

FATA

MORGANA

 **LUIGI PELLEGRINI EDITORE**

QUADRIMESTRALE DI CINEMA E VISIONI
ANNO IV N° 12 SETTEMBRE DICEMBRE 2010

SOMMARIO

INCIDENZE

- 7 **La natura delle emozioni.**
Conversazione con David Freedberg
a cura di Alessia Cervini

FOCUS

- 19 **Fuori tutto!**
Le emozioni come atmosfere
Tonino Griffero
- 27 **Il "tempo emozionale" dello spettatore**
in *Sentimento e forma* di Susanne K. Langer
Dario Cecchi
- 37 **Espressione ed emozione**
nel ritratto fotografico
Emanuele Crescimanno
- 47 **La "noia" come categoria estetica**
Alessandro Alfieri
- 59 **Cinema dell'emozione e cinema dell'estasi:**
il realismo socialista e l'opera di Ejzenštejn
Massimo Olivero
- 71 **Immagini in movimento,**
emozioni in immagine
Marco Deodati
- 83 **La colonna emozioni**
Daniela Tagliafico, Enrico Terrone
- 93 **È solo un romanzo... Jane Austen,**
il sentimento e le emozioni
Claudia Stancati
- 111 **Edith Stein va al cinema**
Adriana D'Aloia
- 129 **Emozione dell'attore**
tra paradossi, relazioni e astrazioni
Carlo Fanelli
- 147 **Occhi pieni e mani vaganti**
Filippo Fimiani

RIFRAZIONI

- 165 **L'evento e l'emozione: Del tuffarsi e dell'annegarsi di Paolo Gioli**
Marco Senaldi
- 175 **Sguardo e innocenza. Il cineamatore di Kieslowski**
Leeanne Minter
- 181 **Spettatori della dittatura: Tony Manero di Pablo Larrían**
Massimiliano Coviello
- 185 **Mysteries of Love: Mullholland Drive**
Chiara Mangiarotti
- 195 **La condivisione del dolore nella Trilogia di Gianikian e Ricci Lucchi**
Alessandra Campo
- 203 **Visioni e realtà in Gomorra di Matteo Garrone**
Margherita Ganeri
- 207 **Avatar: lo sguardo immerso nel mondo**
Diego Mondella
- 213 **Un test per la vita: l'empatia in Blade Runner**
Andrea Pinotti
- 225 *Abstract in inglese*

La natura delle emozioni. Conversazione con David Freedberg

a cura di
Alessia Cervini

Una prima domanda di ordine generale, necessaria all'individuazione dell'orizzonte entro il quale si muoverà la nostra conversazione. Che tipo di rapporto intrattiene la teoria dell'immagine che delinei nei tuoi studi con le teorie classiche dell'empatia, sviluppate, per esempio, da autori come Lipps e Worringer? Quali elementi di quelle riflessioni ti sembrano ancora attuali, quali invece definitivamente da superare?

Quando è uscito *Il potere delle immagini*, nel 1989, mi sono reso conto che la storia dell'arte convenzionale tendeva troppo a escludere le emozioni e il coinvolgimento corporale e viscerale. Ero sempre stato contro questo tipo di approccio, sin dai miei primi studi sull'iconoclastia, ma in quel momento l'assurdità di quelle posizioni diveniva più evidente per me. Se si prende, per esempio, uno dei testi più noti della teoria dell'arte, almeno nel mondo anglosassone, *The Principles of Art* di R.G. Collingwood, si evince facilmente qual è la tesi più forte di tutto il volume: che, cioè, l'artista non può occuparsi di emozioni, a meno che egli non voglia trasformarsi in qualcosa come un mago. Escludendo completamente il ruolo delle emozioni nell'arte, Collingwood era in qualche modo ancora sotto l'influenza di Kant, il quale aveva sostenuto, come noto, la necessità di escludere gli interessi personali, il desiderio, i piaceri sensoriali, da tutti i discorsi attorno all'arte. Un punto di vista come questo mi sembrava sbagliato, perché pensavo che non si potesse negare in nessun modo, nel bene e nel male, il nostro diretto coinvolgimento corporale nei processi artistici, sebbene Kant volesse escluderlo. Mi sentivo, già allora, molto più nietzschiano che kantiano. Fu infatti proprio Nietzsche il primo ad attaccare Kant su questo punto, sostenendo – facendo uso di un esempio piuttosto sarcastico – che non si parla solo di una bella forma quando ci troviamo di fronte una statua greca che ritrae il corpo perfetto di una donna. Non si parla solo di forma, ma dell'attrazione che non possiamo non provare davanti a essa. Non si trattava evidentemente

