivistici provano nei confronti di questo argomento. La stessa sensazione che ho avuto io nel delineare questa tesi è stata appunto l'incredulità nel ritrovarmi a spiegare il perché questo argomento fosse importante, cercando di capire perché fosse stato sì studiato, ma da un punto di vista poco inerente a quello che le vere potenzialità dell'argomento suggeriscono spontaneamente di fare.
L'articolo di Freedberg merita una citazione estesa.

> *Per molti anni ho avanzato tre proposte, rivolgendomi in particolare ai colleghi storici dell'arte, e in generale agli studiosi delle scienze umane. Nella prima sostenevo che dovrebbe essere possibile tracciare alcune connessioni tra il modo in cui le immagini appaiono e quello in cui gli spettatori rispondono loro sul piano delle emozioni e dei sentimenti, e sostenevo che tutto questo dovrebbe essere neuro scientificamente dimostrabile. […] Il mio invito ha continuato comunque a cadere nel vuoto, nonostante siano ormai sempre più numerose le prove a sostegno del fatto che le risposte sono determinate geneticamente ed evoluzionisticamente. La resistenza a ogni tipo di approccio che minacci l'orientamento contestuale delle scienze umane rimane infatti molto alta. Nelle scienze umane continua a prevalere il modello standard delle scienze sociali. Il modo predominante di studiare la storia dell'arte rimane quello della storia sociale dell'arte. Approcci diversi continuano a essere censurati, come se storia sociale e biologia fossero condannate a essere in eterno contrasto l'una con l'altra. […] Tuttavia, la posizione comune nelle scienze umane, salvo la recente eccezione di pochi filosofi, è che le emozioni siano troppo approssimative e troppo caratterizzate da elementi personali, culturali e storici per poter essere definite in termini transculturali. Ho suggerito più e più volte che, per quanto alcune risposte possano risultare culturalmente variabili o possano essere determinate dal contesto, le emozioni dipendono da meccanismi innati. Tuttavia, l'idea che alcune risposte alle opere d'arte possano essere automatiche o possano*

[36] Kandel E., *L'età dell'inconscio. Arte, mente e cervello dalla grande Vienna ai giorni nostri*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2012, p. 495

dipendere direttamente dalla struttura, dalla fisiologia o dalla chimica del cervello sembra restare ancora difficile da accettare. […] La mia terza proposta, che ha incontrato meno resistenza a causa del fascino per "il corpo", è che risulta impossibile concepire le emozioni separatamente dal corpo, e in modo particolare separatamente dal suo movimento.[…] È probabilmente proprio questo nesso intimo tra corpo ed emozione ad essere stato così a lungo la ragione della scarsa attrattiva esercitata dalle emozioni, dal momento che il corpo restava un ostacolo a piaceri che si presupporrebbero incorporei, il che, a ripensarci, è contrario al buon senso.[37]

4.1 Lo studio della mente

Dopo le teorie filosofiche che hanno cercato di rispondere ai diversi interrogativi riguardanti la nostra percezione e cosa essa può provocarci, possiamo ora vedere quale sia la base scientifica e biologica che sottostà alla questione dell'empatia estetica. Per fare questo sarà bene partire dalla culla della moderna scienza medica nonché centro fecondo delle avanguardie artistiche espressioniste, la Vienna del 1900.
In *L'età dell'inconscio. Arte, mente e cervello dalla grande Vienna ai giorni nostri*[38], Eric Kandel ripercorre le origini e gli sviluppi della scienza della mente che in sincronia con l'espressivismo artistico nascente, pone l'accento sull'uomo, la sua mente e le sue emozioni. E' nei salotti viennesi, infatti, che si discutevano le idee che avrebbero presto rivoluzionato la psicologia, la neurobiologia, la letteratura e l'arte del nostro tempo introducendo le basi per un dialogo tra arte e scienza. Proprio in quegli anni Freud scoprì grazie al caso clinico di Breuer, "Anna O"(Berta Pappenheim), la reale esistenza dei processi mentali inconsci i quali entrando in conflitto con la coscienza della persona possono portare a sintomi psichiatrici. Grazie al metodo dell'ipnosi scoprì inoltre la rimozione, una reazione di difesa della mente che si rifiuta di accettare emozioni, desideri e schemi d'azione inopportuni e per questo ne cancella l'esistenza dalla coscienza confinandoli nella zona inconscia.
Questo concetto è fondamentale perché per la prima volta si constata che solo una piccola parte della nostra attività mentale è conscia, mentre tutto il resto accade per vie inconsce. Questo vuol dire che non siamo pienamente consapevoli delle reali motivazioni che guidano la nostra vita. Il lavoro di Freud proseguì con la *terapia della parola* (denominata così da Bertha Pappenheim) e il metodo delle associazioni libere. Attraverso un gioco di simboli e parole pazientemente analizzate si poteva quindi avvicinarsi a quelle che erano le reali angosce dei pazienti senza però portarli direttamente a scontrarsi con esse. La terapia della parola aiutava a svuotare il contenuto doloroso della mente mentre le associazioni libere aiutavano a interpretare i ricordi dei pazienti, rendendoli in grado di parlare, sempre

[37] Freedberg D. citato in : SISTEMI EMOTIVI, *Artisti contemporanei tra emozione e ragione*; Franziska Nori, Martin Steinhoff; Silvana editoriale; Milano, 2007, p.38
[38] Kandel E., *L'età dell'inconscio. Arte, mente e cervello dalla grande Vienna ai giorni nostri*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2012

tramite associazioni, di accaduti dolorosi impossibili da dichiarare se non in maniera simbolica. Secondo il principio del determinismo psichico di Freud infatti, nella memoria le associazioni sono legate agli accadimenti della vita personale di ogni individuo. Alcuni decenni più tardi, Neisser avrebbe dato il via al movimento della psicologia cognitivista, ovvero la psicologia di tutti quei processi attraverso i quali uno stimolo sensoriale è trasformato ridotto, elaborato, immagazzinato richiamato e utilizzato[39].
Queste e altre teorie si svilupparono in concomitanza con una nuova corrente artistica che nasceva in quel periodo e indagava con un altro linguaggio, sugli stessi temi degli studiosi della mente umana, l'Espressionismo. Kandel prende in considerazione tre artisti di quel periodo, Gustav Klimt, Oscar Kokoschka ed Egon Schiele perché più di altri cercarono di rappresentare nei loro dipinti e disegni le lotte interne, inconsce e istintive delle persone e lo facevano dando una forte e comunicativa espressività alle linee, stravolgendo i colori o deformando le forme. Nei loro dipinti l'inconscio e le emozioni comunicano direttamente e raccontano tutta la verità che si trova dietro la facciata dell'apparenza. Ognuno nel suo stile, riproducendo un'espressione o una torsione delle mani, descriveva il modo in cui l'emozione era in grado di stravolgere il viso o il corpo di una persona. Questi artisti rappresentavano l'emozione nel momento in cui essa animava il corpo.

4.2 Lo studio della percezione

I principi della psicologia cognitiva influenzarono molto il lavoro di Alois Riegl e dei suoi due discepoli Ernst Kris ed Ernst Gombrich che li utilizzarono per connettere l'arte e la scienza seguendo un approccio olistico.
Negli anni Trenta quest'ultimi elaborarono la prima psicologia cognitiva dell'arte, una psicologia della percezione e dell'emozione che avrebbe aperto le porte allo studio biologico del funzionamento della percezione, dell'emozione e dell'empatia.
Alois Riegl, lo storico dell'arte e teorico della *Kunstwollen*, applicava il pensiero scientifico alla critica dell'arte fondendola con la psicologia e la sociologia. Proponeva uno sguardo molto più ampio nella valutazione delle opere d'arte, comprendendo tutte le diverse dinamiche di pensiero e di volontà artistica di una società, di luogo e di un periodo storico.

> *Per apprezzare ciò che è unico in ogni periodo culturale, dobbiamo capire l'idea e l'intento dell'arte in ogni periodo. Questo ci permette non solo di vederne il progresso o regresso ma anche una serie infinita di trasformazioni non limitate ad un semplice canone estetico*[40].

Un altro basilare concetto che Riegl mise in evidenza è stato quello di sottolineare l'importanza fondamentale dello studio del punto di vista dello spettatore davanti all'opera. In effetti non esiste l'arte senza il coinvolgimento diretto dello spettatore. Questo concetto fu ulteriormente approfondito da Kris e Gombrich negli anni successivi e diede via allo

[39] cit. Ulrich Neisser; Kandel E., 2012, *Ibidem*, p. 74
[40] Kandel E., 2012, *Ibidem*, p.193

studio scientifico della percezione. Ernst Kris che lavorava come curatore museale e come psicanalista, si trovava in una posizione favorevole per la tipologia di studio che aveva intrapreso *dalla parte dell'osservatore*.
Kris iniziò ad interessarsi all'ambiguità che veniva a crearsi nell'immagine realizzata dall'artista, quando veniva osservata dallo spettatore. Quando un'artista realizza una immagine che rispecchia la sua esperienza di vita, i suoi conflitti o le sue emozioni, questa rappresentazione risulta ambigua per un osservatore, il quale risponderà consciamente ed inconsciamente con una sua personale rappresentazione interna relativa alle proprie esperienze, conflitti ed emozioni. Kris cominciò ad interessarsi sempre più dei metodi di distorsione usati dagli artisti per comunicare l'aspetto psicologico o le emozioni provate da un soggetto o da se stessi. In particolare si interessò alle magnifiche sculture di Xaver Messerschmidt del 1880 (fig.1) e delle caricature di Agostino Carracci e i disegni di Gian Lorenzo Bernini. Messerschmidt era un professore e scultore tedesco molto stimato. Affetto da una forma di schizofrenia paranoide si dedicò alla realizzazione di 69 busti rappresentanti se stesso intento a fare delle smorfie esagerate ed eseguiti con uno stile originale ed una tecnica impeccabile.

Figura 1
Xaver Messerschmidt, busti, 1880

> *La sua follia si è rivelata stranamente liberatoria. Lasciando la cosmopolita Vienna per la sua città natale di provincia ha iniziato a produrre un'arte che era fedele al suo Sé, un arte folle come lui […] Scolpendo il proprio volto folle […]è diventato "Vero Sé". I suoi demoni erano ormai le sue muse e nel ritrarli raggiunse la massima creatività. Doveva ritrarli, perché non scomparivano mai dal suo specchio[…]*
> *Messerschmidt traeva piacere dalla sua follia, il piacere che aveva negato a se stesso durante la sua sofferta ascesa ai vertici sociali dell'arte.*[41]

[41] Kandel E., 2012, *Ibidem*, p. 198

Insieme a Gombrich, Kris studiò le caricature che stranamente fecero la loro comparsa solo alla fine del XVI secolo. Nelle caricature infatti qualcosa di molto interessante veniva presentato. Kris vedeva le caricature come degli esperimenti sulla lettura delle espressioni facciali, inoltre notava che le caricature prendevano in considerazione, piuttosto che i tratti distintivi, l'espressione propria di una persona. Kris e Gombrich scrissero sui disegni di Bernini nel testo *I principi della caricatura:*

> *I disegni di Bernini si focalizzano non sulle variazioni delle caratteristiche corporee, ma solo sul viso e sull'unità dell'espressione facciale […] Invece di individuare ed esagerare i tratti fisici distintivi […] Bernini inizia con il tutto, non con le parti; trasmette l'immagine che si fissa nella nostra mente quando cerchiamo di richiamare alla memoria qualcuno, cioè l'espressione unitaria del volto, ed è questa l'espressione che egli distorce ed esalta.*[42]

Kris e Gombrich avevano osservato la trasformazione del ruolo dell'artista, che non limitandosi più alla riproduzione della realtà, assumeva ora il ruolo più evocativo della figurazione della psiche umana. Iniziarono quindi a studiare l'arte mettendola in relazione alla psicanalisi, alla psicologia della Gestalt e agli studi più di carattere scientifico. Fino al XIX secolo, i metodi per comprendere la mente erano l'introspezione e la filosofia. Grazie alle nuove scoperte in campo psicologico, l'introspezione divenne sperimentazione dando vita così alla psicologia sperimentale interessata al rapporto tra stimolo sensoriale e percezione soggettiva. Purtroppo però questo studio sulle reazioni sfociò in una psicologia rigorosamente empirica in cui si analizzavano il comportamento osservabile in rapporto agli stimoli o all'apprendimento, considerando gran parte dei processi che si instaurano tra l'input sensoriale e l'output motorio come irrilevanti, tanto che molti psicologi aderirono all'idea che nel comportamento osservabile fosse racchiuso tutto ciò che c'era da sapere sulle reazioni della mente.[43] La psicanalisi e la psicologia della Gestalt con il loro intervento dimostrarono che si poteva guardare alla scienza in maniera diversa. La psicanalisi iniziava ad esplorare i diversi strati della consapevolezza e dell'inconscio, mentre la psicologia della Gestalt con la sua visione olistica di tutti gli elementi percettivi e delle loro interazioni, similmente ad una scienza emprica, ne verificava le ipotesi tramite esperimenti.

Psicologia della Gestalt vuol dire psicologia della forma o della configurazione, come movimento nasce a Berlino nel 1910 fondato da tre psicologi: Wertheimer, Kohler e Koffka. Il principio fondamentale della Gestalt è che *l'intero è più della somma delle sue parti* e noi abbiamo la capacità innata di coglierne olisticamente le informazioni sensoriali, dando loro un significato unitario. Le singole parti infatti si influenzano a vicenda dando all'intero un significato più ricco che quello dato dalla somma delle sue parti; così come avviene nella percezione delle note in una melodia. Una melodia non è la somma delle note che la costituiscono perché le singole note possono combinarsi in maniera diversa o avere dei tempi differenti e questo cambierebbe totalmente la melodia di partenza. E' l'intero, con tutte le relazioni fra le sue parti, che costituisce l'immagine finale che percepiamo.

