

Andrea Pinotti

Quasi-soggetti e come-se: l'empatia nell'esperienza artistica

Premessa

L'empatia – o *Einfühlung*, come suona in tedesco – è stata considerata, a cavallo fra Otto e Novecento (la sua stagione aurea)¹ come la chiave di volta per penetrare i segreti della fruizione estetica e artistica. Fare esperienza del bello – artistico e non – e delle sue modificazioni come il brutto e il sublime, il comico e il tragico, significa

(almeno così credevano i teorici di quel tempo) attivare nei confronti dell'opera un processo di immedesimazione analogo a quello che si istituisce nella relazione intersoggettiva fra due o più esseri umani. In tal modo, l'opera viene a perdere, o almeno a ridimensionare radicalmente, il proprio statuto di mera cosa, per avvicinarsi piuttosto a una struttura espressiva simile a quella del soggetto umano, in cui un dentro si mostra in un fuori, un'anima in un

corpo, un carattere in un gesto, una personalità in una configurazione sensibile. Non più oggetto, dunque, ma quasi un soggetto, “quasi-sujet” per usare le parole del fenomenologo Mikel Dufrenne.²

La questione, lungi dal poter essere archiviata come capitolo della storia dell'estetica alla voce “psicologismo”, è stata in questi ultimi anni riportata alla ribalta in seguito alla scoperta, da parte dell'équipe di neurologi dell'Università di Parma raccolta intorno a Giacomo Rizzolatti,³ degli ormai celebri neuroni-specchio, che costituirebbero la base biologica della nostra capacità di relazionarci intersoggettivamente agli altri. In particolare uno di questi ricercatori, Vittorio Gallese, ha avviato in collaborazione con lo storico dell'arte David Freedberg⁴ una serie di studi volti a verificare il comportamento del sistema neuronale a specchio quando di fronte al soggetto sta non tanto un altro soggetto in carne ed ossa, quanto piuttosto un soggetto raffigurato in immagine, e persino,

nel caso di opere non figurative, una traccia dell'attività motoria dell'artista (è il caso dei dripping di Pollock o dei tagli di Fontana). L'idea che sostiene tali ricerche è che anche di fronte a corpi umani meramente raffigurati, e agli effetti dei loro movimenti precipitati sulla tela, il corpo del fruitore reagisca “come se” fosse esso stesso direttamente coinvolto nella scena raffigurata, o “come se” avesse esso stesso compiuto i gesti necessari a tracciare quelle figure e forme rappresentate nell'opera: una vera e propria “simulazione incarnata”.

In quel che segue, coniugando la prospettiva storica a quella teorica, mi ripropongo di percorrere rapidamente le forme d'arte principali (o almeno quelle riconosciute come tali dalla nostra tradizione culturale), al fine di mappare sinteticamente le declinazioni specifiche che l'esperienza empatica viene ad assumere per ciascuna di esse.

1. Pittura

La riflessione sull'empatia nella fruizione di opere pittoriche non può prescindere dal contributo di Aby Warburg, che pure Freedberg e Gallese tengono sullo sfondo della loro proposta. Debitore delle indagini sull'*Einfühlung* di Friedrich Theodor Vischer e del figlio Robert,⁵ il grande storico e teorico delle immagini aveva infatti insistito, già verso la fine del XIX secolo, sulla pregnanza delle cosiddette "formule di pathos" nello sviluppo dell'immaginario occidentale: posture corporee tipiche (e in quanto tali tanto iterabili quanto soggette a significative variazioni) in cui viene immediatamente a espressione un affetto, un pathos.⁶ Nel progetto, rimasto incompiuto e forse costitutivamente interminabile, dell'Atlante *Mnemosyne*,⁷ Warburg intendeva render conto delle fondamentali forme di espressione immaginale della nostra cultura, polarizzate fra i due estremi della Ninfa maniaca ed estatica da un

lato, e del Dio fluviale melanconico dall'altro: quella stessa polarità maniaco-depressiva che gli era stata diagnosticata da Kraepelin e Binswanger fungeva da schema interpretativo per circoscrivere e delimitare agli estremi la ricchissima gamma dell'espressività umana così come è stata consegnata alla rappresentazione figurativa.

Fra le non poche ossessioni warburghiane è senza dubbio da annoverare il problema dell'accessorio in movimento (*bewegtes Beiwerk*) – il velo, la capigliatura sciolta – che consente all'artista di rendere nella staticità dell'immagine dipinta un effetto di mobilità: è questo, a parere di Warburg, il problema più difficile delle arti figurative, che vengono così a sfiorare, come ha fatto notare Philippe-Alain Michaud,⁸ le possibilità cinematiche dell'immagine filmica. È l'*Einfühlung* a permettere una tale vivificazione dell'inerte, grazie alla quale oggetti fissi risultano animati da un'attività cinetica.