solo di questo, perché già i miei lavori sull'iconoclastia si soffermavano sul perché la gente faccia esperienza dell'opera d'arte non solo a partire dalle sue caratteristiche formali, ma piuttosto dalle reazioni viscerali che essa sa provocare in chi ne fruisce.

Nel *Potere delle immagini*, però, non mi sono occupato nello specifico del pensiero di autori come Lipps e Worringer. Solo più tardi, in seguito al mio coinvolgimento nel gruppo di ricercatori che, sotto la guida di Giacomo Rizzolatti a Parma, hanno scoperto i neuroni specchio – ho cominciato la mia collaborazione con loro più o meno nel 2000, abbastanza presto quindi, prima ancora che scoppiasse la vera e propria moda – mi sono reso conto che se si vuol parlare di emozioni e coinvolgimento corporale, in relazione a ciò che riguarda l'arte, bisogna necessariamente tener presente le teorie dell'empatia. Fino a quel momento, invece, anche la questione dell'empatia era stata marginale nelle teorie e nella storia dell'arte, che si erano concentrate soprattutto sugli aspetti formali delle singole opere. È cominciata così la mia frequentazione assidua coi pensatori più noti della teoria dell'empatia: non solo Lipps e Worringer, ma anche Vischer, che fu in qualche modo il fondatore di quella teoria, e Wölfflin, il quale si è occupato di questa questione specialmente in relazione all'architettura. Il nucleo centrale della riflessione attorno al problema dell'empatia era, in qualche modo, già tutto lì. Devo aggiungere una cosa però. La mia idea di un coinvolgimento corporeo è partita non dallo studio di questi pensatori, ma da quello dei fenomenologi, Merleau-Ponty, soprattutto, ma anche Husserl, sebbene le loro spiegazioni a riguardo mi sembrassero ancora troppo metafisiche. Per questa ragione esse non riuscivano a sembrarmi soddisfacenti. Da un certo punto di vista mi sembravano più convincenti le teorie di Vischer e Lipps. Worringer, invece, andava, per certi versi, in tutt'altra direzione, arrivando a schierarsi addirittura contro l'empatia.

Certo, opponendo a essa l'astrazione...

In cosa dunque queste teorie si distinguono dal mio modo di vedere le cose? Il problema consiste nel capire (cosa che Lipps aveva cominciato a fare) come utilizzare queste teorie allo scopo di distinguere, se si vogliono distinguere (io credo sia necessario farlo), tutte le immagini che per esempio vengono pubblicate sulle pagine di un giornale, dalle immagini che costituiscono un film o da quelle che, per qualche ragione, riconosciamo come artistiche. Io non saprei definire l'arte, credo però sia necessario distinguere fra le risposte che i diversi tipi di immagine a cui ho fatto riferimento sanno provocare in chi le guarda. Da questo punto di vista, sono convinto che la mia ricerca abbia fatto un passo avanti rispetto alle teorie tradizionali dell'empatia. C'è poi un altro problema. Per quanto ammiri i lavori di Vischer e Lipps,

non posso non riconoscere che essi erano soprattutto frutto di intuizioni sull'empatia (*Einfühlung*) e sul coinvolgimento fisico nelle opere d'arte. Oggi invece disponiamo, finalmente, dei mezzi necessari per dare un fondamento empirico a quelle teorie e al modo in cui approcciamo un'immagine.