---

[42] Cit Ernst Kris e Ernst Gombrich, 2012, *Ivi,* p. 202
[43] Kandel E., 2012, *Ibidem,* p. 205

4.3 Biologia della percezione

L'idea che la nostra mente sia l'artefice di quello che vediamo stava prendendo forma. Helmholtz intuì che la mente, durante la visione, ricrea un immagine di quello che vediamo, basandosi su un controllo di ipotesi e confronto con le esperienze passate. Popper scrive un libro sulla *logica della scoperta scientifica* in cui sostiene che la raccolta empirica di dati non può portare a niente senza l'atto creativo della formulazione delle ipotesi. Gli scienziati hanno bisogno di tentativi ed errori per poter creare un modello ipotetico di un fenomeno ed avere così una base di paragone per le loro deduzioni.
Influenzato dagli studi di Helmholtz e Popper, Gombrich descrisse il processo della visione come un processo di ristrutturazione percettiva dell'immagine attuata dalla mente. Questo processo è suddiviso in due momenti: la *proiezione* che implica le stesse leggi che guidano la visione e l'*inferenza* che si basa sul ragionamento logico e creativo dell'elaborazione del percepito.[44] Un esperimento molto semplice ci mostra in maniera inequivocabile questo processo. L'anatra-coniglio riportata da Gombrich in *Arte e illusione* (1892) ci permette di accorgerci che è impossibile vedere contemporaneamente sia l'anatra che il coniglio; se vediamo il coniglio, l'anatra scompare e viceversa. In tutto ciò i dati sul foglio, come gli elementi che guardiamo, rimangono sempre gli stessi, è solo la nostra interpretazione che trasforma nell'una o nell'altra ipotesi il soggetto che stiamo guardando.
Questa nuova concezione della mente era ed è tuttora di una valenza straordinaria ed ha aperto le porte allo studio interdisciplinare della percezione. Grazie alle scoperte della psicanalisi, agli esperimenti empirici della Gestalt, al metodo della creazione e verifica delle ipotesi, Kris e Gombrich posero le basi per la prima psicologia cognitiva e ora, grazie alle recenti scoperte in campo neuro scientifico è possibile avviare uno studio molto ricco sulla mente, sulla percezione, sulle emozioni e sull'empatia.[45]
Per conoscere i processi biologici della percezione, dobbiamo conoscere il funzionamento del sistema nervoso e le parti che lo compongono. Il sistema nervoso è composto dal cervello, dal midollo spinale e dal sistema nervoso periferico contenente i recettori sensoriali e gli assoni motori. Il midollo spinale è un fitto fascio di neuroni che dal cervello si allunga all'interno della colonna vertebrale fino al coccige. La sua funzione è quella di ricezione sensoriale degli stimoli e traduzione degli stessi in azione. I recettori sensoriali della nostra pelle trasmettono l'informazione sensoriale, attraverso le fibre nervose (assoni sensoriali), direttamente al cervello il quale trasformerà l'informazione in uno stimolo d'azione che coinvolgerà i muscoli attraverso un altro fascio di fibre nervose, gli assoni motori. Tutte le informazioni del nostro cervello vengono comunicate per via neuronale. I neuroni nel cervello umano sono circa 100 miliardi e sono costituiti da un *corpo cellulare*, un *assone* e numerosi *dendriti*. Il neurone trasmette l'informazione lungo il suo assone e attraverso i dendriti la comunica alla cellula bersaglio. Questo processo si chiama *sinapsi*

[44] *Ivi*, p. 206
[45] Kandel E., 2012, *Ibidem*, p. 211

ed è la trasmissione di potenziali d'azione *tutto/niente* che possono essere ulteriormente potenziati da altre cellule nervose, i *neuroni eccitatori*, oppure inibite dai *neuroni inibitori*.
Le informazioni arrivano da diverse parti del cervello per cui una volta sommati gli stimoli eccitatori e sottratti quelli inibitori, in base ad un calcolo, si deciderà se trasmettere l'informazione alle regioni superiori del cervello. Il cervello è composto da 3 principali conformazioni: il *prosencefalo*, il *mesencefalo* e il *rombencefalo*. Il prosencefalo si divide in due parti simmetriche, l'emisfero destro e quello sinistro, entrambi ricoperti dalla *corteccia cerebrale* che con le sue circonvoluzioni e ripiegamenti è in grado di connettere le diverse parti del cervello. Ogni lato della corteccia è suddiviso in quattro lobi: *frontale*, *temporale*, *parietale* e *occipitale.* Ogni lobo è adibito a funzioni diverse:
Lobo frontale: funzioni esecutive, ragionamento morale, regolazione delle emozioni, pianificazione delle azioni future, controllo del movimento.
Lobo temporale: interpretazione delle informazioni visive, uditive, riconoscimento dei volti, comprensione del linguaggio, richiamo cosciente della memoria, funzioni emotive.
Lobo parietale: sensazioni tattili, posizionamento spaziale del corpo, attenzione.
Lobo occipitale: elaborazione delle informazioni visive.

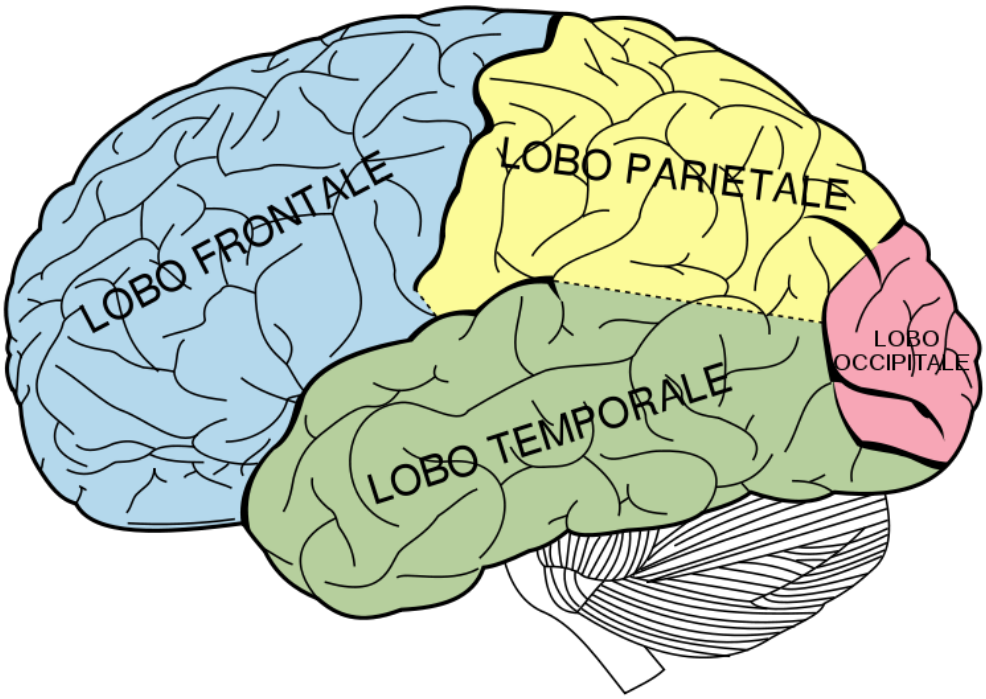

Figura 2
Lobi cerebrali

I lobi temporali sono connessi a cinque strutture situate nella parte interna del prosencefalo:
l'ippocampo, l'amigdala, lo striato, il talamo e l'ipotalamo.
Le funzioni di queste strutture sono per l'*Ippocampo* la codifica e recupero della memoria di recente informazione; per l'*Amigdala* l'orchestrazione delle emozioni, la coordinazione degli stati emotivi in relazione a quelli cognitivi, e alla generazione delle sensazioni

coscienti; per lo *Striato* quanto concerne la ricompensa e l'aspettativa; per il *Talamo* (portale dell'informazione sensoriale, eccetto l'udito) per la corteccia, la regolazione del movimento appreso (gangli basali); per l'*Ipotalamo* il controllo della frequenza cardiaca e della pressione sanguigna. I due emisferi del cervello, seppur apparentemente identici, collaborano al lavoro mentale in maniera differente. Ad esempio la comprensione e l'espressione del linguaggio avviene principalmente nell'emisfero sinistro, mentre l'intonazione musicale del linguaggio in quello destro. L'emisfero sinistro si occupa inoltre di lettura, aritmetica, approccio analitico, logico e computazionale alla coscienza; quello destro invece elabora l'informazione in maniera più olistica nonché creativa.[46] Una recente scoperta in campo neuroscientifico ha finalmente trovato la base neurologica dell'empatia. Negli anni novanta, un gruppo di ricercatori dell'Università di Parma fece quella che diventò la scoperta più importante in campo neuro scientifico dell'ultimo secolo. Come spesso accade per le scoperte più importanti, quella dei neuroni specchio fu dovuta al caso.

Durante un esperimento sul sistema motorio delle scimmie, si notò che una classe di neuroni che si attivava nel momento in cui una scimmia afferrava un oggetto, si attivava ugualmente se la scimmia vedeva un'altra persona compiere lo stesso gesto. La scoperta dei *neuroni specchio*, che si attivano quando vediamo una persona compiere un'azione, ci rivela che "sentiamo" quell'azione come se fossimo noi stessi a compierla. Giacomo Rizzolatti, Leonardo Fogassi e Vittorio Gallese descrivono la loro scoperta:

> *Poiché questi neuroni sembravano riflettere le azioni eseguite da un altro individuo nel cervello dell'osservatore, furono chiamati neuroni specchio. È stato suggerito che le proprietà dei n. s. permettano agli individui di comprendere immediatamente le azioni osservate, senza bisogno di complessi ragionamenti. Poiché quando eseguiamo un atto motorio volontario ne conosciamo lo scopo, l'osservatore comprende il significato dell'atto motorio altrui in quanto attiva lo stesso circuito nervoso che presiede nel suo cervello all'esecuzione del medesimo atto motorio. Il meccanismo dei n. s. sarebbe il correlato neurale di tale esperienza.*[47]

I neuroni specchio sono quindi i diretti intermediari indispensabili per la comprensione dell'altro. Osservando l'azione di un'altra persona, siamo portati ad imitare internamente ciò che essa sta facendo ed è proprio grazie a questo che siamo in grado di metterci nei panni dell'altro per riuscire a comprenderlo ad un livello molto più profondo e istintivo. Alcuni di questi neuroni si attivano anche solo in risposta allo stimolo uditivo di un'azione ed altri invece sono in grado di capire anche solo l'intenzionalità di un gesto senza che esso sia compiuto fino alla fine. Questo dimostra come questa classe di neuroni abbia anche una capacità cognitiva.

---

[46] Kandel E., 2012, *L'elaborazione cerebrale delle informazioni visive, Ibidem*, da p. 227
[47] http://www.treccani.it/enciclopedia/neuroni-specchio_(Enciclopedia-Italiana)

4.4 Biologia della visione

Per capire in che modo l'occhio ha cominciato ad interpretare l'informazione, può essere utile descrivere il funzionamento di un tipo di occhio molto primitivo. L'occhio della patella è un sensore della luce molto semplice, è costituito da una cavità ricoperta di cellule fotorecettrici in grado di rilevare la presenza della luce. Già solo questa funzione, da sola è in grado di comunicare alla patella diverse informazioni: se è giorno o notte, l'inclinazione della sorgente luminosa, il suo spostamento nonché la presenza di qualcosa tra lei e la luce.[48] L'occhio umano riceve l'informazione visiva dall'esterno sotto forma di luce. Il cristallino concentra la luce in un'immagine bidimensionale che verrà proiettata sulla retina che è costituita dai fotorecettori, un insieme ordinato di cellule nervose fotosensibili che rispondono ai fotoni di luce convertendoli in schemi di segnali elettrici, che come codici neurali verranno inviati alle cellule gangliari retiniche, i neuroni di uscita della retina (fig.3).

La retina è costituita da quattro classi di fotorecettori: tre classi di *coni* (7 milioni di cellule) e una di *bastoncelli* (100 milioni di cellule). I *coni* non sono presenti su tutta la superficie della retina, ma sono gli unici ad occuparne il centro (*fovea*) e sono adibiti al rilevamento dei dettagli, dei contrasti e dei colori. Spostandoci dalla fovea alle regioni periferiche della retina, i coni diminuiscono lasciando lo spazio alla classe dei *bastoncelli* che sono in grado di amplificare i segnali luminosi, rilevare il movimento e sono i responsabili della visione notturna.[49] Il nervo ottico è costituito dagli assoni delle cellule gangliari ed ha il compito di portare l'informazione visiva fino alla corteccia visiva primaria nel lobo occipitale, dove verrà decostruita in segnali elettrici rispondenti a linee e contorni. Questi segnali, passando dal nucleo genicolato laterale del talamo, proseguendo fino alla corteccia del lobo occipitale, toccheranno anche diverse altre classi di neuroni situate nei lobi temporale e frontale. Ogni classe di neuroni analizzerà diverse componenti dell'informazione visiva e solo ad un livello più alto queste informazioni si fonderanno creando la completa esperienza della visione.[50]

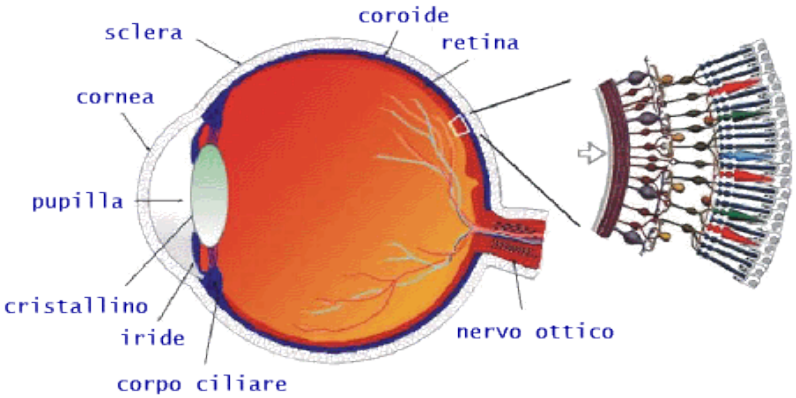

Figura 3
Sezione dell'occhio umano

[48] Di Napoli G., *Disegnare e conoscere, la mano, l'occhio il segno*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino, 2004 p. 46
[49] Kandel E., 2012, *Ibidem*, p. 241
[50] *Ivi*, p. 250

Come viene elaborata l'informazione sensoriale? Una volta ricevuta l'informazione dagli organi sensoriali, il cervello la analizza ed elabora in base all'esperienza passata, generando come rappresentazione interna un'immagine mentale. A quel punto, il cervello, invia ai neuroni dei potenziali d'azione "tutto o niente" che determineranno la reazione istantanea del nostro corpo. Ci sono due vie parallele del sistema visivo per l'organizzazione dei dati sensoriali. La "*via del cosa*", analizza i dati visivi provenienti in prevalenza dai coni della parte centrale della retina e li invia al lobo occipitale che ne analizzerà forma, colore e contorni ed invierà i dati al lobo temporale adibito al riconoscimento delle immagini in base all'esperienza passata. La "*via del dove*" analizza invece i dati visivi provenienti in prevalenza dai bastoncelli delle regioni periferiche inviando i dati al lobo parietale e analizzando così la posizione nello spazio dell'oggetto. L'elaborazione dell'informazione visiva segue quindi due percorsi di valutazione. La prima è la valutazione *bottom up* che rileva le caratteristiche fisiche di quello che vediamo, come forma e colore. A questa valutazione di basso livello segue quella di livello intermedio in cui l'informazione visiva viene scomposta in segnali poi ricodificati in base a dei parametri molto simili alle leggi della Gestalt. Durante la valutazione bottom up la nostra mente opera in base a questi principi:

- Trascurare i dettagli irrilevanti al contesto
- Cercare la costanza
- Astrarre le caratteristiche essenziali.

Il modo di vedere del nostro occhio è infatti è totalmente diverso da quello di un occhio digitale o di un computer. Ad esempio, una maglietta rossa, per i nostri occhi rimane rossa sia alla luce del sole che all'interno di una stanza poco illuminata. Per un occhio digitale la misurazione dei dati del colore darebbe risultati sempre diversi, rivelando ogni minima variazione del colore data dalle ombre e dalla luce, mentre per l'occhio quel rosso viene percepito sempre come costante, questo perché il cervello utilizza un processo chiamato *costanza cromatica* che, una volta campionati i rapporti tra le lunghezze d'onda della luce proveniente dai colori, ne conserva il rapporto mantenendo la percezione del colore costante anche in condizioni di luce diverse.[51]

Durante la valutazione *bottom up*, per facilitare la comprensione di quello che si sta vedendo, la mente segue dei processi di raggruppamento degli stimoli in base a parametri come il *principio di prossimità,* la *similitudine*, la *buona continuità*, il riconoscimento *figura/sfondo.* Questi sono infatti alcuni dei parametri che sono studiati nella psicologia dalla teoria della Gestalt. Una volta raccolti ed analizzati, i dati visivi passeranno dal lobo temporale e verranno nuovamente rivalutati seguendo un processo dall'alto verso il basso chiamato *top down*, una rivalutazione in base al confronto con le immagini delle esperienze passate e con altri dati visivi e non, conservati nella memoria.[52] La memoria è una funzione fondamentale per la risposta percettiva ed emotiva dell'osservatore. E' il collante che unifica tutti gli elementi della nostra vita mentale. In base a tutto quello che vediamo

[51] Kandel E., 2012, *Ibidem,* p. 236
[52] *Ivi,* p. 270

durante la nostra vita, la memoria forma rappresentazioni interne astratte che verranno poi riutilizzate ed associate ai nuovi elementi appresi. La memoria infatti ha anche una funzione associativa, ovvero è portata a legare insieme due o più elementi tanto che diversi neuroni del sistema visivo rispondono sia a stimoli meramente visivi che a stimoli suscitati dalle associazioni conservate nella memoria, ed è in questo modo che gli elementi analizzati durante la rivalutazione top down e quella *bottom up* si rifondono insieme generando così l'esperienza della percezione soggettiva che in questo modo riempirà di significato lo spazio di ambiguità lasciato in un'opera d'arte completando così l'esperienza percettiva in maniera unica.[53]

4.5 Le emozioni

Le emozioni sono meccanismi biologici istintivi che regolano le scelte e le risposte alla vita.
Nascono in seguito alle risposte del nostro corpo agli stimoli fisici e mentali ed hanno quattro compiti fondamentali:
- Arricchire la nostra vita mentale;
- Facilitare la comunicazione sociale;
- Influenzare la capacità dell'agire razionale;
- Aiutare a sfuggire situazioni di pericolo o ad avvicinarci a quelle di piacere.

