

L'Empatia ***-Essere con l'altro-***

Introduzione

L'empatia è la capacità di intendere a pieno lo stato d'animo dell'altro, andando oltre alle apparenze, sia che si tratti di gioia oppure di dolore. Significa sentire dentro, è un forte legame interpersonale che **permette non solo di andare verso l'altro, ma anche di portare questo nel proprio mondo.**

Questa particolare abilità, insita nella mente dell'uomo, costituisce quindi un processo molto particolare: permette di essere in simbiosi con l'altro.

Empatia deriva dal sostantivo greco empatéia (en- "dentro" e pathos- "sofferenza o sentimento"), che veniva usato per indicare il rapporto di partecipazione emozionale che legava il cantore al suo pubblico.

Il termine empatia è stato paragonato all' Einfühlung coniato da Robert Vischer, che definisce per la prima volta anche il concetto di **simpatia estetica che si prova di fronte ad un'opera d'arte.**

Come scriveva lo psicologo statunitense Carl Rogers (Illinois 1902- California 1987) l'empatia "[...]consiste nell'abitare temporaneamente la vita di un altro e muoverci dentro con delicatezza, astenendosi dal giudicare".

Lo scopo della mia tesina è quello di parlare dell'empatia nei vari aspetti del sapere umano, vedendola soprattutto dell'ambito delle relazioni interpersonali.

Letteratura Italiana

L'inconscia attrazione dell'inetto Zeno per Augusta nella *coscienza di Zeno* di Italo Svevo

Un rapporto che può essere definito empatico nella letteratura italiana, è caratterizzato dalla relazione tra Zeno Cosini ed Augusta Malfenti nel romanzo *La coscienza di Zeno* di Italo Svevo. Nel quinto capitolo del romanzo, intitolato "La storia del mio matrimonio", Zeno parla delle vicende che lo portano al matrimonio con Augusta Malfenti. Il protagonista conosce quattro sorelle, le figlie di Giovanni Malfenti. La più attraente delle figlie è la primogenita Ada, a cui il protagonista fa la corte. Il suo sentimento però non è ricambiato, perché ella lo considera troppo diverso da lei e incapace di cambiare, oltre che già promessa sposa a Guido. Ormai deciso a sposare una delle sorelle Malfenti, si dichiara ad Alberta che ugualmente lo respinge. Egli finisce quindi per sposare Augusta, la terza delle sorelle Malfenti. Nonostante all'inizio il matrimonio con Augusta era una mera consolazione per il protagonista, egli arriverà a nutrire per la moglie un amore sincero. In lei Zeno trova quella figura materna che le era mancata durante l'infanzia. Augusta costituisce nel romanzo una figura femminile dolce e tenera, si rileva essere quello di cui Zeno aveva sempre avuto bisogno. È la donna che Zeno ha scelto inconsciamente, caratterizzata da quella salute che potrebbe farlo uscire dalla sua condizione di inetto.

Nonostante ciò però nel capitolo successivo ("La moglie e l'amante"), Zeno racconta del rapporto con l'amante Carla. Pur amando sua moglie, Zeno decide di intraprendere una relazione con questa donna, inizialmente solo fisica, ma successivamente sostituita da una passione travolgente. L'amore nato per Augusta non gli impedisce quindi di tradirla. In questo comportamento viene analizzato il "Complesso di Edipo" diagnosticato in Zeno perseguitato sempre dalla continua ricerca di figure femminili.

Letteratura Latina

La folle passione di Fedra per Ippolito nella *Fedra* di Seneca

Nella *Fedra* di Seneca si assiste a un completo ribaltamento dei sentimenti tra i due personaggi principali, rispetto alla *coscienza di Zeno*. Se nella *coscienza* c'era una sorta di unione inconscia tra i due protagonisti, nella *Fedra* non c'è traccia di nessun tipo di complicità.

In questa tragedia viene narrata la storia ripresa dall'Ippolito di Euripide. Fedra, moglie del re di Atene Teseo, soccombe a una folla passione per il figliastro Ippolito e gli dichiara il suo amore. Respinta, si vendica di Ippolito, dicendo a Teseo che il figlio ha usato violenza contro di lei. Teseo allora maledice Ippolito che viene ucciso da un mostro marino. Fedra a questo punto disperata, confessa a Teseo le sue colpe e si uccide.