Prima di andare avanti, mi piacerebbe che tu approfondissi una questione a cui hai appena accennato. In che cosa si distingue, se ancora si distingue, l'esperienza che compiamo quando fruiamo un'opera d'arte o quando, invece, semplicemente guardiamo una delle tante immagini che affollano la vita dell'uomo contemporaneo? Esiste cioè una ragione, empiricamente fondata, come hai detto tu stesso, per distinguere l'esperienza che compiamo emotivamente davanti a immagini diverse?

Forse questa domanda doveva arrivare alla fine della nostra conversazione. Ora mi toccherà svelare subito il segreto... Una delle molte cose che ho imparato dalle neuroscienze è proprio come risolvere questo problema, ovvero come risolvere il problema della valutazione delle risposte corporee, viscerali, soprattutto quelle che io considero automatiche o inconscie. La mia risposta è questa: noi umanisti (io mi considero soprattutto uno storico, addirittura uno storico particolarmente attento alla questione del contesto, benché sia stato accusato proprio del contrario, di non essere cioè sufficientemente attento in questo senso) abbiamo, per la prima volta, la possibilità di imparare molto dalle scienze, dalle quali non abbiamo nulla da temere tenendo lontano il vecchio fantasma del riduzionismo. Abbiamo, per esempio, mezzi nuovi per riflettere non solo sulla qualità delle immagini, ma anche sul problema "arte".

Uno dei problemi che si presenta con tutti i neuroscienziati che si occupano di arte, fra questi Zeki, Changeux, Maffei e Ramachandran, è che essi vogliono anzitutto essere considerati degli scienziati acculturati. In virtù di questo loro credono di poter definire l'arte, che noi filosofi non riusciamo a definire, così come la bellezza. Arrivano in questo modo a conclusioni a dir poco discutibili. Dicono cosa sono l'arte e la bellezza in generale, si tratta però di *ignes fatui*. Noi storici dell'arte abbiamo, al contrario, la responsabilità, l'obbligo direi, di dare il senso dei limiti storici e contestuali di una definizione dell'arte. Abbiamo gli strumenti per vedere distinzioni che prima non eravamo in grado di cogliere e che per esempio i *visual studies* non si sono mai preoccupati di rintracciare. Ora conosciamo quali sono le componenti neuronali che stanno alla base delle risposte corporee, della sensazione di saper imitare ciò che vediamo e delle emozioni. Quando parlo dell'imitazione ne parlo evidentemente, il che è molto importante, in un modo che riesce a liberarci finalmente dalla trappola della mimesi intesa in senso puramente rappresentativo, spostando la questione sul piano della

mimetica sentita dentro se stessi e della simulazione corporea (l'*embodied sensation* di Vittorio Gallese e Giacomo Rizzolatti).

La biologia è sottesa, dunque, a tutte le teorie fenomenologiche, così come a quelle dell'empatia. Le risposte corporali di cui parliamo dipendono soprattutto da risposte motorie e pre-motorie; le risposte emozionali, infatti, vanno rintracciate in quell'area del cervello che una volta era chiamata limbica, soprattutto l'*amygdala* e l'*insula*. Credo che per capire il problema "arte" e le distinzioni a cui facevamo riferimento dobbiamo anche valutare, però, in che modo le risposte che provengono dalle parti del cervello che ho appena ricordato vengano modulate dalle zone prefrontali; come, in altre parole, le risposte *bottom-up* sono soggette alle modulazioni *top-down*.

Questo è uno dei punti centrali della mia ricerca attuale. Vedo qualcosa che mi fa arrabbiare in un quadro, eppure non compio un atto di iconoclastia. Qualcosa interviene insomma a frenarmi. Ora questo è il problema. Come vengono valutate, inibite, o invece concepite in quanto *goal-directed* tutte le nostre reazioni corporee? Ciò che mi interessa è proprio questo scambio fra le reazioni emozionali e corporee e le loro modulazioni nelle zone prefrontali del cervello. Credo, infatti, che si possa rintracciare in questo scambio il modo in cui funziona il cervello quando pensiamo che qualcosa è arte. L'arte non consiste nella successione di punti che ne danno una definizione conclusiva, essa è piuttosto il risultato di uno scambio dialettico fra la modulazione *top-down* delle *bottom-up responses* e queste stesse risposte e tra attivazione e inibizione.