Darwin nel suo libro *L'espressione delle emozioni nell'uomo e negli animali* sosteneva che le emozioni svolgono un'importante ruolo evolutivo, facilitando le funzioni sociali e adattive utili alla conservazione della specie, come la selezione del compagno o l'elusione dei pericoli. Sosteneva inoltre che l'espressione del volto fosse il sistema di segnalazione primario delle emozioni, un linguaggio universale che con rapidi movimenti dei muscoli facciali, sopracciglia, bocca, naso, occhi è in grado di comunicare in maniera innata con la società. Le emozioni sono disposizioni ad agire e possiamo visualizzarle come dei punti lungo un continuum modulato da due basiche intenzioni: l'approccio e l'allontanamento, le stesse che possiamo trovare come uniche, in animali molto più semplici come le lumache o i moscerini. I punti intermedi che vi ritroviamo sono:
Felicità; che a sua volta spazia dalla serenità all'estasi
Sorpresa; che spazia dal disinteresse allo stupore
Tristezza; che spazia dalla pensosità al cordoglio
Rabbia; che spazia dal fastidio alla furia
Disgusto; che spazia dalla noia al ribrezzo
Paura; che spazia dall'apprensione al terrore.
Oggi sappiamo che le espressioni sono sì condivise dalla popolazione mondiale, ma tra i diversi popoli e le diverse culture si sono arricchite di piccole sfumature che bisogna apprendere prima di poterle comprendere. Un'importante intuizione sulla natura del funzionamento delle emozioni la ebbero indipendentemente uno dall'altro, William James e

[53] Kandel E., 2012, *Ibidem*, p. 306

Carl Lange. James ipotizzò che l'esperienza cosciente delle emozioni avvenisse come conseguenza alla risposta fisiologica del corpo ad uno stimolo e non, come si credeva, a seguito di una valutazione cognitiva e conscia.

> *Senza gli stati del corpo successivi alla percezione, quest'ultima sarebbe in una forma puramente cognitiva: pallida, incolore, priva di calore emotivo. Potremmo quindi vedere un orso e giudicare che è meglio scappare [...] Che tipo di sensazione di paura sarebbe se non ci fosse l'accelerazione del battito cardiaco, né la respirazione superficiale, né il tremore delle labbra, né la debolezza nelle gambe, né la pelle d'oca, né i sommovimenti viscerali, per me è del tutto impossibile immaginarlo [...] Ogni passione a sua volta, ci racconta la stessa storia. Un'emozione umana perfettamente disincarnata è una non-entità.*[54]

Carl Lange avanzò indipendentemente una teoria simile, ovvero che l'emozione inconscia precede la percezione cosciente. Infatti i primi stadi dell'emozione sono le risposte corporee inconsce del nostro corpo agli stimoli, solo grazie a questo sentire siamo in grado di prendere coscienza dell'emozione che ci ha investiti. Secondo quella che oggi è chiamata teoria James-Lange, la sensazione è la conseguenza diretta delle informazioni inviate dal corpo al cervello.[55] Quindi finché il nostro cervello non avrà elaborato le reazioni fisiologiche del corpo, la sensazione dell'emozione non sarà completa. La reazione del nostro corpo non è sufficiente a comunicarci quale tipi di situazione incombe. E' il corpo, con le sue sensazioni, che richiama la nostra attenzione così che possiamo esaminare cognitivamente la situazione, comprendendo così il tipo di emozione che ci ha investiti. Da questo risulta chiaro che l'emozione non è solo una sensazione della quale siamo investiti, bensì è una forma di elaborazione cognitiva e quindi una forma di conoscenza. Per questo la vecchia idea dell'utilità nel tenere separati la ragione dall'emozione è errata e controproducente.

Noi sentiamo per via diretta le risposte che il corpo dà in seguito a degli stimoli esterni sia fisici che mentali. Per via indiretta, ovvero cognitiva, riusciamo a dare un nome alla sensazione che abbiamo provato e possiamo anche registrarla, categorizzarla ed associarla ad altri elementi in memoria.

Nella parte più interna del prosencefalo vi è il sistema limbico del quale fanno parte le strutture adibite all'orchestrazione delle risposte fisiologiche e delle risposte emotive, derivate dagli stimoli al corpo o alla mente. Tra queste strutture ci sono quelle che in cui nasce la sensazione dell'emozione. Secondo Solms, è possibile sovrapporre la concezione tripartita della teoria della mente di Freud (*Es, Io e Super-io*) alla conformazione degli apparati psicologici del nostro cervello. Così che avremo, nella parte più profonda del cervello, dove risiedono le strutture dedicate alle nostre risposte istintive come l'ipotalamo e l'amigdala, la parte inconscia nonché istintiva della nostra mente, la corteccia dorsale grossolanamente rappresenterà l'Io mentre la corteccia prefrontale che cerca di inibire gli impulsi forti derivati dall'amigdala, può venire intesa come Super-io. La parte più istintiva

[54] William James citato in Kandel E., 2012, *Ibidem*, p. 346
[55] *Ivi*, p. 347

e che agisce istantaneamente sul nostro corpo è quella del sistema limbico contenente le cinque strutture dedicate alla modulazione delle emozioni.
Il talamo si occupa di mediare le risposte fisiologiche del corpo agli stimoli emotivi, l'ipotalamo controlla le reazioni istintive e i riflessi autonomi, l'ippocampo seleziona gli elementi da memorizzare, lo striato si occupa dell'innesco di un corso d'azione di approccio o l'aggiramento/allontanamento, infine l'amigdala, il grande orchestratore delle emozioni, in costante comunicazione con la corteccia prefrontale, il "supremo abilitatore del cervello", ha il compito di integrare le emozioni con il comportamento.
Ci sono due vie che ci portano a sentire un emozione: una via diretta e una via indiretta. Vediamo di analizzare la nascita di un emozione nel momento in cui essa si crea.
Se camminando nel bosco ci imbattessimo in un lupo, prima che ce ne rendiamo conto cognitivamente (e questi sono istanti preziosi per la nostra sopravvivenza) le strutture del sistema limbico dedicate al rilevamento degli stimoli di pericolo, analizzano ed inviano al nostro corpo un veloce sistema di impulsi che deciderà istantaneamente la nostra risposta fisiologica al pericolo corrente. Con la via diretta lo stimolo azionerà una serie di risposte fisiologiche indispensabili per la nostra salvezza come l'aumento del battito del cuore, del respiro, della sudorazione. Il sangue si sposta dagli organi che al momento non sono indispensabili per l'azione ed affluisce nei muscoli in modo da prepararci allo corsa o allo scontro.
La via indiretta è invece quella che ci permette di avere coscienza dell'emozione. Una volta sentiti gli stimoli corporei, le risposte fisiologiche del nostro corpo, la corteccia prefrontale riconosce in maniera cognitiva il tipo di emozione provato, mediando così il comportamento da adottare al momento, in base alla effettiva gravità del pericolo, al ricordo e alle associazioni che questo stimolo evoca, in modo da essere coerente anche nelle situazioni più complesse. E' l'amigdala dunque che, smistando l'informazione ai diversi circuiti neurali, coordina la risposta emotiva.

> *L'amigdala svolge un ruolo centrale nel sistema neuronale coinvolto nella percezione e nel coordinamenti delle emozioni. In particolare, è di vitale importanza per l'elaborazione da parte del sistema nervoso di quattro aspetti dell'emozione: apprendere il significato emotivo degli stimoli attraverso l'esperienza, riconoscere l'importanza di questa esperienza quando si ripresenta, coordinare le risposte fisiologiche del sistema autonomo, di quello endocrino e di altri in modo adeguato al significato emotivo dell'esperienza, e calibrare, come aveva già sottolineato Freud, l'influenza delle emozioni su altri aspetti della conoscenza, vale a dire la percezione, il pensiero e il processo decisionale.*[56]

La base fisiologica del piacere che possiamo provare al cospetto di un'opera d'arte è data dal sistema dopaminergico, un sistema che tramite il rilascio della dopamina ha una funzionalità centrale nella mediazione della ricompensa. Le ricompense sono oggetti, stati mentali o stimoli che hanno un valore positivo per il soggetto perché sono in grado di rafforzarne le emozioni positive. Lo stimolo fisico diretto produrrà, in una rivalutazione

[56] Kandel E., 2012, *Ibidem*, p. 354

top down, un'altra serie di collegamenti complessi che arricchiranno ulteriormente l'esperienza estetica.

> *Cerchiamo di immaginare i diversi modi in cui il quadro di Klimt coinvolge i sistemi di modulazione di un ipotetico osservatore. A livello di base, l'estetica della luminosa superficie d'oro dell'immagine, la resa morbida del corpo e la combinazione armoniosa dei colori potrebbero attivare i circuiti del piacere, provocando il rilascio di dopamina. Se la levigata pelle di Giuditta e il seno scoperto innescano il rilascio di endorfine, ossitocina e vasopressina, si potrebbe sentire l'eccitazione sessuale. La violenza latente della testa mozzata di Oloferne, così come lo sguardo sadico di Giuditta e il labbro all'insù, potrebbero causare il rilascio di noradrenalina, con un conseguente aumento della frequenza cardiaca e della pressione arteriosa e l'innesco della risposta "combatti o fuggi". Per contro la pennellata morbida e la strutturazione ripetitiva, quasi meditativa, può stimolare il rilascio di serotonina. Quando l'osservatore si avvicina all'immagine e al suo multiforme contenuto emotivo, il rilascio di acetilcolina nell'ippocampo contribuisce alla memorizzazione dell'immagine. Ciò che in ultima analisi rende così irresistibile e dinamica un'immagine come la Giuditta I di Klimt è la sua complessità, il modo in cui attiva nel cervello una serie di segnali emotivi distinti e spesso contrastanti e li combina per produrre un vortice incredibilmente complesso e affascinante di emozioni.*[57]

Gli oggetti dalla forma espressiva, ovvero quelli che permettono di essere emotivamente sentiti, possono colpirci profondamente senza che noi ne sappiamo il perché. Questo perché grazie alle loro caratteristiche espressive, l'esagerazione del dettaglio, la deformazione, la trama particolare, attivano l'amigdala attraverso la via diretta. Quindi siamo colpiti emozionalmente dall'oggetto prima ancora di renderci conto cognitivamente del perché. Nel momento in cui passiamo in rassegna i nostri ricordi, le nostre esperienze, la nostra conoscenza del mondo, la nostra esperienza estetica arriva a quel grado di complessità che illumina gran parte delle nostre aree celebrali regalandoci così un'esperienza pienamente carica di emozione.

[57] Kandel E., 2012, *Ibidem*, p. 427

5. L’espressione del design

5.1 Arte e design

Torniamo ora a parlare di una sostanziale differenza tra arte e design per poter vedere, alla luce di quello che si è approfondito finora, quali possono essere i risultati e le nuove frontiere di questa unione. Un aspetto che non deve essere trascurato è quello della *buona finalità* tipica della progettazione di un oggetto di design.
Nel design non c'è spazio per la confusione e i dubbi tipici del tribolare artistico. Il design è un oggetto che deve essere buono e positivo per le persone; salvo errori non troveremo un oggetto dall'aspetto confuso, volutamente triste o che provochi sconforto, disperazione, disorientamento. Il design è sempre creato per offrire qualcosa di nuovo e positivo per il genere umano. Mentre nell'arte troviamo spesso elementi che possono comunicare o trasmettere sensazioni molto spiacevoli, e può essere proprio quello il loro intento, nel design questo non accade. Si cerca sempre di creare qualcosa che migliori la vita delle persone, poiché quando il design di un oggetto crea disagio, viene subito individuato come esempio di cattivo design.
Quello che invece caratterizza un oggetto di design artistico è proprio una certa libertà dal *buonismo* dell'oggetto che deve forzatamente asservire alla *buona finalità* tipica del *buon* design. Cosa vuol dire, quindi, creare un oggetto di design in termini artistici? Vuol dire non dover necessariamente sottostare ad un progetto che miri a rimanere in quella zona “di luce” di cui fanno parte gli oggetti di buon design utili a svolgere una specifica funzione preordinata. L'utilità e la funzione del designart si riveleranno in un momento secondario oppure saranno fusi ed intrecciati all'intenzionalità spontanea e non premeditata del fare artistico. Questo vuol dire che la motivazione della creazione dell'oggetto sarà più che altro una spinta in territori inesplorati guidata dall'istinto o dall'espressione spontanea del materiale; tutto questo lavoro sarà fatto ponendo un attenzione focalizzata verso la propria interiorità o quella dell'oggetto, piuttosto che volta unicamente al soddisfacimento dei bisogni degli utenti finali.
Così facendo, come in ogni lavoro artistico, se liberati dalle aspettative dell'obiettivo e del risultato finale, la creazione prenderà una motivazione più profonda, in linea con quelle che sono le sensazioni, i pensieri e le emozioni più autentiche, in quanto non ancora sottoposte al filtro della mente conscia. Elementi mentali profondi e primitivi possono venire a galla bypassando la mente e passando direttamente dalle mani dell'artista al materiale che sta trasformando. L'artista, infatti, agisce da filtro attraverso il quale passa la materia che verrà poi lavorata e modificata in base alla sua personale carica e tono energetico e umorale.
Inoltre benché certe cose vengano considerate primitive in senso quasi dispregiativo, l'aggettivo primitivo in questa sede è da intendersi come sinonimo di originario,

fondamentale e arcaico, e non deve essere considerato meno importante degli "alti" pensieri e concetti che l'uomo è portato a formulare.
Come già detto, la mente usa come materiale di intreccio proprio le sensazioni che si formano nell'inconscio del nostro corpo e quindi più si avrà consapevolezza di quello che sono i più profondi moti interiori, più si potrà essere in linea con l'espressione autentica della nostra natura profonda, arrivando ad una migliore e più completa percezione di sé.

