

Intervista a David Freedberg

di **Domenica Bruni***

Rivendicare il ruolo del corpo e delle emozioni nella storia dell'arte è ciò che David Freedberg ha cercato di fare per molti anni. Lo ha fatto in un'epoca in cui le discussioni sulla *embodied cognition*, ossia un approccio incarnato alla cognizione, erano più che marginali e nulla si sapeva sui neuroni specchio la cui scoperta ha messo in luce l'esistenza di un meccanismo neurofisiologico in grado di dare ragione di importanti aspetti della nostra vita relazionale. La sua è una vera e propria indisposizione d'animo per tutti quegli approcci metacognitivi all'estetica che lasciano fuori i desideri, il corpo e le risposte emotive, viscerali e psicologiche che nascono quando siamo posti di fronte a un'opera d'arte.

Freedberg lavora, con un approccio interdisciplinare, ai rapporti che intercorrono tra le immagini e i fruitori senza limitarsi a indagare gli aspetti meramente estetici dell'arte, ma investigando l'importanza dell'arte rispetto alla vi-

ta, alla politica e ai meccanismi etici che muovono le società.

È verso la fine degli anni Ottanta che Freedberg inizia a riflettere sull'importanza che le neuroscienze rivestono per la comprensione delle risposte all'arte e alle immagini, dedicando una parte considerevole delle sue attività alla collaborazione con neuroscienziati interessati a un approccio incarnato e senso-motorio alla cognizione e allo studio delle emozioni. La maggioranza degli storici dell'arte ritiene che una simile interdisciplinarietà conduca un approccio eccessivamente riduzionistico alla creatività e alle emozioni. Al contrario Freedberg pensa che questo atteggiamento nei riguardi dell'opera d'arte possa risultare illuminante su cosa l'arte significa realmente per le creature umane.

Nelle pagine finali de *Il potere delle immagini* (Einaudi, Torino, 1993, p. 628) si legge: "Abbiamo sempre a nostra disposizione gli strumenti pronti del discorso elevato, o ci mettiamo a impararli. Noi che siamo persone colte, guardiamo e ci comportiamo con distacco, diventiamo dei formalisti ad alto livello, e neghiamo le fonti del potere che stanno dentro e fuori di noi. Omettiamo anche quegli aspetti del sentimento e dell'emozione che di solito sono lasciati al di

* Insegna Psicolinguistica evolutivista presso l'Università di Messina. È autrice di *Storia naturale dell'amore* (Carocci, 2010). Ha pubblicato diversi articoli scientifici e curato gli atti del secondo convegno del CODISCO-Coordinamento dei Dottorati Italiani in Scienze Cognitive (*Cervello, Linguaggio, Società*, Corisco, Roma, 2009).

fuori della cognizione e sono considerati di natura così fine e così caratteristica che nella storia possono essere presi in considerazione solo dai procedimenti più aneddotici. Anche questi – a dispetto del rifiuto della storia accademica e di molta parte della storia estetica – io reclamo, tanto per la cognizione che per la storia”. Democratizzare la reazione di fronte a un’opera d’arte è l’intento del lavoro di Freedberg, con l’esplicito accorgimento di evitare di corteggiare la terminologia formalistica e storicista e mettendo da parte il discorso critico elevato.

David Freedberg è professore di Storia dell’arte alla Columbia University di New York e dirige l’*Italian Academy for Advanced Studies* promuovendo la cultura e la scienza italiana negli Stati Uniti. La sua ricerca prende avvio dall’arte olandese e fiamminga e si rivolge in seguito all’arte romana del Seicento e al pittore francese Nicolas Poussin. Oltre alle sue tesi rivoluzionarie sulle risposte psicologiche di fronte alle opere d’arte, contenute nel già citato *Il potere delle immagini*, vanno menzionate le scoperte sui disegni della cerchia di Galileo che hanno portato all’*Occhio della lince. Galileo, i suoi amici e l’inizio della moderna storia naturale* (2002, ed. it., 2007, Bononia University Press).

Esiste un tema che non può essere messo tra parentesi quando si affronta la questione della natura umana, ossia la creatività. Manipolare oggetti, produrre opere d’arte, plasmare la materia conferendole un significato attraverso l’azione, cospargere di colore una superficie e dare vita a La zattera della Medusa di Théodore Géricault, rappresentano tutti aspetti decisivi di ciò che rende le creature umane ciò che sono. Credi che un approccio scienziata all’arte possa dare un contributo a questi aspetti?