Ma la concentrazione sul dettaglio mobile, sulla sua for-

ma, così come ci è suggerita dalle analisi warburghiane, permette altresì di svincolarsi dal corpo umano nel suo complesso al fine di poter cogliere l'espressività autonoma della linea, che prima ancora di essere – poniamo – curva che disegna una collina o un seno, è di per sé morbida e calma, oppure tesa e nervosa. È Theodor Lipps,⁹ il principale sistematizzatore dell'empatia nel campo dell'estetica e della psicologia *tout court*, a prendere in considerazione l'*Einfühlung* che lui definisce “apperceittiva” come nozione in grado di descrivere il nostro rapporto con la linealità come una modalità di autoattivazione: già la semplice linea prende vita, muovendosi, tendendosi, allungandosi, scivolando, ondeggiando, piegandosi, incurvandosi, comprimendosi ed espandendosi. E noi che l'osserviamo facciamo altrettanto, partecipando a quelle attività.

“La linea è una forza”, secondo l'adagio prediletto da Henri Van de Velde:¹⁰ non è mai un mero percetto statico,

ma esprime energia, assume direzione, manifesta un senso. Intraprende mille avventure, come quelle delle linee di Klee descritte accuratamente da Henri Michaux.¹¹ Si possono facilmente intravedere le conseguenze di una tale costellazione di idee per una teoria generale dell'ornamento. Ma proprio muovendo da un aspetto specifico dell'ornamentale, quello della decorazione nordica primitiva, già nel 1907 si delineava una critica radicale alla dottrina lippsiana: con la pubblicazione di *Astrazione e empatia*,¹² destinato a divenire celebre soprattutto nel mondo delle avanguardie monacensi, Wilhelm Worringer contrappone all'empatia per la vita organica, massimamente espressa nell'arte greca classica e rinascimentale, un impulso astrattivo in direzione dell'inorganico, del minerale e del cristallino, che caratterizzerebbe a suo dire le manifestazioni artistiche di popoli ed epoche (i primitivi, i nordici, gli orientali) che nulla hanno avuto a che spartire con l'*Einfühlung* di cui parla Lipps. Il Gotico¹³ verrebbe a

rappresentare una sorta di sintesi dialettica, un'ibridazione suprema di astratto ed empatico, sfociando in una sublime isteria, caratterizzazione che non avrebbe mancato di attrarre l'attenzione di Deleuze e Guattari.¹⁴

Avanguardie monacensi, si diceva. Nella cerchia del Blaue Reiter, il ricorso al quadro categoriale dell'empatia è stato decisivo, soprattutto per quanto riguarda la sfera cromatica. Franz Marc¹⁵ aspira a un'empatizzazione panteistica nella natura, negli alberi, negli animali, nell'aria, da ottenere attraverso un'esperienza rinnovata del colore. Da parte sua, nello *Spirituale nell'arte*¹⁶ Kandinsky sostiene che ogni colore intrattiene un rapporto significativo con l'anima, condividendone il ritmo vitale. Nell'indagare la "somiglianza fisica e morale" tra stati psichici e colori, sottolineando di questi ultimi la loro "vita spirituale", la loro "voglia di esprimersi", Kandinsky si colloca in una tradizione prestigiosa, che ha capo in Goethe e nella sua

Farbenlehre:¹⁷ qui si parla esplicitamente di un'"azione sensibile e morale del colore", in virtù della quale esso esercita un'azione sul senso della vista e insieme sull'animo, anche a prescindere dagli oggetti che il colore colora. È quel che più tardi l'estetica psicologica avrebbe designato quale effetto psico-fisico dell'immagine: Lipps riconosce esplicitamente che i colori non sono mai sono semplici colori, ma sempre al contempo qualcosa di serio o di allegro, di tranquillo o di vivace, cioè qualcosa di simile a una vera e propria personalità.

2. Scultura e architettura

Per comprendere quali sono le implicazioni empatiche nel momento in cui l'immagine da bidimensionale si fa tridimensionale dobbiamo rivolgerci a Herder, uno dei primi filosofi nel cui vocabolario fa capolino il verbo *hinein fü-*

hlen. Il suo studio dedicato alla scultura¹⁸ ci descrive efficacemente l'incontro tra la statua e il suo fruitore: il corpo estraneo si anima della nostra anima; la nostra anima si incarna nel corpo estraneo. Si istituisce una vera e propria "simpatia interiore" che pervade i due corpi che si confrontano: la statua e il suo fruitore secondo vengono così ad assumere la stessa "posizione simpatetica", ci incarniamo nella statua, e la statua si anima con noi.

Facile simpatizzare così, si dirà, dato che spesso e volentieri la statua raffigura, magari anche a grandezza naturale, un corpo umano simile al mio. Il mito di Pigmalione narrato da Ovidio nelle sue *Metamorfosi* (X, 238-297) costituisce il prototipo di tale relazione, poi infinitamente variata nella storia delle statue che prendono vita. Ma che cosa succede quando di fronte a noi abbiamo non un seducente corpo femminile, ma un ottuso e tetragono cubo nero, come potrebbe essere *Die* di Tony Smith? Qui non v'è alcuna forma umana da riconoscere nella scultura.