5.2 Il design e il simbolo

> *Finché riuscivo a tradurre le emozioni in immagini, e cioè a trovare le immagini che in esse si nascondevano, mi sentivo calmo e rassicurato. Se mi fossi fermato alle emozioni, allora forse sarei stato distrutto dai contenuti dell'inconscio.*[58]
>
> *Carl Gustav Jung*

Il lavoro artistico applicato al design permette di far affiorare una certa quantità di informazioni inconsce che verranno poi trasmesse all'oggetto che si sta creando. In questo modo si creerà un terreno fertile per un diverso tipo di linguaggio. Se si mette da parte l'obiettivo della funzione ma si pensa a creare un oggetto lasciandoci guidare da un bisogno più istintivo, più profondo, piuttosto che un pensiero più funzionalistico del tutto finalizzato a catturare in maniera sensuale l'attenzione degli utenti, se ci si sintonizza in maniera attenta su quello che il nostro corpo o la nostra anima ci comunicano, ecco che riusciamo a percepire questo linguaggio, ecco che si presenteranno davanti agli occhi della nostra mente, immagini e visioni che comunicano pensieri e bisogni tra i più veri e profondi che direttamente il nostro corpo ci chiede di ascoltare. Questo tipo di comunicazione utilizza un vero e proprio vocabolario fatto di sensazioni ed immagini; è un linguaggio la cui grammatica è dettata dalle associazioni e che si rifanno alle esperienze passate. E' un linguaggio che non ha bisogno delle parole per essere compreso perché si esprime con dei simboli.
Ne *Il linguaggio dimenticato*, Erich Fromm così si esprime a riguardo del linguaggio simbolico:

> *Nel linguaggio simbolico, le esperienze interiori ed i pensieri vengono espressi come se fossero esperienze sensoriali, avvenimenti del mondo esterno. Retto da una logica diversa da quella convenzionale di cui ci serviamo durante il giorno, una logica cioè in cui non tempo e spazio sono le categorie dominanti, ma intensità e associazione, è forse l'unico linguaggio universale che sia mai stato creato dall'uomo, rimasto identico per ogni civiltà e nel corso della storia. Un linguaggio con la sua grammatica e la sua sintassi che bisogna comprendere se si vuole cogliere il significato dei miti, delle favole e dei sogni.*[59]

Il linguaggio simbolico è spesso molto più immediato ed efficace del linguaggio logico.

---

[58] Jung C. G., Ricordi, sogni e riflessioni, raccolti ed editi da Aniela Jaffè, Il Saggiatore, Milano, 1965, p. 205
[59] Fromm E., *Il linguaggio dimenticato*, Bompiani, Milano, 1962, p. 11

A tal proposito Fromm ci dimostra, con questo esempio, come può essere densa di significati una singola immagine capace di sostituire mille parole.

> *Prendiamo, per esempio, uno stato d'animo in cui ci sentiamo perduti, abbandonati in un mondo che ci appare squallido, spaventoso e vogliamo comunicare queste sensazioni ad un amico, vedremo che, anche in questo caso, ci ritroviamo ad annaspare alla ricerca di parole che meglio lo rappresentano ed alla fine ci rendiamo conto che nulla di ciò che abbiamo detto ha fornito una spiegazione adeguata allo scopo. La notte seguente facciamo un sogno: ci vediamo alla periferia di una città, poco prima che sorga l'alba, le strade sono deserte, le case hanno un aspetto misero, ciò che ci circonda ci appare estraneo e non abbiamo a disposizione nessuno dei soliti mezzi di trasporto per poter raggiungere luoghi a noi familiari e ai quali sentiamo di appartenere. Quando ci svegliamo e ci ricordiamo del sogno, ci accorgiamo che la sensazione che abbiamo provato nel sogno era esattamente quella sensazione di smarrimento e di grigiore che il giorno prima abbiamo cercato di descrivere al nostro amico. E' soltanto un'immagine, alla cui realizzazione bastò meno di un secondo; eppure si tratta di una descrizione più viva e precisa di quella che avremmo potuto fornire parlando diffusamente di questa sensazione. L'immagine che vediamo nel sogno è il simbolo di qualcosa che abbiamo sentito.*[60]

Ecco cosa succede dunque quando viene usato il linguaggio simbolico dato da un'immagine, da una forma o da un paesaggio. La sensazione dialoga direttamente con il corpo. Essa risveglia se stessa nell'altro palesandosi in maniera pura e germogliando in tutta la sua carica evocativa. E' per questo che Donald Norman, parlando di *emotional design*[61] e riferendosi in particolare al design *viscerale*, parla di oggetti che colpiscono profondamente e in maniera quasi fisica senza che la mente sia in grado coscientemente di spiegarne il motivo.

Ci sono oggetti, infatti, che comunicano attraverso il linguaggio simbolico grazie all'espressività della loro forma. Ad un livello inconscio riconosciamo in loro un qualcosa di già visto o già sentito, individuiamo nella loro forma delle caratteristiche che riusciamo ad associare ad altri elementi conosciuti che corrispondono, nella forma o nella forza vitale sprigionata, a quelli individuati nelle forma percepita. Così, ogni associazione che si forma tra la persona e l'oggetto, diventa parte dell'oggetto stesso, ogni associazione diventa un'esperienza, una storia ed è questa storia che lega affettivamente gli oggetti alle persone. In questo senso e secondo queste associazioni potremmo quindi vedere le forme percepite come "forme psichiche".

La visualizzazione in questi termini di una "forma psichica" può portare a capire molto su se stessi senza la paurosa sensazione del trovarsi faccia a faccia con la realtà, grazie alla confortevole schermatura che può fornirci l'immagine simbolica. E' possibile così

---

[60] Fromm E., 1962, *Ibidem*, p. 15

[61] Norman D., *Emotional design: Perché amiamo (o odiamo) gli oggetti della vita quotidiana*; Apogeo; Milano; 2004

osservare anche con curiosità e divertimento le dinamiche agenti al nostro interno, e senza paura ma grazie al gioco è possibile che si verifichi un'evoluzione personale.
Intimamente riconosciamo queste forme, sono nostre e le abbiamo vissute, sono cose che vogliamo, desideriamo e ricerchiamo. Possiamo empatizzare con un oggetto che ricorda i nostri movimenti psichici, possiamo anche amarlo per questo, nonostante non sia oggettivamente bello, parla di noi.

5.3 Arte nel quotidiano

Dal punto di vista dell'arte, il designart ha il compito di mettere in contatto fisico gli uomini all'arte. E' come se l'arte, utilizzando il design come espediente, volesse farsi più vicina agli uomini, scendendo dal suo piedistallo, avvolgendoci e chiedendoci di essere toccata. Un'arte che penetra nella vita quotidiana e sprigiona poesia su tutto quello facciamo durante il suo utilizzo.
Dal punto di vista del design, ovvero degli oggetti del quotidiano, si crea un effetto denso di significato simbolico. Possiamo vedere due estremi che nel designart si incontrano generando una terza e nuova forma di "visione". Questi due estremi sono da un lato l'arte, comprendente la fantasia, la creatività, il mondo dell'inconscio e dei sogni; l'altro estremo, quello di cui fa parte il design è quello della quotidianità terrena, della razionalità e della funzionalità. Questa fusione produce un elemento nuovo che tende a superare la loro divisione fondendo l'una nell'altra.
Simbolicamente è come se si tirasse giù dal mondo dei sogni degli elementi inconsistenti e non materici in grado di modellare la forma di oggetti del quotidiano, ancorandoli saldamente a quello che è la realtà terrena. Il risultato di questa fusione genera un effetto sorpresa molto interessante: un nuovo punto di vista che rende possibile la coesione di questi due mondi apparentemente inconciliabili.
In particolare, possedere in casa propria, un elemento di questa natura, può portare a vedere la nostra quotidianità sotto una nuova luce. Cambiando punto di vista si possono trovare una moltitudine di nuove idee e nuove soluzioni. Poter vedere o usare un oggetto comune, questa volta intriso d'arte e poesia, infonde alla nostra quotidianità un'atmosfera che ha il potere unico di generare nuovi stati d'animo.
Sarà possibile quindi che una persona sia attratta da un determinato oggetto di designart che per la sua forma sia capace di evocare in lei una sensazione intima, importante e profonda. Che ne sia cosciente o meno questa persona avrà instaurato un dialogo simbolico con l'oggetto prescelto. A questo punto la nascita del desiderio di possesso sarà motivata dal desiderio di continuare questo dialogo. Questo oggetto avrà quindi il compito di mantenere attiva l'attenzione della persona sull'elemento psichico che è stato associato alla forma dell'oggetto e potrebbe essere in grado di fungere da “simbolo-ponte” di un contenuto inconscio che vuole essere integrato nella quotidiana realtà.

5.4 La funzione trascendente

Vi è un interessante parallelismo tra quello che è stato detto poc'anzi e un aspetto della psicologia riguardante i simboli e la loro integrazione nella realtà.
In *L'uomo e i suoi simboli*, Jung scrisse:

> *(...) i simboli non si presentano solo nei sogni. Essi compaiono in ogni sorta di manifestazioni psichiche: ci sono pensieri, sentimenti, atti e situazioni simbolici. Spesso anche gli oggetti inanimati sembrano cooperare con l'inconscio nella elaborazione di modelli simbolici.*[62]

Così come l'oggetto di designart integra la parte artistica con quella razionale del design, così la mente integra la parte inconscia con quella conscia nel processo di individuazione di Jung.
Il processo di individuazione è quello che più semplicemente possiamo indicare con il concetto "divenire se stessi" e mira al raggiungimento della completezza individuale che si può ottenere solamente integrando le parti inconsce con quelle consce della personalità. Divenire se stessi, infatti, significa riconoscere, accettare ed integrare tutti gli elementi che compongono la nostra personalità, compresi quelli che cerchiamo di nascondere, negare o proiettare sugli altri.
Frey-Rohn, L. (1984) in *Da Freud a Jung, uno studio comparato della psicologia dell'inconscio,* spiega che secondo la visione junghiana, infatti, solo il linguaggio simbolico può esprimere quello che è reale ed essenziale nella vita di un individuo e, nello stesso tempo, lo stesso linguaggio, se espresso in termini razionali, perde parte della sua pienezza, della sua forza e della sua vitalità. In questo senso il simbolo è un'entità nella quale gli opposti si uniscono creando un movimento nuovo. Ed è proprio questo nuovo movimento che ha la capacità di guidare l'uomo verso una più profonda verità psicologica.
Jung ammette che l'integrazione di questi elementi inconsci può essere un processo molto doloroso. Ma solo facendo questo sforzo è possibile raggiungere veramente la piena consapevolezza del proprio essere e in base a questo realizzare e sviluppare appieno le proprie reali potenzialità.[63]

> *"Fare i conti con l'inconscio comporta un processo o, a seconda dei casi, anche una sofferenza o un lavoro, cui è stato dato il nome di funzione trascendente, trattandosi di una funzione che si fonda su dati reali ed immaginari o razionali e irrazionali, e che getta quindi un ponte sul solco che separa la coscienza dall'inconscio. E' un processo naturale, una manifestazione dell'energia che si sprigiona dalla tensione tra i contrari, e consiste in una successione di processi fantastici che emergono spontaneamente in sogni e visioni" Jung*[64]

Ecco quindi che non la negazione dell'uno o dell'altro bensì l'integrazione di questi due estremi, porta ad una vera evoluzione significativa per l'uomo. E la sintesi che il simbolo

---

[62] Jung C. G., *L'uomo e I suoi simboli*, Euroclub, Bergamo, 1981, p. 36
[63] Frey-Rohn, *Da Freud a Jung, uno studio comparato della psicologia dell'inconscio*, Raffaello Cortina, Milano, 1984, pp. 288-289
[64] Jung C. G., *Opere: psicologia dell'inconscio*, Vol 7, Boringhieri, Torino, 1943, p. 100

riesce a ricreare è la funzione trascendente, il segreto della trasformazione della personalità.

> *Non di rado, il simbolo poteva saldare cose che, poiché esprimevano un conflitto insolubile a livello pratico, da un punto di vista logico sembravano escludersi reciprocamente. Si trattava, per così dire, di un tertium quid, di una terza posizione non prevista che probabilmente si presentava quando ci si trovava di fronte a contrasti tra doveri apparentemente senza via di uscita. Essendo irrazionale ed essendo situato nelle profondità della psiche, il simbolo liberava l'individuo da un conflitto, vissuto in quel momento come insolubile, tra i suoi atteggiamenti coscienti e i suoi atteggiamenti inconsci.*[65]

Nel campo del design quindi può accadere una cosa simile perché l'individuo, ritrovando un suo elemento inconscio intimo trasposto nella forma di un oggetto di design, e vedendolo così, trasformato in materia e per di più collocato in un ambiente reale e quotidiano, è naturalmente portato ad una integrazione creativa dello stesso nella sua realtà.

Da un punto di vista più umano e reale è importante, quindi, che gli aspetti più "oscuri" del design non vengano quindi esclusi dalla vita degli oggetti che ci circondano perché contrariamente a come può sembrare, essi comunicano effettivamente utilizzando il linguaggio universale della vita, molto più di maliziosi oggetti di plastica che attraggono per le loro trovate di marketing. È, quindi, da salutare come un bene se il design non cercherà di sforzarsi di essere soltanto buono e ammiccante come un cantante pop consumato dal suo stesso pubblico.

[65]Frey-Rohn, 1984, *Ibidem*, pp. 288-289

6. Casi di studio

Ora che abbiamo visto quali sono gli aspetti fisiologici, biologici e teorici delle emozioni nel campo della esperienza estetica, possiamo provare a notarli e sentirli nelle opere che più ci hanno colpito. Potremo anche, con un po' di sensibilità, ritrovare in noi quegli elementi psichici e caratteriali che vengono colpiti dall'aspetto di queste opere e in questo modo arrivare ad una maggiore conoscenza dei nostri impulsi e desideri meno consapevoli. Intendo ora analizzare alcuni tra questi aspetti estetici per vedere in che modo essi possano legarsi sia oggettivamente che soggettivamente alle emozioni umane. Questi aspetti sono anche chiamati *qualità terziarie* e comprendono le qualità espressive e fisiognomiche, ovvero quelle qualità che permettono il riconoscimento, all'interno di un oggetto, di uno stato d'animo o di un tipo di carattere. Metzger circoscrive queste qualità nella sfera psicologica in contrapposizione ai dati oggettuali quali la struttura e le qualità materiali dell'oggetto. Infatti sono proprio le qualità espressive a conferire all'oggetto un'impressione di soggettività e presenza sensibile includendo così caratteristiche quali la personalità, il carattere, le maniere, l'umore, e i sentimenti.[66] In questa analisi prenderò in considerazione alcune tra queste caratteristiche espressive in un tentativo di "*psicoanalisi della forma*" in relazione agli elementi intimi di un ipotetico soggetto. Farò questo cercando di individuarne la carica vibrazionale, il tono, il punto biologico colpito. Se anche ne risulterà una risposta troppo soggettiva, non la riterrò poco importante. Una parte di carica oggettiva credo sia ormai chiaramente presente, lo studio della soggettività, seppur impreciso e labile, non dovrebbe essere affatto sottovalutato, perché dimostra quali vie può prendere una tipologia di pensiero che credo oltretutto possa essere ricondotta, seppur in maniera indicativa, a delle tipologie di generi, a delle personalità. Con questo non voglio assolutamente fare di tutta l'erba un fascio, ma bisogna ammettere l'esistenza di tendenze caratteriali comuni che in alcuni casi predispongono a degli affini gusti estetici. Prima di addentrarci nel soggettivo, iniziamo a vedere cosa piace biologicamente ai nostri occhi, alla nostra mente e al nostro corpo.