Ho sempre pensato che la creatività fosse una cosa complicatissima e che svelarne i meccanismi ci aiuterebbe a comprendere alcuni aspetti della natura umana. Essa fa parte della nostra umanità e, come tale, può migliorarla. Esistono,



infatti, possibilità terapeutiche e riabilitative che hanno a che fare con la creazione di un’opera arte. Il mio interesse, tuttavia, si è concentrato soprattutto sulle risposte psicologiche e viscerali alle immagini, ossia a come reagiscono le persone davanti alle opere d’arte e al gesto creativo, proprio perché credo che tutti coloro che parlano d’arte e che sono interessati a capirne le dinamiche debbano riflettere sugli aspetti motori e processi nervosi che governano le risposte all’arte e non solo sugli aspetti concettuali. Bisogna concentrarsi non solo sul coinvolgimento della mente, ma anche ai segnali che coinvolgono il corpo e il suo movimento, nonché ai piaceri e ai dolori provocati dalle risposte viscerali di fronte ad un’opera d’arte. Credo inoltre che l’aspetto fisico-emozionale sia un elemento comune alla creatività e alla fruizione estetica.

Il grande problema dei filosofi dell’arte è consistito nel confondere spesso il lato creativo con l’aspetto della reazione. Non si può capire la creatività senza individuarne le risposte e la loro base incorporata. Sono convinto che un approccio scientifico abbia molto da dire in merito alla comprensione di questo aspetto della natura umana e possa concretamente dare un contributo significativo.

Il tuo interesse verso l’arte non sembra limitarsi alla contemplazione e all’analisi formalista degli aspetti puramente “estetici” delle opere d’arte. Il tuo sguardo tende a indugiare sull’importanza che l’arte riveste nelle esistenze delle persone, nella politica, nell’etica e in molti altri meccanismi che costituiscono le società umane. Il risultato è sorprendente: pur analizzando opere d’arte del passato non si percepisce mai un totale distacco dal presente nel quale chi osserva è inevitabilmente immerso. Puoi spiegarci il motivo per cui le cose vanno in questo modo?



È un vecchio problema perché si è sempre pensato, soprattutto nei secoli scorsi, che sia possibile andare indietro nel tempo penetrando così a pieno nelle menti del passato. Credo che questo, però, sia possibile fino a un certo. Il dramma è che noi non possiamo dimenticare chi siamo e tale consapevolezza influenza tutto quello che vediamo e osserviamo. Viviamo letteralmente circondati da tantissime immagini ed è impossibile, a mio avviso, rappresentarsi una situazione asettica in cui, ad esempio, riusciamo a guardare un'immagine che raffigura una tortura, un campo di fiori o un tema amoroso senza avvertire la costante influenza di tutte le altre immagini intorno a noi. Non è possibile guardare la *Danae* di Tiziano escludendo l'esperienza di tutte le immagini che ci stanno intorno. Semplicemente ci abituiamo a certi effetti e questo influenza senz'altro le risposte emotive più comuni di fronte alle opere d'arte. Dunque, posti di fronte a un'immagine, dobbiamo fare i conti ineludibilmente non solo con i ricordi del passato, ma anche con l'influenza del tempo che viviamo.

Induire l'âme des regardants à diverses passions, scrisse nel 1647 Nicolas Poussin al suo mecenate Chantelou. La pittura, così come la musica, la fotografia e le altre forme d'arte, è tale solo se indirizza chi osserva o ascolta verso passioni diverse, toccando le corde più profonde dell'animo umano. Il significato dell'arte dipende, dunque, dal coinvolgimento fisico ed emotivo che essa produce. È questo il genere potere di cui parli nel tuo libro (Il potere delle immagini, 1989)?