A questo proposito, devo dire che un grosso equivoco è sorto attorno all'articolo che ho scritto assieme a Vittorio Gallese, *Motion, emotion and empathy in aesthetic experience*. Qualcuno ha perfino detto che la risposta dei neuroni visuomotori nominati neuroni specchio e di altri neuroni chiamati canonici non può costituire la risposta estetica. Noi, però, non abbiamo affatto sostenuto una cosa del genere. Abbiamo semplicemente detto che la risposta garantita dai neuroni specchio svolge un ruolo *critico* (piuttosto che costitutivo) nella risposta estetica. Non avevamo parlato della modulazione dovuta al contesto o all'intervento della parte prefrontale del cervello. È ovvio che anche tutto questo ha un peso rilevante, ma ciò che ci interessava in quella sede era capire cosa avviene *prima*. I neuroni specchio svolgono un ruolo importantissimo nella fruizione dell'opera d'arte, ruolo che però non esaurisce completamente la questione più complessa della risposta estetica. Il che, d'altro canto, non implica neppure la possibilità di escludere completamente l'intervento dei neuroni specchio in tutti i processi di comprensione estetica di un'opera.

È interessante ciò che dici, perché al contrario di molta storia dell'arte a

cui fai riferimento, gli studi sul cinema hanno, sin dalle loro origini, valorizzato la risposta emozionale che il film sapeva procurare nel suo spettatore. Questo è stato uno degli elementi che, secondo molti, ha reso addirittura peculiare l'esperienza compiuta dallo spettatore cinematografico, il quale va, in questo senso, distinto definitivamente dal fruitore di tutte le altre forme d'arte. Ciò è accaduto perché gli studi teorici sul cinema si sono resi conto sin da subito del fatto che, alla visione di un film, si reagisce principalmente, o almeno in prima istanza, a livello emotivo. È quello che ha detto benissimo Ejzenštejn parlando di estasi e che più tardi i filmologues francesi hanno ripreso e approfondito. Volevo capire, a questo proposito, se l'oggetto filmico può arrivare a rappresentare, anche per una teoria come la tua, un oggetto di ricerca privilegiato.

Il film è ovviamente un oggetto di grande interesse per una ricerca come quella che porto avanti e non solo perché include in sé la risposta emotiva del suo spettatore. È un fatto, invece, che nei dipartimenti accademici gli studi di filmologia rimangano quasi sempre distinti, in modo inspiegabile dal mio punto di vista, dagli studi di storia dell'arte. A ogni modo il mio interesse per il film nasce dalla mia antica fascinazione (che precede l'incontro con la teoria dei neuroni specchio) per la risposta motoria all'opera d'arte. L'interesse del film è proprio questo: nel film l'azione è sempre completata. A me interessano tanto le immagini in movimento quanto le immagini fisse, quella che va compresa è la differenza fra di esse. Come sappiamo già da Muybridge, il film ci dà, di riflesso, la chiave per capire il meccanismo delle reazioni motorie anche nel caso di immagini che non si muovono. C'è qualcosa che imparo dal film e che poi uso per capire anche altri tipi di immagini, come per esempio, quelle statiche: come reagiamo al movimento implicito nel movimento statico? È questo il problema e anche la ragione del mio interesse per il film: capire le differenze che intercorrono nel modo di reagire a un'immagine, quando è fissa e quando invece è in movimento. Nessuno, almeno finora, ha dato una risposta esaustiva a questa domanda: nessuno, cioè, si è veramente occupato di comprendere a che tipo di implicazioni possono dar vita le differenze – dove ve ne sono – tra i movimenti percepiti come completati e quelli invece soltanto impliciti.