La scena culminante della tragedia senecana si trova nel passo in cui la regina decide di rivelare la sua passione ad Ippolito. Fedra non può più tollerare il peso di un sentimento impossibile; a poco a poco Fedra avvicina Ippolito al segreto della sua anima: rifiuta l'appellativo madre, preferendo ad esso sorella o addirittura schiava, per poter essere finalmente liberata da un ruolo incompatibile con l'eros. Nel momento della verità, Fedra decide di invocare l'aiuto di sua sorella Arianna, trasformata in costellazione dopo la sua morte. Al contrario Ippolito, che capisce le intenzioni della matrigna, invoca l'aiuto del dio supremo perché la colpa di Fedra gli appare talmente scandalosa da meritare l'accanimento del cielo contro di lei.

Fedra però non si sconsola, continua a supplicare Ippolito, promettendogli di servirlo e seguirlo qualunque cosa accada; a questo punto la regina si getta ai suoi piedi. In questo gesto non c'è passione perversa, ma solo disperazione. Dall'altro lato però Ippolito la afferra per i capelli con brutalità: Fedra si rallegra di poter morire per mano dell'amato senza aver perduto l'onore. La decisione finale di Ippolito di lasciarla vivere però non è assolutamente determinata da compassione (Ippolito infatti è privo di empatia), ma da crudeltà. In questo modo Ippolito non esaudisce nessuno dei desideri di Fedra (amare o morire), ma la punisce spietatamente infliggendole la più estrema delle pene. Fedra è condannata ad assistere alla negazione di ogni desiderio senza neppure la liberazione della morte.

"Sed ora coeptis transitum verbis negant;
vis magna vocem mittit et maior tenet.
vos testor omnis, caelites, hoc quod volo me nolle."

Fedra, vv. 604-606

“Ma le parole si bloccano sulle mie labbra, una grande forza mi spinge a parlare, una più grande a tacere. Voi tutti, celesti, siate testimoni che io non voglio ciò che voglio.”

Filosofia

Il concetto di compassione in Schopenhauer

Secondo Schopenhauer la filosofia deve modificare la vita dell'uomo migliorandola. Lo scopo principale della filosofia è quello di rendere l'uomo felice. Il modo con cui l'uomo si rapporta con gli altri dipende da quanta consapevolezza ha di sé stesso. Da questi concetti fondamentali della filosofia schopenhaueriana deriva l'immagine dell'uomo buono: l'uomo buono esercita il bene attraverso una spinta autonoma. L'uomo buono è quello che avverte il bene e il male nell'altro (rapporto empatico tra gli uomini) perché l'uomo che ha compassione è quello che ha intuito la radice dell'essere.

Lo smettere di desiderare e quindi la felicità degli esseri umani passa attraverso tre cose:

- 1) La contemplazione dell'opera d'arte;
- 2) La compassione attraverso il perseguimento di una buona vita etica;
- 3) L'asceti con la rinuncia alla vita.

Queste tre vie permettono all'uomo di uscire dalla volontà. La seconda strada percorsa da Schopenhauer, quella della compassione deriva direttamente dal concetto di etica. La compassione è un sentimento per il quale un individuo percepisce emozionalmente la sofferenza altrui provandone pena e desiderando alleviarla. L'uomo fa il bene solamente se capisce che gli altri sono uguali a lui, l'uomo in sé è la manifestazione di qualcosa più grande. Non ci deve essere una distinzione tra gli uomini, perché tutti quanti vivono le stesse cose. L'uomo buono è quello che avverte negli altri la sofferenza che è dentro di loro; rinuncia ai propri desideri per aiutare gli altri. Il cristianesimo è la prima forma insegna la compassione, che fa riconoscere negli altri l'uguaglianza. L'uomo che opera il bene si spoglia del volere ma dà comunque una speranza agli altri e quindi l'etica non è in grado di far uscire completamente l'uomo dalla volontà perché in lui nascerà in ogni caso il desiderio.

Un passo ulteriore della filosofia di Schopenhauer è quello dell'asceti: non volere più né per se stessi, né per gli altri.

Scienze Naturali

I neuroni specchio e la simulazione incarnata

La base neurobiologica dell'empatia è caratterizzata dalla scoperta dei *neuroni specchio*.