6.1 La linea e i contorni

Un argomento molto interessante riguardante l'attrazione che possiamo provare nel guardare un disegno. Parliamo delle linee e dei contorni. I nostri occhi amano guardare le linee. Il disegno per noi ha una fortissima carica comunicativa, questo possiamo vederlo già nei bambini e nella loro attrazione verso i cartoni animati. Questo è molto interessante perché fisicamente i contorni in natura non esistono. Nella realtà un oggetto non finisce con una linea di contorno, guardando un oggetto possiamo vederne un contorno illusorio ed approssimativo dato da differenti effetti di tridimensionalità, luce, colore e contrasto con lo sfondo, ma effettivamente non vi è un limite, un contorno lineare e definito. Da dove ha

[66] Parovel G., *Le qualità espressive*, Edizioni Mimesis, Milano, 2012, p. 52

origine allora la nostra attrazione verso le linee e i contorni? Forse deriva dal fatto che la linea è un elemento percepibile istantaneamente nella sua dinamicità. Seguiamo coi nostri occhi il suo andamento, la direzione, le curve e le sue inversioni. Possiamo intuire la tensione che si celava dietro la mano che l'ha disegnata. Possiamo intuire la personalità e lo stato d'animo di chi l'ha prodotta. La linea è infatti l'elemento espressivo per eccellenza perché ci predispone ad un movimento sentito internamente.
Le caratteristiche espressive semplici della linea sono intuibili oggettivamente:
Linee **orizzontali:** sensazioni di piattezza, calma e tranquillità;
Linee **verticali:** sensazioni di slancio, elevazione verso l'alto;
Linee **oblique:** sensazioni di tensione ed instabilità, scivolamento;
Linee **spezzate:** sensazioni di dinamismo scattante e nervoso;
Linee **curve:** sensazioni di morbidezza e dolcezza;
Linee **miste:** sensazioni complesse di movimento e di tensione.
Nel seguente disegno ad opera di Yves Netzhammer, seppur trovandoci davanti ad una serie di linee, esse raffigurano una parte del nostro corpo che conosciamo bene, le braccia, ed una parte del nostro corpo che solitamente non vediamo, le ossa. Nonostante questo sia solo un disegno molto stilizzato, il filo che si attorciglia tra le ossa ci procura ugualmente un brivido. Siamo quasi in grado di sentire *come se* quel filo fosse attorcigliato alle nostre ossa. (fig.1)
Il giovane designer ceco Jan Plecháč ha realizzato una serie di sedute citando alcune icone di design come la poltrona Kubus di Josef Hoffmann. Il tondino di ferro utilizzato segue i contorni sensibili della poltrona, l'effetto che ne consegue è quello di un disegno tecnico tridimensionale e nonostante la sottigliezza del materiale, abbiamo l'impressione di trovarci davanti ad una morbida poltrona imbottita. (fig.2)
Il designer Arik Levy, con i suoi lampadari *WireFlow* riesce a catturare fortemente la nostra attenzione su un oggetto quasi inconsistente. Secondo Arik Levy, WireFlow è allo stesso tempo presenza ed assenza, trasparenza e luminosità, luce e fluidità, una lampada capace di dotare di un marcato carattere tangibile ed architettonico un ente immateriale come è la luce. Questo minimalismo lineare riesce a scatenare la creatività del nostro cervello che costruisce attorno a questi semplici linee, l'idea del candeliere come se esso fosse maestosamente presente. (fig.3)

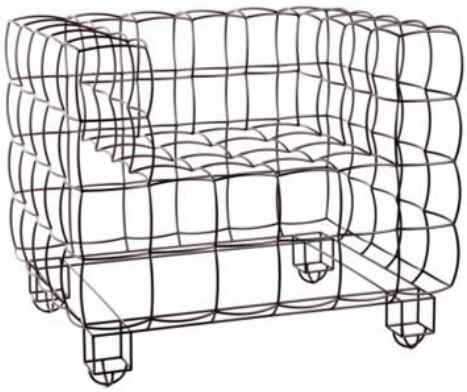

Figura 1
Yves Netzhammer,
Refuge for Drawbacks,
2010

Figura 2
Jan Plechàč
Kubus, 2011

Figura 3
Arik Levy, WireFlow, 2013

6.2 Le forme organiche e i principi formativi

> *Chi mai non vorrebbe, come artista, dimorare là, dove l'organo centrale di ogni moto temporale o spaziale – si chiami esso cervello o cuore della creazione - determina tutte le funzioni... Nel grembo della natura, nel fondo primordiale della creazione, dove è custodita la chiave segreta del tutto?.Artisti eletti, coloro che invece oggi si spingono in prossimità di quel fondo segreto ove la legge primordiale alimenta ogni processo vivente.*[67]

Come Worringer sottolineava in "Astrazione ed empatia" il sentimento di connessione con la natura è quello che caratterizza il concetto di empatia nell'estetica. Le forme organiche vengono riconosciute immediatamente come un qualcosa di familiare, armonico e vivo. Nel caso del design, una buona progettazione organica non cerca di copiare la natura letteralmente, quindi una poltrona a forma di fiore o un divano a forma di bocca non sono esempi di un design organico. Il design organico è autentico quando ci si lascia ispirare dalla morfogenesi naturale, ovvero da quei processi formativi che sono le forze generative seguenti determinati principi formativi. Una progettazione che implichi l'impiego della matematica, della geometria, della fisica delle forze e dei materiali, in modo da creare una forma dalla massima resa e dal minimo sforzo. Una progettazione che tenga conto della vera natura del materiale impiegato e del suo comportamento in relazione al metodo di lavorazione e al suo ruolo funzionale finale.

Secondo D'Arcy Thompson la morfogenesi di una forma o di una struttura è un processo di informazione dato da un diagramma di forze interconnesse le une alle altre ed elementi costanti che risalgono ad un principio formativo specifico.[68]

> *La forma non è data ma si forma; è cioè sempre generata da un processo morfogenetico; una volta formata, la forma nel tempo si trasforma e, inesorabilmente, si deforma ritornando al primordiale stato dell'informe.*[69]

Quello che permette il mantenimento di caratteristiche formali costanti durante la morfogenesi, è la presenza di un principio formativo predeterminato identificabile nell'energia *in-formata* che incontrando la materia, nel tempo e nello spazio, ne genera la forma.

I principi formativi che si trovano in natura, quando vengono impiegati nella costruzione di manufatti o opere architettoniche, generano sempre un risultato armonico, stabile, economico e naturalmente equilibrato.

> *Per l'occhio di chi deve inventare forme nuove e funzionali i processi di morfogenesi della natura forniscono dei modelli da imitare; in essi si trova un'infinità di esempi sui modi in cui l'energia trasforma la materia dando origine a una creazione di forme sempre nuove e diverse, seppur generate dallo stesso*

---

[67] Klee P., *Visione e orientamento* cit. ; in Di Napoli G., *I principi della forma: Natura percezione e arte*, Giulio Einaudi, Torino, 2011, p. 6

[68] D'Arcy Thompson citato in : in Di Napoli G., 2011, *Ibidem*, p. 6

[69] Di Napoli G., 2011, *Ibidem*, p. 6

principio. Ciò che accomuna il pittore, lo scultore, l'architetto e il musicista alla natura è proprio l'analoga tensione-intenzione: individuare il percorso più funzionale, più economico e più efficace per trasformare un'idea, un'energia psichica in una forma sensibile.[70]

I principi formativi non sono da considerarsi come rigide imposizioni bensì come principi guida più flessibili che mostrano la direzione principale attraverso cui altre forze agiranno nel dare luogo alla forma. Questi principi possono essere attribuiti alla generazione di qualsiasi forma, che sia un organismo naturale, un'opera d'arte o l'elaborazione di un pensiero, perché anche l'arte, così come il pensiero, essendo naturali, sottostanno agli stessi principi di formazione. (fig.5) Tra questi ci sono il *principio del centro,* per cui la forza di gravità e la tensione superficiale conferiscono ad ogni corpo una forma sferica. Il principio del centro agisce come forza di contrazione conferendo forme chiuse o irradiamento espandendosi in tutte le direzioni. Il principio di *irradiamento (fig 6)* che nelle piante si suddivide ulteriormente nella *ramificazione*, nella *radificazione* e nella *nervatura;* il principio formativo che regola la nervatura si comporta da filtro attraverso il quale la materia, espandendosi o ritirandosi in base al genere di forza che l'ha spinta, si dispone lungo tutta la struttura della foglia, (fig 4); il principio del *minimo legame* e del *minimo dispendio di energia* organizza le particelle della massa materiale nella maniera più efficiente e meno dispendiosa; il principio della *divisione,* che ha inizio dalla primaria divisione della cellula; la *gastrulazione,* la tendenza delle cellule a farsi culla nella quale potrà fiorire la vita; la *ripetizione (fig 7), il ritmo, la simmetria (fig 8), la polarità..*

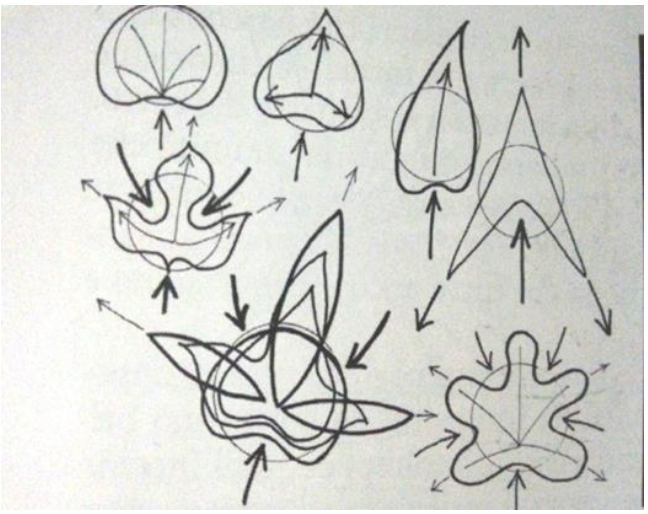

Figura 4
Nervature e contorno nella foglia
Figura 5
Ruth Asawa, crocheted wire sculptures, 1950

[70] *Ivi*, p. 35

Figura 6
Kim Byoungho, Soft Crash, 2011

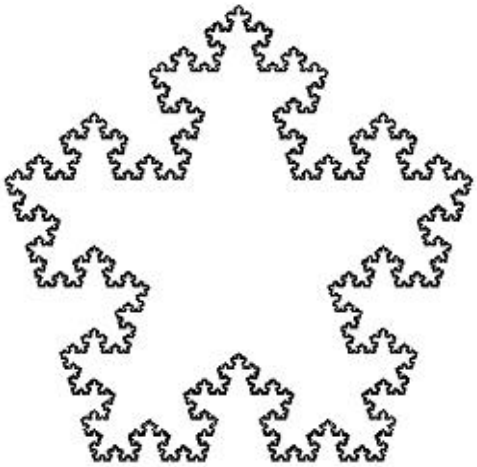

Figura 7
La stella di Koch

Figura 8
Tony Orrico, Penwald 4, Unison Symmetry Standing, 2010

Alcuni tra i migliori designer del nord Europa, come Alvar Aalto, il padre del design organico e Tapio Wirkkala, designer e scultore, entrambi finlandesi, guardavano alla natura con occhio attento e hanno prodotto alcune delle opere di design tra le più naturalmente armoniche.

Alvar Aalto

Aalto credeva fortemente in un design "umanistico", per questo rifiutò materiali artificiali come il tubolare metallico nei mobili, che secondo lui non si accordava con la condizione umana. Come fondatore dell' *Organic Design*, si opponeva all'alienante estetica macchinistica del Movimento Moderno e del suo approccio rigidamente razionalista al design. Come scrive Latua Lathi [71] , a tale proposito Aalto affermò che il miglior "comitato di standardizzazione" esistente al mondo sarebbe la natura stessa. Essa agirebbe solo a livello delle singole unità cellulari da cui deriverebbero milioni di combinazioni flessibili che non diventano mai schematiche e in cui gli stereotipi non sono ammessi.

Aalto credeva che il design non dovesse solo avere requisiti di funzionalità, ma dovesse anche rivolgersi ai bisogni psicologici dell'utente e che ciò si potesse ottenere al meglio tramite l'uso di materiali naturali, in particolar modo il legno, che egli descrisse come "la forma ispiratrice, il materiale profondamente umano"(fig. 9 e 11).

Il vaso Savoy (fig.10) richiama alla mente le sagome dei laghi finlandesi, il profilo alto e imponente dei fiordi o forse la sagoma di un morbido vestito di una donna Sami. In questo caso la forma ha al suo interno la forza impervia dei fiordi, la freddezza cristallina dei ghiacci finlandesi e l'abbraccio morbido e caldo di una donna del posto. Questo vaso comunica tutte queste sensazioni attraverso la forma data alla sua componente materiale, è infatti il più noto oggetto di design finlandese presente in collezioni permanenti di molti musei al mondo.

71

Figura 9
Alvar Aalto, Screen 100, 1936

Figura 10
Alvar Aalto, vaso Savoy, 1936

Figura 11
Alvar Aalto, poltrona Pamio, 1931

Tapio Wirkkala

Poeta del legno e del vetro**,** Wirkkala è stato un designer molto legato alla naturalità dei materiali che usava è di vitale importanza per lui era anche tutto il processo lavorativo, da seguire attentamente in ogni sua fase. In una delle sue citazioni infatti dice:

> *Tutti i materiali hanno le loro leggi non scritte. Questo lo si dimentica troppo spesso. Non si dovrebbe mai essere violenti con il materiale su cui si sta lavorando, e il progettista dovrebbe mirare ad essere in armonia con il suo materiale.*[72]

Per le forme e le texture dei suoi progetti, Wirkkala traeva ispirazione dalla natura selvaggia finlandese. Alcuni dei suoi temi più comuni sono le foglie, ali, spirali, uccelli, ghiaccio, e bolle (fig 13 e 14). Aveva il dono di vedere e riproporre l'essenza degli elementi naturali trasponendola in oggetti del quotidiano, mantenendo viva la forza naturale che quegli elementi sprigionano. Wirkkala si rifugiava nella sua antica baita di legno, immersa nella natura e lì amava sedersi a pensare davanti al fuoco. Il lavoro di Wirkkala ha rappresentato un contrappeso alla razionalizzazione del modernismo internazionale, un allontanamento dalla precisione degli oggetti fatti dalle macchine, imperfezioni che fanno trasparire la vibrazione vitale dell'artista e delle sue mani. Come egli afferma:

> *Lavorare con le mani significa molto per me direi che ha un effetto quasi terapeutico quando scolpisco o modello materiali naturali ... E 'sorta di mi viaggio in un altro mondo - un mondo in cui gli occhi nelle mie dita seguono il movimento e la modifica della forma, anche quando gli occhi nella mia testa mi hanno deluso.*[73]

Ultima Thule (fig 12) è una delle serie di vetro di maggior successo della Finlandia, questi oggetti sono stati eseguiti con la soffiatura del vetro in stampi di legno, una tecnica perfezionata per anni dallo stesso Wirkkala. Con il bruciare del legno, i modelli generati escono sempre diversi, in modo da ottenere un design personalizzato naturalmente. In questi bicchieri si intravede l'anima stessa dell'elemento naturale dell'acqua, congelata nel momento in cui da blocco di ghiaccio, essa comincia a gocciolare. Facendo caso alle dinamiche dell'empatia estetica potremmo accorgerci di “sentire” col corpo, la compattezza del blocco di ghiaccio e l'inevitabile suo scioglimento tra le nostre mani calde. Il nostro cervello potrebbe recuperare nella memoria momenti in cui abbiamo giocato con un cubetto di ghiaccio finché esso non è completamente sciolto. Questo oggetto ha anche una valenza culturale molto forte, riesce a rappresentare pienamente il paesaggio nordico in tutta la sua selvaggia e dura realtà. Chi ha origini nel Nord, come me, vedendo questa forma, non può fare a meno di pensare per un attimo alla parola ”casa”.