Il potere delle immagini è qualcosa di molto più grande di quanto ciascuno di noi sia disposto ad ammettere e rappresenta l'argomento

principale delle mie ricerche. Posti di fronte a un qualsiasi tipo di immagine è impossibile separare le risposte fisiche da quelle emotive. Esse, infatti, viaggiano all'unisono. Un passo significativo in questo senso è stato compiuto grazie al lavoro sui neuroni specchio (*mirror neurons*) svolto da un gruppo di neuroscienziati dell'Università di Parma diretto da Giacomo Rizzolatti. Si tratta di una scoperta che fornisce una promettente spiegazione per la simulazione percepita delle azioni e delle emozioni degli altri e che ha forti conseguenze anche nel campo della storia dell'arte. Il potere delle immagini non risiede nelle associazioni che esse suscitano, ma si trova in qualcosa di più autentico, più reale e infinitamente più afferrabile. La scoperta del sistema dei neuroni *mirror* ha modificato il modo tradizionale di concepire i meccanismi alla base della comprensione delle azioni osservate. L'osservazione di un'azione, infatti, sembra attivare lo stesso circuito nervoso che ne controlla l'esecuzione. Una stessa azione viene dunque simulata nel cervello dell'osservatore e percepita nel mondo. Questo meccanismo di simulazione può essere posto alla base di una comprensione implicita delle azioni altrui.

La creatività e il livello emotivo a essa congiunta sono da molti considerati alla stregua di un mistero. Tu hai deciso di utilizzare le neuroscienze come strumenti per analizzare le opere d'arte, la vasta gamma di emozioni che esse suscitano nei singoli soggetti, l'empatia e il significato del gesto creativo. Da molti questo tentativo di tracciare ponti tra le scienze umane e quelle naturali è visto come un atteggiamento riduzionistico. Sei riuscito a individuare le ragioni che stanno alla base di tali anacronistiche resistenze?

Ritengo che il motivo principale per la resistenza agli approcci neuroscientifici all'arte sia il fatto che esistono ancora molte persone che amano crogiolarsi nel vecchio problema cartesiano, ossia la distinzione tra *res cogitans* e *res extensa*. Confesso di non avere un'eccessiva

simpatia per il cosiddetto *hard problem* che individua un'impossibilità nel gettare un ponte tra la materia grigia e i nostri pensieri. Credo che sia impossibile parlare della "mente" senza comprenderne le radici biologiche. Siamo creature materiali ed è proprio questo che ci offre la possibilità di capire come reagiamo nei contesti in cui viviamo. Alcuni mi hanno criticato accusandomi di fare pattinaggio sul ghiaccio (*skate on everything ice*) avventurandomi sul terreno dell'analisi scientifica dell'arte, ma io non credo che questo terreno sia così insidioso. È certamente vero che siamo influenzati dalle nostre esperienze personali, dal contesto in cui una data immagine è inserita, ma per comprendere davvero il contesto artistico è necessario conoscere prima le radici biologiche della fruizione estetica, come funziona il nostro corpo e l'architettura del nostro cervello. Il "contesto" deve pur modificare *qualcosa*, non può generare risposte sul nulla. Mi pare di poter rintracciare, però, una paura di fondo in tali atteggiamenti. Affrontare tematiche come l'espressività e la creatività portandosi dietro il bagaglio terminologico e metodologico della scienza depotenzia e sminuisce l'aura che ci pervade quando osserviamo un'opera d'arte. Io non condivido affatto questo timore ed anzi sono profondamente convinto che una simile prospettiva amplifichi e dia un senso pieno alla creatività umana e alla esperienza estetica nel suo complesso.

C'è chi, come Susan Sontag (On Photography, 1977) sostiene che il forte impatto emotivo che si prova di fronte a un'immagine shock, osservata per la prima volta, tende ad affievolirsi e a indebolirsi via via fino a scomparire nelle visioni successive. Credi che la riproduzione continua delle immagini indebolisca il loro potere e la loro forza evocativa? Vedi anche tu l'effetto di questo pericoloso anestetico?