Agli inizi degli anni '90, infatti, un gruppo di ricercatori di Parma, guidati da Giacomo Rizzolatti, neuroscienziato italiano, scoprì un qualcosa che ebbe risonanza in tutto il mondo. Mentre studiavano la corteccia premotoria F5 del lobo frontale dei macachi, si resero conto che c'erano dei neuroni che si attivavano sia quando le scimmie compivano un'azione, sia quando la vedevano compiere da qualcun' altro. Questi neuroni, denominati appunto specchio, sono in grado di farci reagire in modo speculare alle azioni e alle intenzioni dei nostri simili.

Se per esempio ci troviamo davanti ad un volto triste o sorridente, se osserviamo qualcuno compiere una particolare azione, questa catena di neuroni si attiva nel cervello generando una rappresentazione interna dell'atto osservato (un atto potenziale), permettendoci di imitare sia nel nostro corpo sia nella nostra mente, la sensazione in corso. Attraverso i neuroni specchio quindi, sentiamo dentro di noi l'emozione dell'altro, ancora prima di qualsiasi altra mediazione, sia essa linguistica o culturale. Il comportamento che ne consegue però non dipende esclusivamente dai neuroni specchio, perché la risposta è differente da individuo a individuo. Il meccanismo di condivisione emotiva si modifica durante il corso delle esperienze, quindi i neuroni specchio possono essere "allenati" a svolgere il loro compito, oppure possono essere lasciati silenti.

Uno fra i più versatili studiosi del gruppo parmense è Vittorio Gallese che ha studiato anche campi apparentemente lontani dalle neuroscienze, come l'arte e la psicologia. Partendo dal concetto dei neuroni specchio Gallese ha formulato il concetto di *simulazione incarnata*. La ricerca ha dimostrato che i meccanismi di rispecchiamento non valgono solo per le azioni, ma anche e soprattutto per le emozioni. La simulazione incarnata è il meccanismo con cui il nostro cervello ci mette in relazione con gli altri. Per riconoscere ciò che fanno o percepiscono gli altri, noi lo simuliamo dentro di noi, non limitandoci a pensarlo razionalmente. La simulazione incarnata può spiegare per esempio l'interazione tra un neonato e la mamma durante i primi mesi di vita del bambino. Molte ricerche hanno dimostrato che il bambino cerca da subito un rapporto con la mamma, imitando i movimenti di chi gli sta di fronte. Recenti studi dimostrano che l'imitazione sia resa possibile da un meccanismo di rispecchiamento già presente alla nascita.

In conclusione la scoperta dei neuroni specchio e della simulazione incarnata conferma che l'uomo possiede una tendenza naturale all'empatia e a sperimentare in prima persona le emozioni della persona con cui interagisce. La scoperta di questi

neuroni ha rivoluzionato le concezioni riguardanti il modo di operare della nostra mente e del modo in cui la nostra struttura biologica ci spinge all'empatia legandoci al prossimo.

Letteratura Inglese

The identification of Heathcliff in Catherine in *Wuthering Heights* by Emily Brontë

Il rapporto empatico tra due personaggi è visibile anche in Cime Tempestose di Emily Brontë.

Wuthering Heights is a novel written by Emily Brontë, and it represents a unique achievement in Victorian Literature. Infact, unlike the previous novels, the writer doesn't talk about social problems, but she talks about personal problems. The narrators are two: Nelly Dean who is involved in the story, and Mr. Lockwood who doesn't know the facts and writes down what Nelly tells him. So the story revolves around two houses: *Wuthering Heights* and *Thrushcross Grange* inhabited by different people. The first house characterized by a wild atmosphere, reflects the nature of Heathcliff, instead the second house reflects Linton's conception of life, based on stability, kindness and respectability.

In particular in the ninth chapter Catherine tells Nelly the reasons why she loves Heathcliff, even if she decides to marry Edgar Linton, because in this way she would be able to help Heathcliff to rise socially. Nelly doesn't understand the real intensity of such a love and is unsympathetic towards what Catherine says. She tries to explain the real nature of her feeling: her love for Heathcliff has a spiritual dimension. Infact Catherine says that ***she is Heathcliff***, because he's more herself than she is. They are just ***one entity*** and it would be impossible for them to be separated, so there is a complete identification of the two characters. She tries to give a definition of love and she says that her love for Heathcliff is like the rocks, something which doesn't appear immediately or is pleasant to see, but is something that is eternal and unchanging. Her love for Edgar instead is like the foliage in the woods, is something superficial that changes and is temporary.