[72] http://www.kansallisbiografia.fi/english/?id=1394
[73] http://www.kansallisbiografia.fi/english/?id=1394

Figura 12
Tapio Wirkkala,
Ultima Thule, 1969

Figura 13
Tapio Wirkkala,
Bird sculpture, 1960

Figura 14
Tapio Wirkkala,
Kantarelli Vase, 1947

6.3 Le forme antropomorfe e zoomorfe

Le forme antropomorfe e zoomorfe hanno una capacità immediata nel comunicarci una sensazione di "vita" interna all'oggetto che ne assume la forma. Siamo predisposti biologicamente all'individuazione di elementi vivi soprattutto se questi sono persone o animali. Tutti i mobili hanno quattro gambe, come gli animali, ma basta accennare con un piccolo dettaglio ad una piega relativa alle ginocchia di un quadrupede per attivare una sorta di collegamento dell'oggetto ad un animale, un mammifero e quindi un essere dotato di sentimenti ed emozioni proprie. Anche la visione di parti del corpo umane provoca in noi una grande attenzione, entriamo in empatia immediata con l'oggetto perché effettuiamo un'associazione con il nostro corpo. Ronit Baranga, designer israeliana, ha realizzato una serie di oggetti in ceramica in chiave antropomorfa, particolarmente noto è il suo progetto del 2008 per *la competition di designboom "Dining in 2015*" : *Hybrid tea set.*

> *Nelle sue sculture Baranga non si esime dal manifestare l'aspetto psicologico che le piace indagare e risvegliare nell'osservatore, il suo lavoro è al confine tra la vita reale e l'irreale, desidera esplorare la complessità delle emozioni attraverso scenari apparentemente incompatibili che si compenetrano, donano uno all'altra significati dalla forte anima terrosa. Vasi antropomorfi che sembrano assetati di acqua, vivono un rapporto di completa simbiosi con i fiori, bocche che potrebbero mangiare , che vorrebbero raccontare storie.*[74]

Se guardiamo ad esempio le ciotole sorrette dalle dita *Running Bowls* (fig. 18), potremmo quasi sentire mentalmente la tendenza al voler assumere la stessa posizione con le nostre mani e magari farci una "camminata" sul tavolo, tutto questo è possibile grazie ai neuroni specchio che registrano e ripropongono il movimento della mano anche se è solo suggerito come in questo oggetto. Lo stesso accade osservando la sensualità delle bocche che compaiono in *Vase* (fig 19), oltre ad una possibile reazione di eccitazione sessuale potremmo provare anche una sensazione di paura data dalla surreale presenza delle diverse bocche assetate disposte all'interno della cavità del vaso.

Figura 15
Ronit Baranga,
Running Bowls, 2007

Figura 16
Ronit Baranga,
Vase, 2010

[74] http://www.designdesign.it/blog/ronit-baranga-anthropomorphic-ceramics/

6.4 Le forme espressive

Ci sono forme che, grazie alle loro specifiche caratteristiche formali, evocano sensazioni e stati d'animo e che possono associarsi simbolicamente ad elementi interni al nostro essere. Queste forme comunicano direttamente col nostro inconscio utilizzando il linguaggio simbolico che spontaneamente associa un elemento ad un altro basandosi sulle caratteristiche espressive comuni. Queste forme sono capaci di innescare una serie di associazioni che possono coinvolgere la nostra attenzione su diversi livelli, coinvolgendoci soprattutto dal punto di vista delle sensazioni e quindi delle emozioni ed è proprio questa caratteristica che rende l'esperienza percettiva delle forme espressive un'esperienza ricca di emozioni.
Una forma molto semplice dall'evocazione quasi oggettiva che molti designers hanno spesso utilizzato per i loro lavori è la forma del bozzolo.
Il bozzolo è un involucro protettivo all'interno del quale avviene la metamorfosi di alcuni insetti. La sua forma e la sua naturale funzione biologica permettono l'associazione con sensazioni di protezione e trasformazione. E' possibile persino percepire un'associazione temporale perché conoscendo le lunghe tempistiche del bozzolo, di fronte a questa forma possiamo avvertire come una dilatazione temporale, accompagnata da una sensazione di tranquillità data dal naturale abbassamento del livello energetico che avvertiamo immedesimandoci all'interno di esso.
Trovandoci profondamente attratti da questo tipo di forma e provando ad interrogarci sui motivi della nostra attrazione, potremmo arrivare a capire che questa forma si traduce in un elemento simbolico che al momento ci appartiene intimamente. Per diversi motivi possiamo avere bisogno di rifugiarci in un luogo sicuro e raccolto, oppure ci troviamo in un momento della nostra vita in cui sentiamo più che altro il bisogno di fermarci per incubare esperienze e pensieri, oppure possiamo sentire che in noi è in atto una metamorfosi ed abbiamo bisogno di un oggetto che ci ricordi di non avere fretta.

Figura 17
Freyja Sewell,
Hush, 2012

Figura 18
Nacho Carbonell,
Bush of Iron, 2010

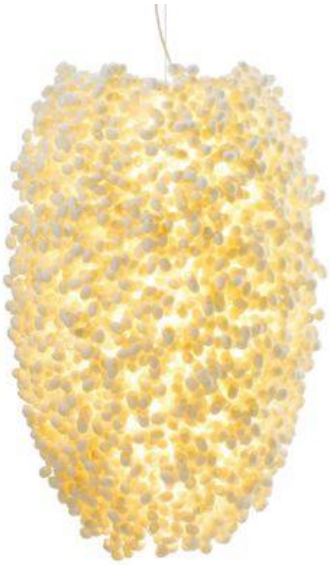

Figura 19
Angus Hutcheson,
Silk Cocoon Lamp, 2008

Questi tre designers, chi in senso più letterale e chi in senso più raffinato, hanno dato vita a diverse interpretazioni della forma del bozzolo.
Freyja Sewell, con il microrifugio Hush, permette ad ogni persona di avere il suo spazio sicuro, tranquillo anche in un centro commerciale o in libreria.
Nacho Carbonell con Bush of Iron rappresenta l'idea di un bozzolo che letteralmente protegge da qualsiasi avvicinamento esterno perché disseminato di aguzzi fili di ferro come il riccio protettivo di una castagna.
Angus Hutcheson con Silk Cocoon Lamp da forma ad un'agglomerato di bozzoli schiusi ed illuminati da una luce che può ispirare associazioni simili ma in modo più distaccato ed astratto.

Nacho Carbonell

Nacho Carbonell, talento della Design Academy di Eindhoven, artista di punta della Galleria Rossana Orlandi. A 28 anni è stato nominato Designer of the Future dalla giuria di Design Miami/Basel. Nel comunicato stampa per la collezione Diversity del 2010 leggiamo:

> *Lo Studio Nacho Carbonell si è già affermato come una delle design community e realtà imprenditoriali più attraenti, provocatorie e rinomate a livello internazionale. Tra gli intenditori più aggiornati Nacho è considerato un leader del settore, dotato di grande talento e potenziale. Carbonell trae ispirazione dal mondo naturale e animale per creare pezzi unici, interamente realizzati a mano, sempre in bilico tra ironia e romanticismo, il cui intento, nelle parole del designer, è di "creare una relazione giocosa e tattile con il pubblico" e "aiutare ad evadere dalla vita di tutti i giorni". Il suo codice visivo, caratterizzato da uno spirito organico e surreale, ha conquistato un vasto pubblico internazionale, fino ad attirare l'attenzione di Brad Pitt, noto appassionato di arte e*

design, che, in occasione dell'edizione di Art Basel/Design Miami 2009, ha acquistato l'intera collezione Evolution.

Nacho Carbonell è un'ispirazione, ha stravolto la classica visione del design spesso troppo confinato nei processi industriali. Ogni suo lavoro è un pezzo unico costruito interamente a mano attraverso un processo più artistico che artigianale. Ha avuto il coraggio di osare rendendo reali oggetti che avremmo voluto vedere nei nostri sogni e nei nostri desideri non consciamente espressi. Ha realizzato pezzi che comunicano direttamente con il nostro subconscio e col il nostro lato più primitivo e infantile. Ha reso l'idea della *vivificazione dell'inanimato* quasi in maniera letterale con la sua poltrona *Pump it Up* (fig 23):

Un pezzo che rappresenta molto per me è "Pump It Up", con cui è iniziata la mia carriera. E' una poltrona collegata con dei tubi, che richiamano cordoni ombelicali, a degli animaletti di gomma. Quando ci si siede, parte dell'aria passa dalla poltrona agli animaletti che, come d'incanto si animano. Quando ci si alza, l'aria ripassa nella poltrona e gli animaletti si sgonfiano in attesa della visita successiva. Ecco, il successo di quest'opera mi ha dato la necessaria fiducia per andare avanti con il mio lavoro e allo stesso tempo ha rappresentato un parametro di successo importante da replicare per il futuro. [75]

Figura 20
Nacho Carbonell,
Communication Line, 2012

[75] Intervista a Nacho Caarbonell in http://www.pambianconews.com/approfondimenti/nacho-carbonell/

Figura 21
Nacho Carbonell, Bush of Iron, 2010

Figura 22
Nacho Carbonell, Evolution Front Cocoon, 2009

Bush of Iron (fig 21), ha tutta l'aria di essere un covo di spine ma al suo interno invece si trova uno spazio privato dove riposare, pensare, isolarsi, protetto dall'esterno grazie alle estrusioni metalliche che si irradiano aggrovigliandosi come in un cespuglio per più di due metri nell'aria.[76] Il progetto *Line Communication* (fig 20), a differenza delle opere dell'anno precedente, ha come obiettivo quello di avvicinare le persone, sempre in un ambiente molto riservato ed intimo, creando un collegamento lineare grazie ad una serie di buchi che rendono questi bozzoli, comunicanti fra di loro.

Nacho Carbonell nei suoi lavori utilizza molto la forma del bozzolo (fig.22). Una forma dal significato quasi inequivocabile. Nel bozzolo accade la metamorfosi, ci si chiude in se stessi per ripararsi dalla confusione esterna e per poter fare un lavoro introspettivo su se stessi. D'altro canto può anche significare la paura del mondo esterno o una certa difficoltà nell'uscire allo scoperto, la paura di vivere appieno la vita. In ogni caso la volontà di creazione di questa forma implica una volontà di rivelazione di se stessi, per quello che si è al momento, gli altri elementi che accompagnano la forma, come le gambe o la texture, sono ulteriori indizi sul vero significato che l'artista vuole comunicare.

> *I pezzi di Carbonell hanno la presunzione di essere un'esperienza soggettiva originale, di trasmettere messaggi da captare e decifrare, di contagiare la tua anima, parlare di sé tramite te che li hai scelti. Sanno raccontare del perché ora vivono nel tuo salotto o nella tua camera da letto. I pezzi di Carbonell hanno una particolare tensione, sono in grado di dare vita a un rapporto speciale vicino all'innamoramento.*[77]

Un'altra forma significativa usata da Nacho Carbonell è la scala. Come egli spiega in un'intervista al Corriere della Sera, la scala è per lui "una metafora del tentativo di crescere, per migliorarsi e andare sempre più in alto"(fig.25).

---

[76] http://www.internimagazine.it/special-events/edizioni-precedenti-1998-2013/interni-legacy-2012/design-islands/bush-of-iron

[77] http://www.urbanmagazine.it/showPage.php?template=articolo&id=926

Figura 23
Nacho Carbonell, Pump it Up, 2008

Figura 24
Nacho Carbonell, Ladder bulb, 2009
Figura 25
Maarten Baas, The Empty Chair, 2010

L'ultimo progetto di Maarten Baas si chiama "*The Empty Chair*"(fig.26), la sedia-simbolo per i 50 anni di Amnesty International. La sedia, alta 5 metri, è desolatamente vuota. Simboleggia una pesante assenza, quella dell'intellettuale cinese Liu Xiaobo impossibilitato a ritirare il Nobel della Pace nel 2010 poiché rinchiuso in carcere con l'accusa di «incitamento alla sovversione del potere dello Stato» [78] Anche in questo progetto, la scala rappresenta una salita verso l'alto, verso la libertà, l'allontanamento dalle questioni terrestri per il raggiungimento di valori più alti. Nel caso della scala, un oggetto che attraverso la sua *affordance* suggerisce il movimento della salita, possiamo sentire chiaramente il movimento organico interno che viene suggerito alla nostra mente dalla sua forma.

Il designer italiano Umberto Dattola con la serie EVNI ha realizzato una collezione di mobili: letti, sgabelli, poltrone e credenze poggiate su gambe lunghissime e sinuose che rimandano ad un'atmosfera magica e fiabesca. Dattola ha inoltre raccolto tutte le storie di questi mobili e delle persone a cui essi appartenevano pubblicandole nel libro *EVNI – I sentimenti delle cose,* in cui descrive, sotto forma di racconto, i profili caratteriali e le storie di chi ha posseduto e amato quei mobili e come questo amore ne abbia modificato la forma.

> *EVNI – Evento Vivificante Non Identificato. Un Evento Vivificante Non Identificato permette alla cose di prendere vita assumendo altre forme. Gli oggetti prendono a muoversi in simbiosi con le passioni dei possessori di questi oggetti. L'Evento appare inspiegabile. Si iniziano a studiare le persone, i loro vissuti ed i legami instaurati tra persone ed oggetti. Umberto Dattola viene cooptato dal comitato scientifico di studio del fenomeno. Ne viene fuori una appassionata ricerca sul sentimento delle cose: ...gli oggetti non possono che amarci di un amore particolarissimo, quasi un riflesso del nostro, ma filtrato dall'essenzialità e dalla verità che solo essi, spogliati dalle nostre debolezze, possono esprimere. Da questa intuizione riescono sculture di mobili che modificano le forme alzandosi verso il cielo, con gambe lunghissime. ad esse si accompagna in una performance narrativa, la storia dei vissuti delle persone colpite da EVNI, in diretta relazione con gli oggetti delle sculture.79*
>
> *La cosa che mi interessa di più è che ognuno di noi ha all'interno di se una storia che vorrebbe raccontare, l'espressione di quello che ognuno di noi vorrebbe essere e quando questa storia riesce a palesarsi essa provoca un'emozione in perchè parla dei sentimenti più nascosti.*[80]

[78] http://www.tribenet.it/read.php?read=11976-the-empty-chair-la-sedia-vuota-che-scala-la-repressione
[79] http://www.umbertodattola.it
[80] Umberto Dattola, comunicazione personale, 27 settembre 2014

Figura 26
Umberto Dattola,
EVNI, Sig.ra Pikenz, 2013

Figura 27
Umberto Dattola,
EVNI, Sig. Albrici, 2013

Figura 28
Umberto Dattola,
EVNI, La Iole, 2013

Alcuni esempi di EVNI

La Sig.ra Pikenz (Fig.26)

Un cassettone in stile tirolese si allunga verso l'alto ad esprimere rigidità scambiate per mollezze e pigrizie.

Il Sig. Albrici (Fig.27)

Era proprio il bisogno di recuperare, di prendersi una piccola infinitesimale rivincita, soprattutto verso se stesso, che costringeva il sig. Albrici ad infilare quei pezzettini di carta in uno dei cassetti dello scrittoio.