In un saggio intitolato A proposito dell'impressione di realtà al cinema, Metz sostiene che questo "di più" emozionale che apparterrebbe al film, piuttosto che ad altre forme d'arte, va attribuito proprio a tutti quegli indizi di realtà che permangono sullo schermo e che, in virtù della loro capacità di spingere lo spettatore alla credenza nella "realtà" della finzione, si mostrano allo stesso tempo capaci di attivare, proprio nello spettatore, fenomeni di partecipazione emozionale allo spettacolo filmico. Ora tutto

ciò è di una certa importanza per il nostro discorso se si pensa che in autori come Wallon e Michotte l'impressione di realtà di cui parla Metz è intesa addirittura come il risultato di un processo di identificazione in cui movimento ed empatia rappresentano i mezzi mediante i quali la fruizione cinematografica assume le caratteristiche emozionali di cui stavamo parlando. Tutti i problemi tornano a incrociarsi...

Sarei piuttosto scettico ad affermare, senza ombra di dubbio, che l'arte cinematografica gode di questo privilegio e che la fruizione di immagini in movimento provoca una risposta emozionale più forte rispetto al tipo di risposta che le immagini statiche riescono a ottenere dal loro fruitore. Francamente non credo ci sia un rapporto trasparente tra la "realtà" della finzione e la partecipazione emozionale. In questo senso mi trovo più vicino al pensiero di Wallon e Michotte (malgrado il mio scetticismo verso gli aspetti semiotici del loro lavoro).

Dunque, neppure il fatto che il cinema tematizzi, mettendola sullo schermo, la questione centrale del movimento (centrale per le cose che abbiamo detto fin qui) può bastare al tentativo di accordare al film una posizione di privilegio in una discussione che ha al suo centro la risposta emotiva dello spettatore a ciò che va guardando?

Certo questa ipotesi non può essere esclusa in via di principio. Qui però cominciano una serie di problemi davanti ai quali, temo, i teorici del cinema, ma anche i filosofi, non sono abbastanza umili. C'è certamente, in una grande quantità di film, un indice mimetico evidente. Questo però, dal mio punto di vista, non basta a farmi credere che la risposta dello spettatore cinematografico debba essere, da un punto di vista emozionale, più forte di quella registrata da chi fruisce forme diverse d'arte. Se fosse vero che le emozioni provate dallo spettatore cinematografico sono più forti, credo che ciò dipenderebbe da una grande quantità di altri fattori, come per esempio il guardare il film in una sala buia, insieme a molte altre persone, e non semplicemente dalla caratteristica mimetica che pure, non c'è dubbio, contribuisce a definire il cinema e l'esperienza che il suo spettatore compie. Il punto centrale della questione credo, infatti, risieda nel modo in cui queste risposte che ho definito *bottom-up* vengono in seguito elaborate in un rapporto dialettico con risposte di tipo *top-down*. Si tratta di capire come risposte di tipo precognitivo (che molti tendono a escludere) vengono modificate dalla nostra vita cognitiva. Per questa ragione, non mi soddisfano le teorie che si basano unicamente sull'empatia. In relazione a questo, devo dire che mi provocano qualche perplessità operazioni come quelle portare avanti da un videoartista come

Bill Viola. Non sono affatto convinto, infatti, che la nostra risposta emozionale alle sue opere dipenda unicamente dalle operazioni di rallentamento temporale che esse mettono in atto. Credo infatti che esse tirino in ballo, sin dall'inizio, qualcosa come la nostalgia del passato, e allora forse, in quel caso, ci emozioniamo perché riconosciamo il riferimento a qualche opera di Pontormo o a qualche quadro della scuola fiamminga.

