

essere nel contesto psicoanalitico addirittura siglati e interpretati a scopo diagnostico. Noi (Ruggieri et al., 1986) abbiamo osservato un altro fenomeno interessante: posto di fronte all'immagine del volto di una persona che fa una smorfia con la bocca, il soggetto che osserva, mostra (alla misurazione elettromiografica) un incremento di attività muscolare non visibile ad occhio nudo in corrispondenza proprio di quei muscoli buccali che sono implicati nella smorfia dell'immagine osservata. Abbiamo chiamato questo fenomeno della *decodificazione imitativa* e alla luce di questi presupposti ci siamo chiesti che cosa accade agli individui durante esperienze di contatto interpersonale, scoprendo meccanismi che stanno alla base non solo del macroscopico fenomeno dell'empatia ma anche delle fondamentali esperienze percettive che di momento in momento contribuiscono a strutturare il nostro senso di identità. La modulazione muscolare che si verifica nell'interazione col mondo, rappresenterebbe un input periferico del sentire! Osserviamo qui dunque questo tratto della circolarità di informazioni che vanno dalla periferia corporea al Sistema Nervoso Centrale secondo un andamento trifasico. In questo caso è possibile affermare che decodifichiamo e sentiamo ciò che il corpo ci suggerisce. E il corpo ci suggerisce proprio ciò che la rappresentazione corticale, anche perifericamente stimolata, indica. Ora, se già la percezione dell'Altro costituisce una complessa esperienza interattiva, la percezione dell'opera d'arte, come particolare forma di Altro da Sé, è portatrice di alcune specifiche peculiarità. L'opera infatti, come espressione di sintesi astratta (Ruggieri 1997) rappresenta uno stimolo che una volta riprodotto, cioè mimato muscolarmente e inconsapevolmente dall'osservatore, crea un singolare pattern emozionale ascrivibile a quella che abbiamo approfonditamente descritto come "emozione estetica". Quindi, con gli ideatori del Tamatete di Milano cogliamo il valore sentimentale che l'opera d'arte rimette in gioco quando - come loro sottolineano - il contatto con essa non sia mediato solamente da griglie cogni-

tive preformate (qualora non si possa ignorare neanche il significato di facilitatore che l'apparato cognitivo può assumere rispetto al contatto con l'opera). Ciò che mi pare invece molto opinabile del lavoro dei nostri colleghi è la mancanza di un riferimento teorico irrinunciabile per avviare un discorso su arte e sentimenti. Essi si rifanno ad un generico concetto di scienza, che peraltro rifiutano aprioristicamente ritenendolo un freddo analizzatore incapace di comprendere l'arte, eludendo così la messa a fuoco di cosa intendano per sentimenti, a quali categorie concettuali facciano riferimento nella definizione di emozione, e senza che si pongano almeno la domanda di quali meccanismi psicofisici siano alla base dell'esperienza estetica. La loro apparente apertura al dibattito scientifico appare dunque come un posticcio tentativo di rendere moderno un progetto che invece non ha presupposti teorici forti di partenza (se non vaghi riferimenti al fatto che gli italiani hanno voglia di riappropriarsi dei loro sentimenti), su cui impiantare eventualmente idee innovative. Quale commissione di esperti può infatti dire a chiare lettere che una tela di Mirò esprime e evoca gioia più di quanto non la possa evocare invece una pennellata di Gauguin? Questo bisognerebbe eventualmente chiederlo a chi osserva la tela più che suggerirglielo mi pare! Inoltre, non per pignoleria, ma come non considerare l'intreccio di emozioni di cui ogni individuo con la sua originale storia è capace di vibrare? Non è limitativo riferirsi a categorie pure di sentimenti? Chi ci assicura infatti che anziché una ben individuata emozione unica, come si vorrebbe da manuale, qualcuno non finisca per commuoversi in doloroso pianto in cui rabbia e stupore si mescolano di fronte ai colori in movimento di Mirò evocando complessi vissuti sentimentali? Noi siamo appunto interessati a questa complessità e a proposito di museo farò un esempio pratico raccontando una delle tante esperienze possibili sulla base di precise coordinate epistemologiche al fine di aprire un eventuale dialogo che possa costruttivamente mettere a confronto realtà operative differenti.