Quello che sollevi è un problema classico avanzato anche da Walter Benjamin nel suo famoso saggio del 1935, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*. Ci abituiamo

fino ad anestetizzare l'effetto prodotto da un'immagine, se la osserviamo ripetutamente? Forse dobbiamo ammettere che tutte le mie argomentazioni in favore del potere delle immagini vengono meno a causa del fenomeno della riproduzione e della loro banalizzazione? Io credo di no. Una risposta così perentoria poggia su un'importante scoperta, ossia la già menzionata ricerca sui neuroni specchio. Come dicevamo prima, si è scoperto che osservando un'azione si verifica dentro di noi una risposta simulatoria e che quest'ultima s'innesci in maniera inconsapevole e automatica. Se da un lato, dunque, neghiamo verbalmente e consapevolmente gli effetti emotivi legati alla immagine che osserviamo più volte, dall'altro lato il nostro corpo sta reagendo come se noi guardassimo l'immagine per la prima volta. Credo che siamo portati a esagerare l'effetto dell'abitudine, un luogo comune che non mi appartiene. Anche in un mondo circondato da immagini, l'aura non viene del tutto indebolita.

Ho un desiderio vorrei esplicitare così: se ti chiedessero di dare vita a un atlante illustrato alla Aby Warburg (Bilderatlas Mnemosyne, 1929, dedicato alle emigrazioni e sopravvivenze delle antiche immagini di divinità nella cultura europea moderna) alle potenze di quale immagine affidaresti il compito di rappresentare il nostro presente?

Faccio qualche resistenza quando mi si chiede di rintracciare simboli totalizzanti per un'intera epoca. Le immagini rappresentano uno solo dei tanti aspetti che caratterizzano la nostra vita. La macchina fotografica è presente ovunque e proprio per questo motivo abbiamo a nostra disposizione una gamma molto più vasta di immagini rispetto al passato. Sono convinto, infatti, che proprio la stessa possibilità di accedere, ovunque e velocemente, al mezzo fotografico e di scattare fotografie in qualunque situazione ci troviamo rappresenti un simbolo della nostra epoca.

Confesso la mia resistenza, ma proprio in questi mesi dopo le ribellioni in Tunisia, Egitto e

Libia contro i governi dispotici e dopo il disastro in Giappone mi è capitato di notare una prontezza sempre maggiore nel far vedere le immagini di persone morte. Forse non ho mai visto tanti morti in vita mia. Vediamo in continuazione corpi privi di vita. Tutto questo ci pone una nuova domanda: *siamo veramente abituati alla visione di corpi morti?* Io credo di no e quello che è certo è la caduta di una barriera che ci rendeva rispettosi e pudichi di fronte alla visione dei cadaveri. L'esposizione di corpi nudi e sanguinanti e le immagini di natura sessuale sono sicuramente elementi caratteristici della nostra cultura visiva, ma considero ancora più rappresentative le immagini delle persone "coperte". Queste ultime sono più sorprendenti, almeno in Occidente. Vedere un corpo umano tutto coperto oppure non riuscire a percepire un volto suscita un effetto amplificato, dal momento che non ne riusciamo ad afferrare le emozioni. I fenomeni dei corpi e dei visi coperti sono più emblematici della cultura contemporanea degli stessi corpi nudi e esposti. Tutto questo è in piena sintonia con la mia teoria che suggerisce di comprendere le emozioni attraverso i movimenti del corpo, dato che sono proprio i movimenti a tradire le emozioni che proviamo.

La tua vita professionale è dedicata alla diffusione della cultura italiana e a New York, dove dirigi l'Italian Academy for Advanced Studies, formi i giovani talenti del nostro Paese, alimentando un continuo e inesauribile confronto tra l'Italia e gli Stati Uniti. Perché hai scelto l'Italia e qual è la missione dell'Italian Academy?

Una cosa meravigliosa dell'Italia è che i giovani, almeno fino a qualche anno fa, hanno ricevuto un'educazione più solida dal punto di vista storico-culturale rispetto a quello che è accaduto in altri Paesi del mondo. Tuttavia temo molto per l'Italia. Temo che, con la continua e progressiva distruzione del sistema scolastico e universitario, l'Italia perderà gli ultimi scampoli della sua *leadership* culturale nel mondo. Un motivo in più per me di rafforzare la presenza