Una domanda che lascia per ora da parte il cinema, almeno provvisoriamente, e che coinvolge piuttosto la questione che ruota attorno allo statuto dell'immagine fotografica: cosa accade, ancora a livello emozionale, nello spettatore che guarda un'immagine che rappresenta qualcosa di "reale", qualcosa cioè che è stato davvero davanti all'obiettivo della macchina fotografica? Di fronte a un'immagine (sulla quale tu stesso hai riflettuto) come quella del Miliziano morente fotografato da Robert Capa, reagisco cioè in modo diverso da come reagisco, per esempio, di fronte all'immagine pittorica di una Crocifissione? Il fatto che un'immagine fotografica sia ontologicamente legata al "reale" che rappresenta, richiede risposte non più solo emotive, ma forse anche etiche, sollevate dal fatto che, tornando per esempio al Miliziano, quell'uomo che vedo fotografato è stato "realmente" ucciso? Si tratta di una questione apparentemente ingenua, ma importante.

La tua è una domanda assolutamente ragionevole, ed è anche in linea con le ormai classiche riflessioni di Barthes sull'argomento (che costituiscono il pensiero più profondo su tutta la questione del rapporto tra il "reale" e l'emozionale). Nel mio prossimo libro tornerò proprio sulla foto di Capa, perché ci sono interpretazioni secondo le quali la fotografia di cui parliamo non era del tutto realistica, ma opera di rimaneggiamenti e falsificazioni.

*Alla possibilità che ogni fotografia possa essere modificata e rielaborata Clint Eastwood ha dedicato un film molto bello come *Flags of Our Fathers*. Nonostante tutto però, nonostante il fatto, cioè, che questa possibilità esista sempre come tale, mi sento di dire che l'immagine fotografica non perde mai la sua capacità di rimandare a un referente, la sua fondamentale caratteristica indessicale.*

Anche su questo Barthes ha scritto a sufficienza. Ma forse in questo contesto potrei anche aggiungere che l'indice mimetico rimane anche in una rappresentazione astratta. Torniamo, però, all'immagine di Capa. Supponendo che si sia trattato realmente di un soldato morente, anche in quel caso non so se si possa parlare di qualcosa di totalmente diverso da una Deposizione o una Lamentazione. Il problema, infatti, non sta per me solo

nella vicinanza del corpo del miliziano a uno dei tanti corpi umani che ci capita di incontrare, il che ovviamente, può provocare in chi guarda la foto una risposta di tipo emozionale.

Certamente mi interessano le risposte immediate, che possiamo comprendere meglio grazie non soltanto ai neuroni specchio, ma anche grazie ad altre parti del cervello, tipo EBA (*Extrastriate Body Area*) nel lobo temporale. Inoltre, la nostra comprensione di un corpo rappresentato *come se* fosse il mio, come ben descritto da Damasio nella sua teoria del *as-if body loop* cerebrale, è anche molto significativa in questo contesto. La combinazione di identificazione corporea e simulazione motoria è fondamentale per capire la risposta estetica. Il problema però rimane, per me, come valutiamo queste risposte dentro noi stessi. Non posso dire cosa è arte e cosa non lo è. Non voglio fare una classificazione delle risposte estetiche. Il modo in cui esse variano dipende dallo spettatore e dalla dialettica delle risposte di coinvolgimento. Il punto è che siamo di fronte sempre a una risposta motoria e pre-motoria, che si parli di un film, della foto di Capa, o anche di un quadro che rappresenta, per esempio, una Deposizione della Croce.

Non è questo però il vero problema. Gli scopi possono essere due: vedere le risposte e indicare gli strumenti per analizzare tali risposte. Nel mio prossimo libro mi occuperò proprio di questo: limitare l'uso della parola empatia alle sole reazioni motorie, vale a dire a ciò che accade nel nostro cervello e nel nostro corpo a livello precognitivo, distinguendo cioè l'empatia dalla compassione. Reagisco in modo empatico quando ho la sensazione di imitare, quando replico a livello motorio e corporeo ciò che vedo accadere davanti ai miei occhi. Per questo non posso dire di reagire empaticamente al racconto tragico che una persona mi fa, magari piangendo. In quel caso, quella che provo è piuttosto compassione.