Thus, Catherine marries Edgar and after three years Heathcliff returns to *Wuthering Heights* rich and determined to have his revenge. Meanwhile Catherine gets sick and dies giving birth to a girl, Cathy. Heathcliff kidnaps Cathy and forces her to marry his son Linton. The narration of the story by Nelly ends here. Lockwood leaves Yorkshire and when he comes back years later he discovers that both Heathcliff and Linton are dead. Nelly tells him that there are voices in the neighbourhood that the figure of a young man and a young woman have been seen together wandering in the moors. The souls of the two lovers are finally reunited.

Educazione Fisica

Il linguaggio del corpo e la CNV

Diversi esperimenti hanno dimostrato che l'empatia, soprattutto quando riguarda estranei, è legata all'abilità di decodificare il linguaggio del corpo e in particolare le espressioni del volto. La ricerca ha dimostrato che chi è in sintonia con i propri segnali corporei interni è anche capace di rappresentare dentro di sé le sensazioni che provano gli altri. Posture, atteggiamenti corporei, mimica facciale e gesti sono di norma il riflesso esteriore del nostro stato d'animo, ma grazie a un fenomeno noto come "Facial e Body feedback" assumerli per imitazione porta a sintonizzarsi con le sensazioni e le emozioni di cui sono espressione e a viverle come fossero proprie. L'intuizione, infatti, porta a "prevedere le conseguenze intuitive a partire dall'osservazione di uno o più segnali non verbali; e questo senza prendere coscienza di come siamo giunti a queste conclusioni.

Attraverso la cinesica (la scienza che studia il linguaggio del corpo) l'uomo è in grado di leggere i piccoli gesti involontari e questo dà modo di conoscere la personalità e i lati nascosti degli altri. Gran parte dei comportamenti cinesici sono involontari e strettamente legati all'emozione che si prova in quel preciso momento. Questi comportamenti si dividono in cinque categorie:

- 1) Emblemi: atti non verbali che danno una traduzione verbale istantanea (es. mimo);
- 2) Illustratori: direttamente collegati al discorso e servono ad illustrare ciò che viene detto;
- 3) Affect-display: movimenti dei muscoli facciali e corporei in associazione alle emozioni primarie (sorpresa, paura, disgusto, felicità);
- 4) Regolatori: azioni che regolano l'alternarsi dei turni di conversazione in un discorso (quando si prende o passa la parola);
- 5) Adattatori: appresi originariamente come sforzo di adattamento per soddisfare bisogni psichici e per esprimere emozioni atte a sviluppare contatti personali.

Il linguaggio non verbale è anche molto importante per quanto riguarda il rapporto medico-paziente, perché uno specialista che tenga conto dei segnali non verbali, può cogliere dei particolari che potrebbero risultare molto utili per la diagnosi. Da molti studi è emerso quanto sia importante nella professione medica l'acquisizione di una maggior capacità empatica verso il paziente.

Storia dell'arte

Vasilij Kandinskij e la Teoria dei Colori

Kandinskij nel 1910 scrive la sua opera più suggestiva "Lo spirituale nell'arte". Quest'opera è organizzata come un trattato, in cui a una prima parte di considerazioni generali ne segue una seconda esplicitamente dedicata alla pittura. In questo trattato, il pittore espone le sue teorie sull'uso del colore, intravedendo un nesso strettissimo tra opera d'arte e dimensione spirituale.

Il colore può avere due possibili effetti sullo spettatore:

-un "effetto fisico" che è superficiale e basato su sensazioni momentanee ed è determinato dalla registrazione da parte della retina di un colore piuttosto che di un altro;
-un "effetto psichico" dovuto alla vibrazione spirituale (prodotta dalla forza psichica dell'uomo) attraverso cui il colore raggiunge l'anima. Esso può essere diretto o verificarsi per associazione con gli altri sensi. L'effetto psichico del colore è determinato dalle sue qualità sensibili: il colore ha un odore, un sapore, un suono. Perciò il rosso, ad esempio, risveglia in noi l'emozione del dolore, non per un'associazione di idee (rosso-sangue-dolore), ma per le sue proprie caratteristiche, per il suo "suono interiore".

Kandinskij utilizza una metafora musicale per spiegare l'effetto provocato dai colori: il colore è il tasto, l'occhio è il martelletto, l'anima è un pianoforte con molte corde. Il colore può essere di vario genere:

-caldo o freddo;
-chiaro o scuro.