di questa cultura anche fuori dall'Italia e non potrei immaginare una situazione migliore del programma dell'*Italian Academy for Advanced Studies*. Molti studiosi italiani non hanno la possibilità di continuare a studiare nel loro Paese. Giovani stimati per la loro cultura tradizionale e per la loro forza innovativa sono soffocati dalla mancanza di possibilità e di apprezzamento. In America, al contrario, c'è un terreno fertile e un contesto in cui è possibile fare ancora ricerca. L'America non è molto abile nel diffondere un'educazione artistico-culturale, ma possiede una dote che l'Italia sta via via perdendo. Provo a spiegarmi meglio. L'educazione italiana è diretta da motivi economici, dal profitto e dal guadagno. È necessario, dunque, produrre cose che siano visibili e tangibili. In America questo atteggiamento esiste, ma rimane diffuso tra le persone molto ricche. Le persone che studiano nell'atteggiamento della ricerca di base sembrano non possedere ciò che possiamo definire "senso pratico", la loro ricerca è senza scopi immediati. Si tratta di una atmosfera ideale per consentire alle intelligenze di emergere e alle menti di fiorire. Anche in questo Paese così capitalista c'è più rispetto per questo aspetto dell'educazione che non dà un immediato profitto. Entro in lotta molto spesso con i Ministri dell'università e sono molto preoccupato per la sorte dei giovani artisti italiani costretti a emigrare. In America si respira un'atmosfera più libera per coltivare la passione per l'arte. In Italia sembra venir meno non solo perché il Governo italiano non sovvenziona le arti, ma anche perché è difficile rintracciare un vero spirito filantropico per l'arte. Ci sono pochi magnati italiani, mentre ci vorrebbe più filantropia per l'arte, la cultura e gli studi umanistici da parte dei privati. Il Governo deve stabilire una scala di priorità gerarchizzando le preferenze e prevedendo, al primo posto di questa lista, l'arte e la cultura. La cosa che più mi commuove qui in America è l'interesse da parte della comunità scientifica per la cultura umanistica. Gli scienziati vogliono utilizzare i loro studi per illuminare l'arte e la cultura. In Italia, ahimè, questo non accade allo stesso modo a causa delle insuf-

ficienti proposte dei Ministeri dell'Università e dei Beni Culturali.

La tua esperienza non è soltanto quella di uno studioso di storia dell'arte, ma anche quella di un manager culturale. Questo ti dà l'occasione di incontrare spesso leader e uomini d'affari. Vedi una differenza tra i leader degli Stati Uniti e quelli europei relativamente ai loro studi e competenze? Che peso affideresti alla formazione artistica nella formazione di un leader?

Sono profondamente convinto che l'arte e la cultura debbano entrare nella formazione dei leader e, più in generale, in quella di tutte le persone. A questo aggiungerei che chi si occupa degli studi umanistici deve rivolgere la propria attenzione anche alla scienza. Non tutti i miei colleghi la pensano alla stessa maniera. Arte e cultura vengono negletti in tutti i Paesi del mondo e gli stessi scienziati ammettono che assisteremo a una pesante perdita in questi ambiti. Per capire gli altri, per entrare in relazione gli uni con gli altri dobbiamo "impastarci" con la cultura e l'arte. Solo così è possibile comprendere quanto siamo profondamente simili.

Il contributo che lo studio dell'arte può offrire deriva dalla migliore comprensione che oggi

si ha del fenomeno dell'empatia. Grazie al lavoro del gruppo di Parma, che oggi soffre a causa della mancanza di sovvenzioni adeguate, sappiamo che le radici dell'empatia vanno rintracciate nei rapporti visivi che intercorrono tra le persone. Quando osserviamo gli altri capiamo non solo cosa fanno, ma anche cosa hanno intenzione di fare. Attribuire intenzioni semplici consisterebbe nel predire lo scopo di un imminente atto motorio. Secondo questa visione, la comprensione di azioni e la conseguente attribuzione d'intenzioni sarebbero fenomeni tra loro collegati, retti dal medesimo meccanismo funzionale, che il neuroscienziato Vittorio Gallese definisce "simulazione incarnata". Esso include le emozioni, le azioni e le sensazioni corporee. Si tratta di un meccanismo universale e non necessita, per essere attivato, di alcuna pratica introspettiva. È una riproduzione pre-riflessiva e inconsapevole degli stati mentali di chi ci sta di fronte. Questi studi hanno contribuito tantissimo alla comprensione del fenomeno dell'empatia. Forse proprio attraverso l'arte capiremo meglio gli altri individui e riusciremo ad afferrarne le emozioni, le sofferenze e i piaceri. Questa è la grande lezione delle arti visive: attraverso l'arte capiremo meglio gli altri, basta guardare con gli occhi giusti.