Il dubbio che persiste rispetto a certe posizioni delle neuroscienze, nei confronti delle quali, però, tu hai già in qualche misura preso le distanze, deriva dal fatto che esse non sembrano tener conto a sufficienza di tutte le componenti culturali e storiche che pure determinano, di volta in volta, la nostra risposta emotiva davanti a un'immagine. Come è possibile tenere insieme, come hai fatto tu, la teoria warburghiana della Pathosformel e le conseguenze che derivano dalla più recente scoperta dei neuroni specchio?

Dunque, credo che la *Pathosformel* warburghiana, di cui tutti parlano, ci aiuti a capire anche la teoria dei neuroni specchio e viceversa. Nella concezione warburghiana, le *Pathosformeln* sono intese come gesti o movimenti del corpo che esprimono emozioni interiori. Sono considerate come formule piuttosto culturali. Il problema dell'arte, dell'artista e dell'efficacia sono ovviamente

legati fra loro. Un modo in cui è possibile, secondo me, distinguere un buon artista da uno meno buono è capire come egli utilizzi i movimenti del corpo per produrre l'emozione più adatta alla sua intenzione. Dal mio punto di vista, i neuroni specchio ci aiutano anche, in modo del tutto inaspettato, a comprendere meglio il vecchio problema dell'intenzione. Se si capisce, dentro di sé, il movimento altrui, si capisce anche l'intenzione che motiva quel movimento. Ammetto che la teoria dei neuroni specchio è stata molto criticata. Coloro che hanno fatto questa scoperta, però, si sono occupati unicamente delle scimmie. Ancora nessuno ha accertato la presenza di singoli neuroni specchio nel cervello dell'uomo, soprattutto perché questa cosa è di fatto a tutt'oggi se non impossibile, ancora estremamente difficile. Da questo punto di vista, non avrebbero dovuto crearsi tutti gli equivoci che sono emersi in seguito. I neuroni specchio hanno a che fare solamente con azioni con un fine specifico, le cosiddette *goal-directed actions*. Purtroppo, però, si è abusato di questa teoria per spiegare i fenomeni dell'empatia e della compassione. Tornando a quello che dicevo poco fa, i neuroni specchio servono a spiegare ciò che io chiamo empatia, ma possono al più solo aiutare a comprendere la natura della compassione e di tutte le altre emozioni. I neuroni specchio ci permettono invece di comprendere i fenomeni che Gallese ha definito di *embodied simulation*, ovvero la nostra capacità di simulare le azioni degli altri. Personalmente credo che, probabilmente, anche azioni non direttamente *goal-directed* possono essere capite meglio grazie all'intervento dei neuroni specchio. C'è un punto particolarmente interessante per me in questa teoria che corrisponde a quello che Rizzolatti e Gallese hanno detto a proposito del fatto che i neuroni specchio entrerebbero in gioco in modo inconscio prima della vera e propria riflessione. Ciò influisce evidentemente molto sulla mia convinzione che le risposte cosiddette automatiche sono sempre state sottovalutate, almeno fino a qui: dopo la scoperta dei neuroni specchio non possiamo, infatti, più dire che tutto, per ciò che riguarda le nostre risposte emotive, dipende dal contesto storico, sociale, o personale, o dalle nostre cognizioni coscienti.

Un'ultima domanda che ci permette di tirare le fila di questa conversazione. Tu hai detto subito: "Io mi definisco un umanista". La mia domanda verte proprio sul destino a cui vanno incontro gli approcci umanistici allo studio delle immagini. Dal punto di vista dell'epistemologia delle scienze umane, il dato sperimentale ottenuto in laboratorio è, infatti, abbastanza problematico. Un conto sono le reazioni di uno spettatore davanti a un film o davanti a un quadro di Pollock, un altro sono, invece, le reazioni di uno spettatore con degli elettrodi in testa.