Questi quattro "suoni" principali possono essere combinati tra loro: caldo-chiaro, caldo-scuro, freddo-chiaro, freddo-scuro. Il punto di riferimento per i colori caldi è il giallo, quello dei colori freddi è l'azzurro.

Alle polarità caldo-freddo Kandinskij attribuisce un doppio movimento: uno "orizzontale" ed uno "radiante".

Il giallo è dotato di un movimento radiante che lo fa avanzare verso lo spettatore rispetto al piano in cui è fisicamente, inoltre è dotato di un movimento eccentrico-centrifugo perché si allarga verso l'esterno, abbaglia, respinge.

L'azzurro è dotato di un movimento orizzontale che lo fa indietreggiare dallo spettatore ed è dotato di un movimento concentrico-centripeto perché si avvolge su sé stesso, esso creando un effetto di immersione attira lo spettatore.

Kandinskij, sempre in base alla teoria secondo la quale il movimento del colore è una vibrazione che tocca le corde dell'interiorità, descrive i colori in base alle sensazioni e alle emozioni che suscitano nello spettatore, paragonandoli a strumenti musicali.

Egli si occupa dei colori primari (giallo, blu, rosso) e poi di colori secondari (arancione, verde, viola), ciascuno dei quali è frutto della mescolanza tra due primari. Analizzerà anche le proprietà di marrone, grigio, bianco e nero.

- **Il giallo** è dotato di una follia vitale, prorompente, di un'irrazionalità cieca; viene paragonato al suono di una **tromba**, di una fanfara. Indica anche eccitazione quindi può essere accostato spesso al rosso ma si differenzia da quest'ultimo.

- L'**azzurro** è il blu che tende ai toni più chiari, è indifferente, distante, come un cielo artistico; è paragonabile al suono di un **flauto**. Il **blu** è il colore del cielo, è profondo; quando è intenso suggerisce quiete, quando tende al nero è fortemente drammatico, quando tende ai toni più chiari le sue qualità sono simili a quelle dell'azzurro, se viene mischiato con il giallo lo rende malto, ed è come se la follia del giallo divenisse "ipocondria". In genere è associato al suono del **violoncello**.
- Il **rosso** è caldo, vitale, vivace, irrequieto ma diverso dal giallo, perché non ha la sua superficialità. L'energia del rosso è consapevole, può essere canalizzata. Più è chiaro e tendente al giallo, più ha vitalità, energia. Il rosso medio è profondo, il rosso scuro è più meditativo. È paragonato al suono di una **tuba**.
- L'**arancione** esprime energia, movimento, e più è vicino alle tonalità del giallo, più è superficiale; è paragonabile al suono di una **campana** o di un **contralto**.
- Il **verde** è assoluta mobilità in una assoluta quiete, fa annoiare, suggerisce benessere, compiacimento, è una quiete appagata, appena vira verso il giallo acquista energia, giocosità. Ha i toni ampi, caldi, semi gravi del **violino**.
- Il **viola**, come l'arancione, è instabile ed è molto difficile utilizzarlo nella fascia intermedia tra rosso e blu. È paragonabile al **corno inglese, alla zampogna, al fagotto**.
- Il **marrone** si ottiene mischiando il nero con il rosso, ma essendo l'energia di quest'ultimo fortemente sorvegliata, ne consegue che esso risulti ottuso, duro, poco dinamico.
- Il **grigio** è l'equivalente del verde, ugualmente statico, indica quiete, ma mentre nel verde è presente, seppur paralizzata, l'energia del giallo che lo fa variare verso tonalità più chiare o più fredde facendogli recuperare vibrazione, nel grigio c'è assoluta mancanza di movimento, che esso volga verso il bianco o verso il nero.
- Il **bianco** è dato dalla somma (convenzionale) di tutti i colori dell'iride, ma è un mondo in cui tutti questi colori sono scomparsi, di fatto è un muro di silenzio assoluto, interiormente lo sentiamo come un non-suono. Tuttavia è un silenzio di nascita, ricco di potenzialità; è la **pausa tra una battuta e l'altra di un'esecuzione musicale**, che prelude ad altri suoni.
- Il **nero** è mancanza di luce, è un non-colore, è spento come un rogo arso completamente. È **un silenzio di morte; è la pausa finale di un'esecuzione musicale**, tuttavia a differenza del bianco (in cui il colore che vi è già contenuto è flebile) fa risaltare qualsiasi colore.