AL MUSEO: UN'ESPERIENZA DIRETTA

L'episodio che segue vuole essere, oltre che un esempio di quanto accennato teoricamente, anche uno stimolo all'approfondimento e alla condivisione intellettuale di tematiche d'interesse interdisciplinare. Racconterò, di un piccolo gruppo di insegnanti in formazione. Entriamo al museo archeologico delle Scuderie Aldobrandini di Frascati (Roma), ci si allarga nello spazio museale, ciascuno secondo la propria modalità esplorativa, chi inizia dalla lettura delle didascalie, chi dà una rapida occhiata alle esposizioni, chi si sofferma su singole opere... per ritrovarci a breve in un angolo del museo per una prima condivisione dell'esperienza. I partecipanti vengono da me invitati ad esprimersi sull'elemento o sull'opera da cui durante l'esplorazione iniziale erano stati particolarmente (piacevolmente o spiacevolmente) colpiti. Qui prendo in considerazione per brevità una sola delle esperienze, quella della signora A. che accompagniamo di fronte alla "sua" opera. Si tratta di *Iuppiter Seraficus*, una testa marmorea maschile di piccole dimensioni, risalente ad epoca precristiana, il capo abbandonato indietro, lo sguardo rivolto in alto a sinistra che sembra rivolto a moti interiori, e una lunga barba ondulata come i capelli. La signora si è sentita "disturbata" vedendolo. La invito di fronte all'opera, a porre ancora attenzione a sensazioni, fantasie, pensieri che nascono dal contatto con quell'elemento. "Con quello sguardo sembra che dica 'ma fate un po' quel vi pare!'" dice la signora recitando la frase in romanesco e accompagnandola ad un atteggiamento posturale indice di un certo lassismo. Parla di vera e propria "nausea" a contatto con questo genere di abbandono che disprezza perché la cosa che più detesta nella sua vita, dice, è proprio quell'indifferenza che ha ritrovato in quel volto. Quando la invito ad accogliere e assecondare le sensazioni che lo *Iuppiter Seraficus* le evoca senza, per quanto possibile, contrastarle cognitivamente,

NOTE

- (1) Per il concetto di “inibizione attiva” vedi Ruggieri 1988.
 (2) Per i concetti di “scarica attiva del peso” e di “appoggio” vedi Ruggieri 2002.



dice che le “cedono le ginocchia” al punto da aver paura di cadere e vi si oppone respingendo l’idea di poter sperimentare un tale senso di “trasandatezza”. L’espressione della scultura rappresenta fondamentalmente per lei infatti “il contrario della capacità di costruire” che invece come insegnante ritiene un valore irrinunciabile. L’ipotesi da cui parto è che la micro-imitazione posturale spontanea (e non direttamente accessibile alla coscienza) della scultura abbia messo la signora A. a contatto con istanze della sua personalità che solitamente sono, non tanto assenti, quanto attivamente inibite (1) probabilmente proprio perché sarebbero percepite interferenti con l’assertività che è un elemento portante della sua identità. Il fastidio prima, e la nausea poi, nascerebbero dunque dalla slatentizzazione della possibilità di “lasciarsi andare”, per il significato soggettivo che ha per la donna, e dallo sforzo (mentale e muscolare) messo in atto per controbilanciare questa tendenza e allontanarla dallo stato ordinario della vita. Si tratta appunto dell’esperienza di abbandono serafico che la signora percepisce come minaccia alla propria integrità. Il lavoro in direzione del contatto con questa istanza della personalità è effettuato al fine di accogliere questo aspetto che rappresenta non solo un colore tanto importante della tavolozza emotiva della signora (quanto forte è il tentativo di negarlo) ma anche un’esperienza fondamentale connessa alla “scarica del peso corporeo” e al vissuto di “appoggio” (2) importanti componenti del piacere narcisistico di stare al mondo. Il fine è dunque quello di accogliere tale vissuto integrandolo a vantaggio dell’intera struttura d’identità. Così mi pongo dietro di lei invitandola a concedersi momentaneamente quella sensazione abbandonica in cui nessun lavoro viene attivamente prodotto. Le sue ginocchia da rigide che erano si ammorbidiscono mentre io la sostengo con le mani sulla zona lombare. A questo punto dice che il *Seraficus* “abbandonerebbe anche le braccia come se non gli importasse più di nessuna cosa al mondo”. Invito anche gli altri mem-