Guardare un Pollock con degli elettrodi in testa forse non è la cosa ideale,

così come non lo è andare al museo col mal di pancia o con la mente distratta (cose che succedono, dopo tutto, assai spesso). In ogni caso, credo che le diverse tecniche neurologiche che abbiamo a disposizione ci offrano nuovi e unici strumenti per espandere le possibilità di comprendere la risposta estetica. Il problema è che c'è un grande timore nei confronti del riduzionismo scientifico. Io credo che noi umanisti non dobbiamo farci spaventare dalla possibilità di questa accusa. Sebbene gli studi degli scienziati partano da un certo riduzionismo, siamo noi umanisti a dover fornire elementi utili a completare le scoperte degli scienziati. È vero che, soprattutto a livello accademico, viviamo in un periodo di egemonia delle scienze. Io non credo però che gli umanisti possano continuare a ignorare l'importanza che per esempio la biologia ha per tutti i problemi di ordine estetico. La resistenza alla biologia è, in un certo senso, l'esito ultimo di posizioni piuttosto anti-empiriche come quelle di Foucault e del suo maestro Canguilhem. Per loro, la definizione della biologia era concepita sul piano concettuale e storico-contestuale. Sia gli storici della scienza contemporanei, sia gli umanisti in generale tendono a comprendere le scienze in termini storici (come nel caso dei paradigmi di Kuhn) o del tutto contestuali (come nel caso dell'iper-scettico Feyerabend). Si possono capire queste posizioni; credo, però, che le scienze stiano oggi acquisendo conoscenze che noi umanisti dobbiamo tener presente quando vogliamo capire come funzionano proprio il contesto storico e quello psichico. Il contesto non si fonda su nulla, e per questo non possiamo ignorare la biologia e le scoperte degli scienziati. Io credo nel progresso della biologia e nella fisica, il che non significa che gli storici dell'arte o i filosofi debbano smettere di occuparsi di ciò di cui si sono sempre occupati. Il punto è capire come la biologia venga modulata e modellata dalla storia. Non possiamo ignorare gli esperimenti scientifici che ci aiutano a capire come rispondiamo alle opere d'arte, musicali, testuali, visuali. Basta con la scissione fra cultura e natura... È il momento di superarla.

Testi citati durante la conversazione

R.G. COLLINGWOOD, *The Principles of Art*, Oxford University Press, Oxford 1958; D. FREEDBERG, *Il potere delle immagini*, tr. it., Einaudi, Torino 2010; D. FREEDBERG, V. GALLESE, *Motion, emotion and empathy in aesthetic experience*, in "Trends Cogn. Sci.", n. 11 (2007); C. METZ, *A proposito dell'impressione di realtà al cinema*, in ID., *Semiologia del cinema*, tr. it., Bompiani, Milano 1968.

Film citati durante la conversazione

Flags of Our Fathers (C. Eastwood, 2006).

The Nature of Emotions. A Conversation with David Freedberg
Edited by Alessia Cervini

An international authority on art history and spokesperson of the recent debate on the relationship between visual arts and neurosciences, David Freedberg talks to "Fata Morgana" about the theme of emotion. Starting from the classical theories of empathy – from Lipps to Vischer and Worringer, from Phenomenology, and from Husserl to Merleau-Ponty – Freedberg repropose his new approach to the subject, in which the role of emotions is reintegrated within the production processes and the enjoyment of art. The conversation recalls the fortunate meeting with Giacomo Rizzolatti and Freedberg's essential contribution to the work of the research team from Parma responsible for the discovery of mirror-neurons. In order to create a complete outline of the emotional response of the subject that looks at the work of art, Freedberg reiterates how indispensable scientific instruments are. In particular, he looks at neurosciences as a new and important possibility that allows us to contextualize the work of the historian and to create a definition of art which takes into account the single subjective experience as well as the mechanisms which are always at work during the enjoyment of every work of art. In this sense, there is no physical response that is not primarily a biological response. If we look at cinema, there is no experience in the movie theatre which is not, fully or in part, an emotional response. The conversation with "Fata Morgana" is for Freedberg an opportunity to clarify and explain analogies and differences between a spectator of images and, the particular spectator of images in motion, meaning the cinematic spectator. It is also an opportunity to talk again about the photographic image compared to the cinematographic one. Finally, it is an opportunity to propose, once again, the issue of the effectiveness that art and artists have with regard to the basic terms of empathy which is essentially intended as a physical response to the vision of movement.