La composizione pittorica è formata dal colore, che nonostante nella nostra mente sia senza limiti, nella realtà assume anche una forma. Colore e forma non possono esistere separatamente nella composizione. L'accostamento tra forma e colore è basato sul rapporto privilegiato tra singole forme e singoli colori. Se un colore viene associato alla sua forma privilegiata gli effetti e le emozioni che scaturiscono dai colori e dalla forma vengono potenziati. Il giallo ha un rapporto privilegiato con il triangolo, il blu con il cerchio e il rosso con il quadrato.

Molto importante è anche l'orientamento delle forme sulla superficie pittorica, ad esempio, il quadrato su un lato è solido, consapevole, statico; su un vertice (losanga) è instabile e gli si assocerà un rosso caldo, non uno freddo e meditativo. La composizione di un quadro non deve rispondere ad esigenze puramente estetiche ed esteriori, piuttosto deve essere coerente al

principio della necessità interiore: quella che l'autore chiama onestà. Il bello non è più ciò che risponde a canoni ordinari prestabiliti. Il bello è ciò che risponde ad una necessità interiore, che l'artista sente come tale.

Composizione VII: Tra il 1909 e il 1913 Kandinskij si esercita su temi biblici complessi come il Diluvio, la Resurrezione e il Giudizio universale. E' un periodo di intensa creatività, nel quale l'artista sembra guidato da quella forza misteriosa che egli chiama "*necessità interiore*", che fa scaturire le forme e i colori dalla sua fantasia in modo spontaneo.



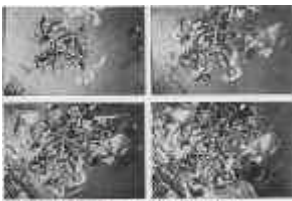
"Composizione VII" è considerata il capolavoro di questo periodo: fu eseguita in pochi giorni, dal 25 al 29 Novembre del 1913 e le fasi del lavoro sono documentate da alcune fotografie scattate dalla compagna dell'artista Gabriele Munter. L'opera era stata comunque preceduta da una ventina di disegni e acquarelli e da sei bozzetti a olio, che testimoniano l'intenso travaglio creativo

di Kandinsky.



Si osservano nel quadro, che Kandinsky stesso sembra mettere in relazione col tema del Giudizio Universale, un centro contornato di nero intorno al quale ruotano linee e macchie colorate, forme chiuse e aperte, piccole e grandi che si attirano e si respingono in un movimento continuo. Nonostante la presenza della barca nell'angolo sinistro, sembra che la parte destra del quadro, con le sue forme sovrapposte e gli intensi verdi e blu, "pesi" maggiormente. Questo

fatto, insieme alla direzione delle linee curve e oblique di tutta l'opera, suggerisce un movimento da sinistra a destra, orientato verso l'alto.



Quanto ai colori, come è noto, Kandinsky analizza attentamente le loro "possibilità interiori", i loro effetti psicologici e i rapporti reciproci



Appare quindi evidente che l'uso del colore in "Composizione VII" è frutto di approfondite indagini e meditazioni sviluppate nel corso di diversi anni di attività, nella ricerca di una armonia che rispecchi le tensioni del mondo. "Lotta di toni, perdita di equilibrio, caduta dei "principi", inattesi colpi di tamburo, grandi interrogativi, tensioni apparentemente senza scopo, impeti e nostalgie apparentemente laceranti, catene e legami spezzati, contrasti e contraddizioni: questa è la nostra armonia." L'insieme delle macchie colorate di questo dipinto

suscita nell'animo dell'osservatore sensazioni simili a quelle provocate dalle note musicali: il quadro diventa una sinfonia in cui forme e colori si inseguono e si combinano in un dialogo concitato ma nel contempo compiuto. Secondo quanto scritto da K. La parte in basso a sinistra del quadro rappresenta la "genesì", con i colori primari originari. Nella parte in basso a destra invece si trova "l'abisso". Dalla parte in alto a sinistra giungono delle interferenze intervallate al centro da modulazioni e offuscamenti. La parte centrale è quella più elaborata graficamente: le modulazioni sono rese visibili dall'intersezione di linee rette e curve. Man mano che si avvicina ai margini, il ritmo del quadro si fa più calmo.