La Iole (Fig.28)

La lunga giornata al servizio di altri, vivendo la vita di altri è finalmente finita, la iole si siede al buio sulla sua poltroncina, le tende aperte sul cielo, gli occhi socchiusi a ripercorrere quella notte in cui aveva realizzato di esser viva.[81]

La spiegazione del processo creativo di Umberto Dattola è del tutto simile a quello che è il processo di creazione artistico:

> *Ho avuto un'immagine mentale che mi è apparsa poco prima di addormentarmi, una sera. Quello credo sia il momento in cui mi vengono le idee migliori e devo subito alzarmi per disegnarle o per scriverle perché altrimenti rischiano di perdersi perchè in quel momento di dormiveglia, tutto può rimanere o tutto può scomparire. Così mi è venuta in mente questa immagine che mi ha subito entusiasmato molto. Dopo questo, per far prendere forma a quello mi è venuto in mente, in realtà ho bisogno di un altro momento particolare: cuffiette, musica, cuffie per proteggermi dal rumore, mascherina ed inizio la fase del carteggio del legno. In quel momento*

[81] http://www.umbertodattola.it/contemporary-art-wood-sculptures/

sono completamente rapito ed emozionato dalla musica, che ha un linguaggio estremamente potente e che mi colpisce davvero nel profondo. Vengono colpite alcune corde mie più romantiche generando nuove parole e nuove immagini che poi utilizzo per dare la forma finale al mio lavoro.[82]

Il significato che spontaneamente possiamo associare alle gambe di questi mobili è un significato intimamente comprensibile ed in un certo senso, al di la delle sfumature soggettive, evoca un'indistinguibile e comune sensazione o stato d'animo, quello dell'elevazione verso un ideale.

Il concept del progetto riguarda l'alzarsi, il destarsi, l'assumere nuove forme per superare alcuni blocchi esistenziali, culturali e personali che ognuno di noi ha.

Credo che a livello inconscio forse le gambe lunghe siano state evocate per una speranza di elevazione dalla volgarità e grigiore del vivere quotidiano.[83]

Ed è proprio in questo senso che il designart può suggerirci e ricordarci ogni giorno quelli che sono i nostri più profondi desideri e le nostre più significanti aspirazioni. L'oggetto del quotidiano, trasformato secondo un movimento d'animo profondo assume la funzione trascendente data dal significato simbolico che riusciamo ad intuire e che ci sembra così importante e familiare.

6.5 La ritmica e la texture

La musica della materia: se guardiamo a tutto ciò con l'idea della forma come una configurazione data da una vibrazione, è possibile centrare facilmente il cuore della genesi delle forme e dei significati emozionali. E' facile intravedere quante connessioni olistiche è possibile trovare guardando al tutto da questo punto di vista. Una vibrazione come una musica da il tono alla forma, ne indica la vitalità, la morbidezza o l'aggressività, l'apertura e la chiusura. La vibrazione indica il passaggio della forza creatrice o di quella distruttrice, le due forze che governano la vita delle cose. Per questo è semplice sentire in un oggetto inanimato dalla forma o texture espressiva, il passaggio di una qualche forza che ha voluto crearlo oppure distruggerlo.

In Natura, la forma è il risultato di una onda vibrazionale che incontra la materia.

L'onda, come un vettore, passa attraverso la membrana materiale scomponendosi come attraverso un filtro e dando vita così ad una struttura primaria. In base alla forza della spinta vitale, avremo diversi tipo di conformazioni. Nelle forme organiche, la vita verrà poi sospinta e si moltiplicherà sulla base della struttura data e in base alla forza della spinta vitale, avremo diversi tipo di conformazioni, a quel punto di nuovo la vibrazione ne renderà dettagliate le superfici. Dalla forma quindi, è possibile intuire il tipo di vibrazione vitale che scorre all'interno di un sasso, albero o manufatto artistico. E' per questo che veniamo attratti o respinti da determinati tipi di andamenti. Potrebbe essere una vibrazione troppo acuta rispetto alla nostra, oppure troppo molle, o semplicemente discordante, e

[82] Umberto Dattola, comunicazione personale, 27 settembre 2014
[83] Umberto Dattola, comunicazione personale, 8 ottobre 2014

volgeremmo altrove la nostra attenzione, al contrario invece, trovare la vibrazione che si accorda con la nostra condizione emotiva interiore porta ad un senso di auto-attivazione, ed un senso di vita più pieno e presente. E' la musica infatti ad essere considerata come l'arte più alta, il connubio diretto tra la melodia e lo stato d'animo. Gli studi di estetica e filosofia hanno da sempre messo in evidenza l'intima relazione che si viene a creare fra musica e stati d'animo o fra i movimenti dei suoni e il movimenti dell'animo.
Una musica lenta e dolce è in grado di tranquillizzare quasi istantaneamente un animo irrequieto, mentre una musica veloce e molto ritmata è in grado rianimare e dare una forte carica di energia ad un animo stanco. L'effetto della musica sulla motricità del corpo è immediatamente constatabile durante la danza o la marcia. Infatti una marcia militare è in grado di ridare vigore ed energia ai soldati affaticati.
Come scrive Erwin Straus[84] nel saggio *Forme delle spazialità,* la dimensione della musica è in grado di trasformare il nostro senso motorio e spaziale. Infatti mentre nello spazio ottico si osservano le cose e si decide di muoversi con lo scopo di raggiungerle, nello spazio acustico si è piuttosto *afferrati* dalla musica e tutti i movimenti che siamo portati a compiere, come ballare e camminare all'indietro, movimenti che non sono utili nell'ambito dello spazio ottico, diventano movimenti naturali che riflettono l'andamento della musica. Nello spazio ottico quindi l'*Io* si concentra tra i due occhi mentre in quello sonoro, discende verso il tronco. Guardando dal punto di vista vibrazionale, la musica essendo pura vibrazione è in grado di agire direttamente attraverso il nostro corpo, suonandoci come se noi stessi fossimo uno strumento, come una vibrazione che vivifica e modifica la materia.
Se si va in una discoteca, una di quelle in cui suonano generi come la trance elettronica, la *techno*, la *dubstep* e via dicendo, possiamo notare la massa di persone muoversi in maniera uniforme, ognuno è come se sapesse già esattamente come muoversi, pur non conoscendo la canzone, tutti sono in sincronia tra di loro ed ognuno è perfetto in quel momento. La musica muove e anima le persone in pista quasi come l'onda sonora muove e crea figure attraverso i granelli di sabbia negli esperimenti di cimatica (fig 29).

> *Dovremmo ammettere che ogni atto spirituale si compie e al contempo si riflette in determinate vibrazioni e in chissà quali modificazioni neurologiche, in modo tale che queste rappresentano la sua immagine, e che dunque ha luogo una illustrazione simbolica all'interno dell'organismo. I fenomeni esterni, che hanno un effetto così particolare su di noi da indurci ad attribuire loro involontariamente i nostri stati d'animo, devono rapportarsi a questa illustrazione interiore come fossero la sua raffigurazione ed esposizione obiettive. Il fenomeno naturale corrispondente viene incontro alla presupposta tendenza del nervo alle relative vibrazioni, la provoca all'azione, la rafforza e la ratifica, e con essa il moto dell'anima si rispecchia in essa.*[85]

La designer Fenella Elms (fig .30) descrivendo il suo lavoro:

[84] Straus E. citato in Pinotti A., 2011, *Ibidem*, p.155
[85] Vischer F. T. citato dal figlio ne *Sul sentimento ottico della forma*; in Pinotti A., 1997, *Ibidem*, p.96

Aspetti della mia carriera passata nel campo della salute mentale continuano ad influenzare il mio lavoro con l'argilla: l'approccio subconscio, un senso del ritmo, attenzione al dettaglio e la differenza. Io non cerco di mettere le mie esperienze nella creta, mi meraviglio di come esse emergano da sole.[86]

La designer Shayna Leib (fig. 31) invece ha affrontato la sua forte fobia per le acque profonde, diventando sommozzatrice perché molto attratta dalla vita acquatica. Un che di misterioso si cela dietro alla pura paura unita alla meraviglia ed alla bellezza. Un sentimento dello stesso ceppo del sublime.

Tutto ciò che può destare idee di dolore e di pericolo, ossia tutto ciò che è in un certo senso terribile o che riguarda oggetti terribili, o che agisce in modo analogo al terrore, è una fonte del sublime; ossia è ciò che produce la più forte emozione che l'animo sia capace di sentire.[87]

La natura, nei suoi aspetti più terrificanti, come mari burrascosi, cime innevate o eruzioni vulcaniche, genera la sensazione del sublime. Il sentimento del sublime rimane piacevole nel momento in cui sappiamo di essere al sicuro da queste forze naturali. La designer Shayna Leib in questo caso, spinta dal fascino dell'ambiente sottomarino, ha sia affrontato una paura che ha creato il rassicurante riquadro che permette di godersi l'ordinato caos naturale senza rimanerne troppo sconvolti.

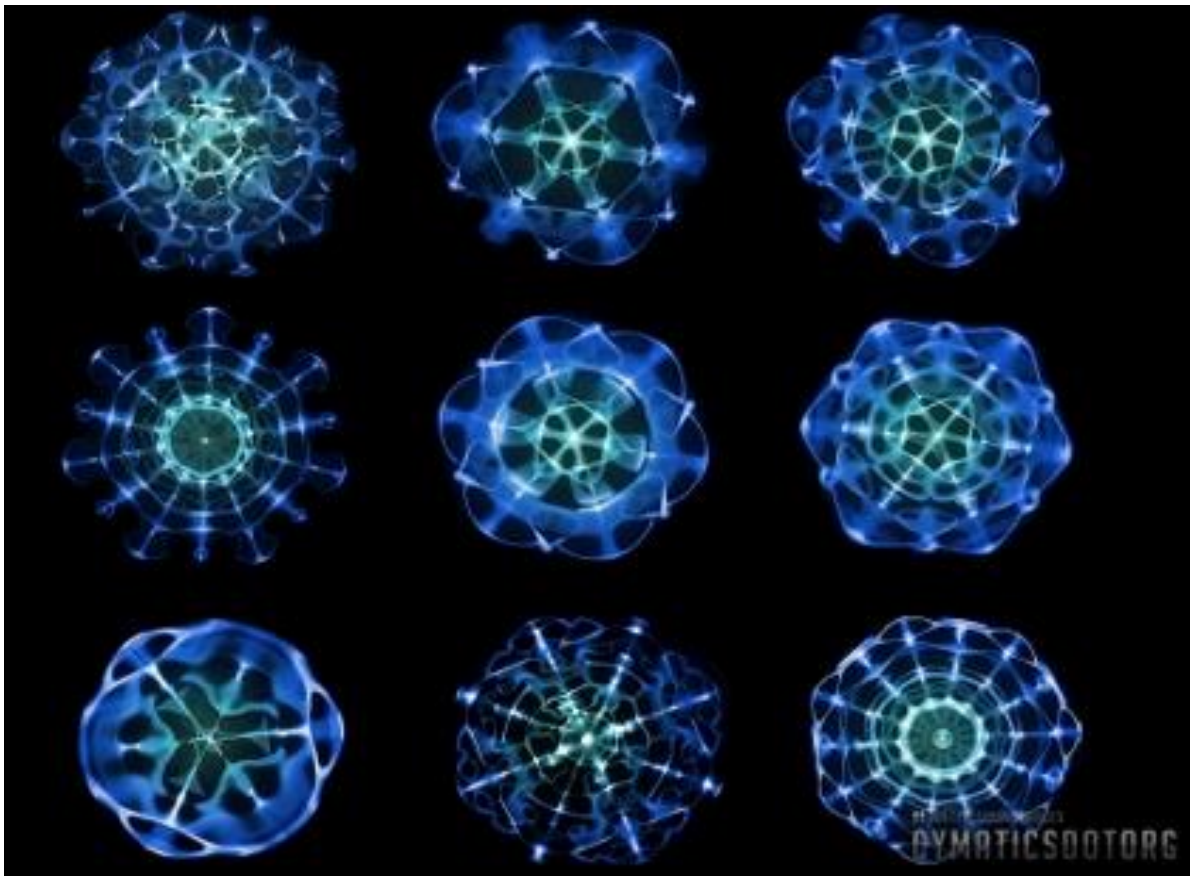

Figura 29
Esperimenti di cimatica

[86] http://www.fenellaelms.com/pages/fenella.php
[87] Burke E., *Inchiesta sul Bello e il Sublime*, Aesthetica, Palermo, 1985, p.71

Figura 30
Fenella Elms, Flows, 2011

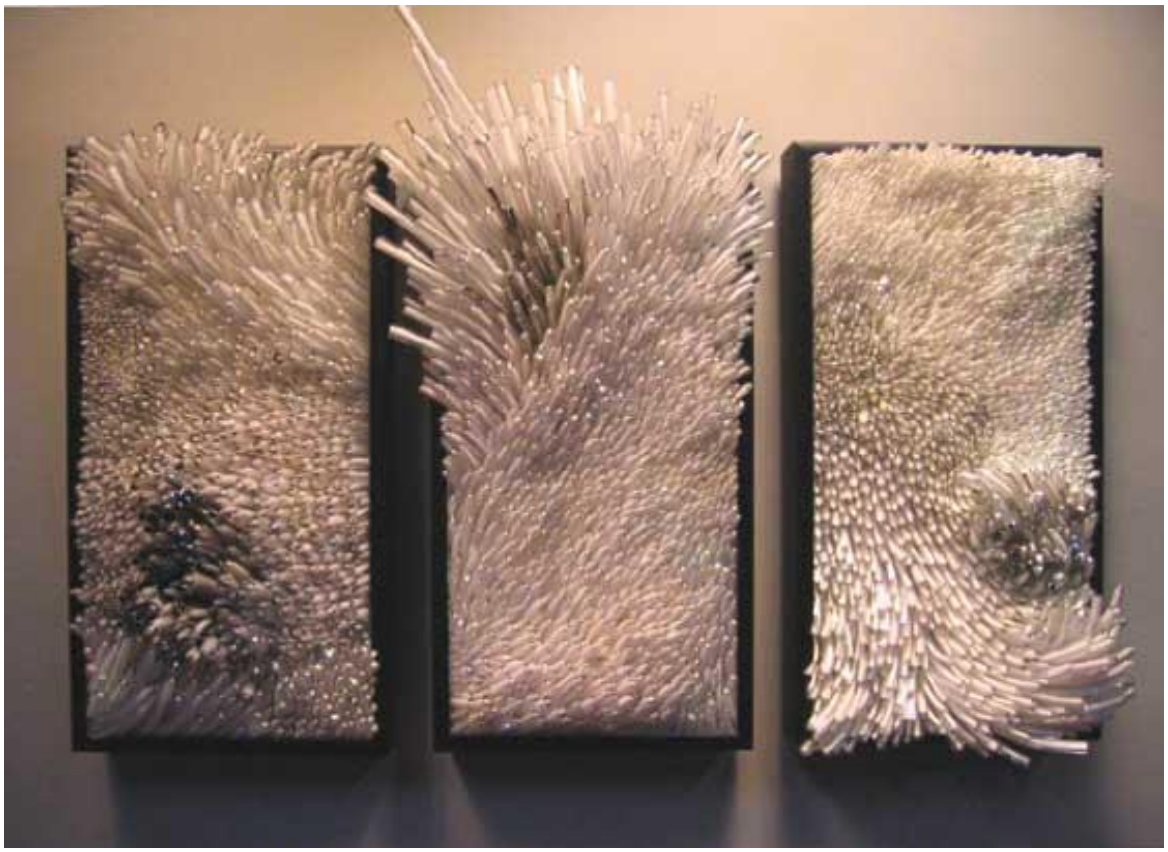

Figura 31
Shayna Leib, The Nor'easters, 2005

6.6 L'informe e il deforme

La legge del caso, che racchiude in sé tutte le leggi e resta a noi incomprensibile come la causa prima onde origina la vita, può essere conosciuta soltanto in un completo abbandono all'inconscio. Io affermo che chi segue questa legge creerà la vita vera e propria. Jean Arp[88]

Il primo principio della termodinamica, ovvero la scienza delle trasformazioni, afferma che l'energia non si crea ne si distrugge, ma si conserva. Il secondo principio afferma che i processi di trasformazione sono pressoché irreversibili. Per questo, anche se l'energia di un corpo, isolato da forze interne o esterne, viene conservata, per il principio di irreversibilità essa si distribuirà equamente fino a raggiungere uno stato di equilibrio chiamato equilibrio termodinamico o stato di entropia massima. La misura del disordine e del caos. E' forse proprio dal caos che tutto ebbe inizio all'alba dei tempi. Dallo stato di entropia massima, una forza o una energia ha cominciato a muoversi secondo un principio che ha iniziato a dare forma alle cose. Quindi visivamente possiamo visualizzare la materia nel suo stato primigenio di entropia massima, una forma amorfa, ravvivata però da una forza contenete le informazioni di un principio formativo. Avremo così un principio di forma informe.