bri del gruppo a sostenere la signora A. offrendole con le mani solide basi di appoggio degli arti superiori, del tronco, delle gambe e anche, infine, del capo. È una forma di ciò che in termini psicofisiologici definiamo “esperienza di appoggio e di peso” così importante da rappresentare (come lo fu l’essere sostenuti incondizionatamente dalla madre) la base per un solido autoappoggio che non nasca dallo sforzo di tenersi al mondo, ma dal piacere di starci. Dopo questa esperienza piacevole e profondamente commovente, lo *Iuppiter Seraficus* diventa agli occhi della donna una creatura “rigenerante” che, dice, sarà per sempre in lei non tanto, come inizialmente temeva, in contrapposizione con le forti istanze creative, ma proprio come elemento indispensabile ad esse.

Ma se ho scelto di riportare un esempio esemplificativo (per quanto i temi sono soltanto accennati) della circolarità di informazioni che passa fra lo stimolo (in questo caso visivo) e l’osservatore secondo una particolare forma di riproduzione corporea (che nel caso della signora A. ho scelto di amplificare drammatizzandola) che consente di *sentire* i colori, le forme, il materiale dell’opera, c’è però a monte un tema ancora più interessante da esplorare in campo sia psicopedagogico che terapeutico che esperienziale in genere. Si tratta del *contatto* stesso con l’opera. Non è scontato infatti che di fronte ad una tela si accenda il sentimento! È proprio il minuzioso intervento, talvolta anche minimo, di mediazione al contatto, il nostro interesse principale che abbiamo approfondito nel testo *L’esperienza estetica, fondamenti psicofisiologici per un’educazione estetica* (Ruggieri 1997). Il contatto infatti, sia esso interpersonale, che intrapsichico, che con l’opera d’arte rappresenta la molla fondamentale che offre la libertà all’individuo di allargare la propria esperienza esistenziale godendo l’arte a suo personalissimo piacimento.

SARA DELLA GIOVAMPAOLA, Psicologa, Cultrice della materia Psicofisiologia clinica, Cetona (SI).

BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE

- DELLA GIOVAMPAOLA S.: *Della ricerca empirica sull’estetica. Arti Terapie*, IV, 9, Ott. 1998.
 RUGGIERI V., DELLA GIOVAMPAOLA S., DI LECCE A.: *Problems of Pictorial Space Representation and Imagination*. XV Congress of the International Association of Empirical Aesthetics, E.U.R. Ed. Universitarie Romane, Roma, 1998.
 RUGGIERI V., DELLA GIOVAMPAOLA S.: *About spatial visual imagery, Roma, International Conference on Spatial Cognition*, 2000.
 RUGGIERI V., FIORENZA M., SABATINI N.: *Visual decodification through microimitation*, *Perceptual and Motor Skills*, 6, 1986, pp. 475-481
 RUGGIERI V.: *L’esperienza estetica. Fondamenti psicofisiologici per un’educazione estetica*. Armando Ed., Roma, 1997.
 * *Tamatete* è una galleria d’arte di Milano che mutua il suo nome dal titolo di un’opera di Gauguin che si chiama appunto *Tamatete* e che vuol dire piazza, mercato... a indicare un luogo aperto di scambio artistico.
 ** Precedenti interventi su rivista ARTI TERAPIE:
 LE ARTI TERAPIE TRA FISILOGIA E PSICOLOGIA, V. Ruggieri, n. 1/2001
 ARTE E/O PSICOLOGIA, P. Bartalotta, n. 2/2001
 L’INTERROGATIVO TRA CORPO E MENTE, G. Santoni, n. 3-4/2001
 TRA ARTISTICO E PSICOTERAPEUTICO, L. Marrucci, n. 5-6/2001
 L’ARTETERAPIA DELL’ARTETERAPEUTA, D. Garofano, n. 3-4/2001
 PERCORSI DELL’ARTETERAPIA, G. Benedetti, 3-4/2001
 ARTETERAPIA: IDENTITÀ CERCA SI, F. Spedicato, n. 7-8/2001
 ERMENEUTICA DELLE ARTI TERAPIE, G. Santoni, n. 1-2/2002-10-25
 IL FARE DELLE ARTI TERAPIE, G. Santoni, n. 7-8/2002
 CREATIVITÀ? SI GRAZIE, W. Orioli, n. 7-8/2002
 TRA ARTE E SENTIMENTO, S. Della Giovampaola, n. 11-12/2002