Al contrario di quel che si può pensare, l'informe, ovvero una forma non ancora completamente formata, ha una carica significativa molto forte. L'informe è lo stato di un'inesplosa potenzialità morfica che lascia aperte innumerevoli possibilità morfologiche perché contiene le in-formazioni di quello che diventerà.[89]

Figura 32
Jean Arp, Groupe Mediterranéen, 1941

Il caso come evento particolare e contingente del caos è più gravido di potenzialità formative, perché aperto a tutte le possibili combinazioni di variabili incontrollabili che interagendo danno luogo a un flusso continuo di fenomeni irreversibili, ma anche ad una concatenazione di processi generativi e trasformativi tali da rendere ogni morfogenesi una vera creazione di forme nuove, una fucina di possibilità creative inesauribili. Per questo l'arte, ancor prima della scienza della complessità, ha da sempre concepito l'informe come una potenzialità espressiva tra le più originali, come la sostanza da cui far germogliare l'immaginario morfico.[90]

[88] Jean Arp cit. In http://it.wikipedia.org/wiki/Hans_Arp
[89] Di Napoli G., 2011, *Ibidem*, p. 338
[90] *Ivi*, p. 352

Figura 33
Maarten Baas,
Melting Furniture, 2008

Figura 34
Maarten Baas,
Clay Furniture, 2006

L'arte di Jean Arp (fig.32) è segnata dalla ricerca, attraverso la spontanea creatività dell'artista, determinata dal caso, di una essenza spirituale della realtà, quale essa è, al di là delle forme concrete in cui solitamente si manifesta; essenza che non riusciamo a cogliere, al di fuori della creazione artistica, perché la nostra percezione è abituata a muoversi soltanto nel mondo delle forme concrete, perdendo la capacità di andare oltre il livello della realtà materiale.[91]

Maarten Baas ha realizzato diversi mobili seguendo questo principio. In *melting furniture* (fig 33) Baas si avvale dell'effetto di scioglimento, secondo il sistema di massima entropia (come quella del ghiaccio), mentre in *clay furniture* (fig 34) sgabelli, tavoli, sedie dalla forma approssimata, crea la forma modellando la materia manualmente. Questi mobili sembrano essere fatti di plastilina, materiale questo che si caratterizza proprio per il fatto di possedere una massa senza una forma predefinita, e si presta perciò a farsi modellare con le mani e secondo il proprio volere. Ragion per cui in questi mobili traspare la manualità dell'artista impiegata come effetto di una libera e giocosa approssimazione.

La deformità e l'esagerazione sono principi espressivi molto potenti che presuppongono un mutamento da una forma che prima era considerata *normale* ad una divenuta *anormale.* Vi è quindi un approccio che cerca di indagare i possibili motivi della deformità, un'intuizione del principio che ha agito nella deformazione di un dettaglio, che si esplicita come la forza creativa che ha agito per modificarne la forma.

Il deforme sottintende un'anomalia e la mente è interessata e incuriosita a capire da cosa essa possa essere data. Come nelle caricature esaminate da Kris e Gombrich, è l'esagerazione dei tratti che definiscono l'espressione del viso caratterizzandone la persona in tutta la sua essenza. Nell'arte espressionista viene spesso utilizzata l'esagerazione o la deformazione per sottolineare delle caratteristiche espressive particolari. La fattura del tratto, l'espressione del viso, degli occhi, della bocca, delle mani, se fatti risaltare e

[91] http://it.wikipedia.org/wiki/Hans_Arp

deformati consentono di rendere esplicito il moto psichico agente che porta la configurazione ad assumere una nuova forma, la più espressiva di tale moto.

Figura 35
Charlotte Kingsnorth,
At One, 2008

Figura 36
Lila Jang, Anne Marie Chair, 2009

Figura 37
Lila Jang, Aude, 2009

La designer sudcoreana Lila Jang (Fig. 36 e 37) è una scultrice e designer dall'ispirazione vagamente surrealista, che altera l'andamento inizialmente classico delle sue creazioni, apportando piccole "brutture", esasperazioni, mutamenti , congeniati per sfuggire alla quotidianità e alla percezione normale delle cose che arredano una casa, a volte fin troppo piccola, e che ricordano una via di mezzo tra un quadro di Dalì e una scena di Alice in Wonderland. [92]
Nel caso del design, l'applicazione di un principio di deformazione ha la capacità di rendere insolito un oggetto del quotidiano. L'esagerazione funge da catalizzatore dell'attenzione sulla variabile anomala che suggerisce un'interferenza data da una forza imprevista. Un oggetto del genere ha la capacità di risvegliarci dal torpore dell'ordinario, ricordandoci ancora una volta che le possibilità morfologiche possono essere infinite e tali da sollecitare l'ispirazione di una mente sempre aperta anche alle vie più alternative.

6.7 Le forme culturali

Ci sono forme, oggetti, segni e simboli che riescono a colpirci profondamente ma che non riescono ad avere lo stesso effetto su tutte le persone. Questo dipende dalle differenze culturali e dalle diverse esperienze personali. Possiamo essere colpiti dalla simbologia della croce perché siamo a conoscenza del significato attribuitole, diversamente la stessa croce non susciterà alcun effetto a persone di religione diversa da quella cristiana. Altre forme invece sono strettamente legate alla nostra esperienza personale, quindi presentano una valenza molto più soggettiva, e per questo forse anche più pregna di emozione in quanto connessa direttamente a ricordi più intimi e personali, evoluti nel in forma di emozioni ad essi legate. Altre forme ancora derivano da una fantasia collettiva che attraverso le fiabe raccontate, i sogni, e l'immaginazione entra a far parte del nostro immaginario collettivo.
Un esempio di design che ha preso la sua forma da un elemento culturale è *Radio Nurse* (fig. 38) di Isamu Noguchi che creò per Zenith nel 1937. Questo radio aveva la forma della maschera utilizzata nei combattimenti di Kendo, simile a quella sei Samurai, infatti come un guerriero aveva il compito di monitorare la vita dei bambini americani. Purtroppo dopo l'attacco di Pearl Harbor, sulla scia del sentimento anti-giapponese, molti di questi ricevitori furono distrutti.
La lampada *Butterfly Lantern* (fig.39) di Ho Tong e Tsun-Jen Lee ricorda la tradizionale lanterna thaiwanese, ma la farfalla applicata al suo interno, questo semplice dettaglio, è in grado di catapultare gli animi più romantici nei loro ricordi delle serate estive, mentre si era a cena con amici ed una farfalla notturna attratta dalla luce si infilava nella lampada o tra le tende di casa.

[92]http://www.nssmag.com/art-design/4047/il-design-surreale-di-lila-jang

Figura 38
Isamu Noguchi, Radio Nurse, 1937

Figura 39
Ho Tong e Tsun-Jen, Butterfly Lantern, 2011

Secondo il parallelismo del corpo con la casa, una credenza per i segreti, che forma espressiva potrebbe avere? Potrebbe esprimere quello che esprime il nostro cuore? E allora che forma avrà questo cuore esterno a noi? Come dovrebbe essere la nostra poltrona, il luogo della mente che intraprende lunghi viaggi rilassanti? Non solo c'è da tenere in considerazione la relazione tra il corpo e la casa ma anche la relazione tra il corpo e lo spirito

L'obiettivo di questo tipo di design è quello di far sì che ognuno possa stimolarsi ogni giorno circondandosi di spirito e poesia intimamente connessi con quello che è la nostra vera natura.

Conclusioni

Arrivati a questo punto, dopo aver visto come funziona la nostra mente, cosa viene catturato dal nostro occhio, come l'atteggiamento umano spontaneo dell'empatia agisca anche nei confronti delle cose, dopo aver compreso come funzionano le sensazioni e le emozioni, e soprattutto dopo aver visto come il nostro vissuto continui a dialogare in termini simbolici e di sensazioni all'interno del nostro corpo, abbiamo chiara l'importanza di come il design e gli oggetti che ci circondano, influenzano il modo in cui viviamo, in particolare la nostra vita emotiva.
Noi uomini non siamo fatti di solo corpo, ognuno di noi ha dentro di se una fonte di energia modulata dal filtro delle sue stesse sensazioni e delle sue emozioni e tutto questo flusso ha la capacità di modellare il corso della nostra vita. Un atteggiamento più attento a questa dinamica può portare al raggiungimento di una migliore conoscenza dell'umana natura.
C'è una connessione diretta che ci lega al mondo e per avvertirla basta ascoltare più profondamente, se stessi e gli altri; vedere, nel dettaglio, come lavora quello che da secoli è il designer insuperabile dell'universo, la stessa natura: usare i materiali prestando attenzione alla loro naturale espressività, e soprattutto smettendo di perseguire un solo obiettivo, quello economico che da sempre ha lasciato ben poco spazio alle emozioni umane e che ha prodotto una moltitudine di oggetti inutili. Questo non significa assumere un atteggiamento feticistico verso la realtà, si tratta, invece di maturare uno spontaneo atteggiamento di cura e rispetto di quello che ci circonda e che lo stesso oggetto è capace di evocare.
Adesso che anche la scienza ha trovato il modo per capire l'importanza delle emozioni, siamo finalmente pronti a considerare fondamentale anche questo aspetto che per tanti anni è stato trascurato?
Il design è uno dei pochi campi in cui è possibile sperimentare e giocare con il mondo materiale e in questo "gioco", il designart è l'interfaccia del nostro mondo interno trasposto nel mondo esterno, una sinesi tra quello che siamo nel nostro profondo e quello che è il risultato nel mondo materiale. Potrebbe quindi esserci davvero un design come estensione dell'anima? È auspicabile un nuovo tipo di evoluzione che sappia integrare quello che andiamo a scoprire sulla natura umana con quello che sarà la nostra quotidiana realtà?

Bibliografia Tesi

Agudio E., *Designart, La poetica degli oggetti bastardi;* Lupetti, Milano, 2013
Accornero M., *Movimento percezione ed empatia*, Mimesis, Milano, 2009
Burke E., *Inchiesta sul Bello e il Sublime*, Aesthetica, Palermo, 1985
Di Napoli G., *Disegnare e conoscere, la mano, l'occhio il segno*, Einaudi, Torino, 2004
Di Napoli G., *I principi della forma: Natura percezione e arte*, Einaudi, Torino, 2011
Darwin C., *L'origine dell'uomo e la scelta sessuale*, Rizzoli, Milano, 1982
Franzini E., *La filosofia dei sentimenti*, Mondadori, Milano, 1997
Fromm E., *Il linguaggio dimenticato*, Bompiani, Milano, 1994
Frey-Rohn L., *Da Freud a Jung, uno studio comparato della psicologia dell'inconscio*, Cortina, Milano, 1984
Jung C. G., *L'uomo e I suoi simboli*, Euroclub, Bergamo, 1981
Jung C. G., *Opere: psicologia dell'inconscio*, Vol 7, Boringhieri, Torino, 1943
Jung C.G., *Ricordi sogni e riflessioni*, Il Saggiatore, Milano 1965
Kandel E., *L'età dell'inconscio: Arte, mente e cervello dalla grande Vienna ai giorni nostri*, Cortina, Milano, 2012
Nori F.,Steinhoff M., *Sistemi emotivi: Artisti contemporanei tra emozione e ragione*, Silvana editoriale, Milano, 2007
D. A. Norman, *Emotional Design: Perché amiamo (o odiamo) gli oggetti della vita quotidiana*, Apogeo, Milano, 2004
Parovel G., *Le qualità espressive*, Mimesis, Milano, 2012
Pinotti A., *Estetica dell'empatia*, Guerini, Milano, 1997
Pinotti A., *Empatia. Storia di un'idea da Platone al postumano*, Laterza, Bari, 2011
Recalcati M., *L'uomo senza inconscio. Figure della nuova clinica psicoanalitica*, Cortina, Torino, 2010
Rifkin J., *La civiltà dell'empatia. La corsa della coscienza globale del mondo in crisi*, Mondadori, Milano, 2010
Rogers C, *La terapia incentrata sul cliente*, Martinelli, Firenze, 1994,

Elenco delle illustrazioni

Capitolo 1
Figura 1
Henry van de Velde, Graf Kessler Diplomat's chair, 1901
Figura 2
Alessandro Mendini, Poltrona Proust , 1978
Figura 3
Ron Arad, MT Rocker, 2009
Figura 4
Tobjas Rehberger, MoF 94,7%, 2007
Figura 5
Umberto Dattola, EVNI, Paula, 2013
Capitolo 4
Figura 1
Xaver Messerschmidt, busti, 1880
Figura 2
Lobi cerebrali
Figura 3
Sezione dell'occhio umano
Capitolo 6
Figura 1
Yves Netzhammer, Refuge for Drawbacks, 2010
Figura 2
Jan Plechàč, Kubus, 2011
Figura 3
Arik Levy, WireFlow, 2013
Figura 4
Nervature e contorno nella foglia
Figura 5
Ruth Asawa, crocheted wire sculptures, 1950
Figura 6
Kim Byoungho, Soft Crash, 2011
Figura 7
La stella di Koch
Figura 8
Tony Orrico, Penwald 4, Unison Symmetry Standing, 2010
Figura 9
Alvar Aalto, Screen 100, 1936
Figura 10
Alvar Aalto, vaso Savoy, 1936
Figura 11
Alvar Aalto, poltrona Pamio, 1931
Figura 12
Tapio Wirkkala, Ultima Thule, 1969
Figura 13
Tapio Wirkkala, Bird sculpture, 1960
Figura 14
Tapio Wirkkala, Kantarelli Vase, 1947

Figura 15
Ronit Baranga, Running Bowls, 2007
Figura 16
Ronit Baranga, Vase, 2010
Figura 17
Freyja Sewell, Hush, 2012
Figura 18
Nacho Carbonell, Bush of Iron, 2010
Figura 19
Angus Hutcheson, Silk Cocoon Lamp, 2008
Figura 20
Nacho Carbonell, Communication Line, 2012
Figura 21
Nacho Carbonell, Bush of Iron, 2010
Figura 22
Nacho Carbonell, Evolution Front Cocoon, 2009
Figura 23
Nacho Carbonell, Pump it Up, 2008
Figura 24
Nacho Carbonell, Ladder bulb, 2009
Figura 25
Maarten Baas, The Empty Chair, 2010
Figura 26
Umberto Dattola, EVNI, Sig.ra Pikenz, 2013
Figura 27
Umberto Dattola, EVNI, Sig. Albrici, 2013
Figura 28
Umberto Dattola, EVNI, La Iole, 2013
Figura 29
Esperimenti di cimatica
Figura 30
Fenella Elms, Flows, 2011
Figura 31
Shayna Leib, The Nor'easters, 2005
Figura 32
Jean Arp, Groupe Mediterranéen, 1941
Figura 33
Maarten Baas, Melting Furniture, 2008
Figura 34
Maarten Baas, Clay Furniture, 2006
Figura 35
Charlotte Kingsnorth, At One, 2008
Figura 36
Lila Jang, Anne Marie Chair, 2009
Figura 37
Lila Jang, Aude, 2009
Figura 38
Isamu Noguchi, Radio Nurse, 1937
Figura 39
Ho Tong e Tsun-Jen, Butterfly Lantern, 2011