Possiamo davvero ancora empatizzare? Secondo Didi-Huberman¹⁹ è possibile indugiare di fronte a opere come questa, finché si manifesta una certa analogia; non certo la somiglianza (improponibile) fra il cubo e il corpo umano, ma nemmeno la sua assoluta eterogeneità. Piuttosto, un antropomorfismo *sui generis*: *Die* è alto sei piedi, un metro e ottantatré centimetri, l'altezza di un uomo.

Ma se la scala esplode, e il cubo diventa un tempio, un palazzo, una cattedrale? L'architettura sembrerebbe mettere a dura prova la nostra capacità di istituire una relazione empatica sulla base di un rapporto antropomorfo. Eppure la possibilità dell'analogia non viene compromessa. Secondo August Schmarsow,²⁰ è la nostra organizzazione corporea a garantirla: gli assi fondamentali del nostro organismo (destra/sinistra, davanti/dietro, sopra/sotto) e i decorsi delle cinestesi articolano l'esplorazione della spazialità interna degli edifici. Ci vuole tempo per percorrere uno spazio: questa duplice struttura spazio-temporale è il

ritmo. Ciascuna forma di spazialità interna (il tempio greco, la basilica paleocristiana, la cattedrale medievale, il palazzo rinascimentale...) è contrassegnata da una propria ritmica connessa alle nostre funzioni corporee, all'andatura, al nostro complessivo stato d'animo (*Stimmung*).²¹

Ancor prima di Schmarsow era stato Heinrich Wölfflin²² a suggerire che la comprensione di qualsivoglia forma fisica è possibile solo perché noi stessi possediamo un corpo. Non dobbiamo naturalmente pensare che si possa istituire una similitudine diretta fra un edificio architettonico e il corpo umano; piuttosto, occorre cogliere l'analogia fra le sue e le nostre "categorie" fisiche: le colonne possenti ci appaiono "come se" fossero potenti innervazioni, i nostri muscoli si tendono "come se" fossimo noi stessi a dover portare il loro carico.

Le teorie dell'*Einfühlung* architettonica di Schmarsow e Wölfflin sembrano dunque riattualizzare l'antica idea vi-

truviana del corpo umano come metro e misura dell'architettura. E consegnarla alla riflessione contemporanea. Uno dei protagonisti del dibattito teorico odierno, Anthony Vidler,²³ descrive le esperienze corporee del fruitore delle architetture post-moderne con un vocabolario esplicitamente empatico, anche se in questo caso si tratta di quella che Lipps chiamerebbe "empatia negativa": le distorsioni e le asimmetrie proprie di non pochi indirizzi architettonici di oggi provocano una risposta angosciata e un disagio esistenziale.

3. Musica e danza

Se nell'esperienza architettonica i vissuti empatici sono ritmati da un certo modo di percorrere un dato spazio in un dato tempo, nel campo musicale ci si offre la pura temporalità, colta come successione del prima e del poi

dal senso dell'udito. Da sempre è stato rilevato un rapporto privilegiato fra musica ed emozione, fra movimento dei suoni e moto dell'animo: e spesso e volentieri i teorici dell'empatia sembrano ricorrere istintivamente a metafore musicali (sintonia, risonanza, consonanza) per render conto delle esperienze empatiche. Già la scuola pitagorica, come testimonia Giamblico nella *Vita pitagorica* (XXV, 112-113),²⁴ aveva ravvisato nella musica una potenza in grado di comunicare immediatamente, tramite i suoi ritmi e le sue melodie, con le fibre più intime dell'essere umano, rivelandosi così capace di guarire anime e corpi. Nella concezione pedagogica di Platone (*Repubblica*, 401d; *Leggi*, 798d) la musica è educazione dell'anima come la ginnastica lo è del corpo, ed è cruciale nel governo degli uomini, dal momento che nelle sue varie forme sa imitare i caratteri e penetrare in profondità negli animi. Anche Aristotele nella *Politica* (1339-1340) ribadisce che la musica è in grado di condizionare il carattere e di

indurre l'animo nello stato d'animo di volta in volta corrispondente alla melodia eseguita.

Questa idea di un'intima parentela fra la musica e l'anima ha avuto una ricchissima storia degli effetti. Ci limitiamo qui a ricordare il § 54 della *Critica della facoltà di giudizio*, in cui Kant assegna alla musica lo statuto di linguaggio universale degli affetti. Lo seguiranno su questo punto, fra gli altri, Hegel e Schopenhauer. Non però Eduard Hanslick:²⁵ la musica non esprimerebbe affatto i sentimenti umani, in quanto è pura forma sonora che rimanda solo a se stessa, del tutto autoreferenziale, senza contenuto alcuno. Ma lo stesso Hanslick non può evitare di riconoscere una "connessione simpatetica" fra la musica e l'animo, in virtù della quale la prima può almeno veicolare simbolicamente la mobilità e l'intensità delle attività del secondo: presto, adagio, forte, piano, crescendo, diminuendo.

L'ascolto della musica non induce dinamiche esclusivamente psichiche, ma anche movimenti corporei: ci spinge a battere il ritmo col piede o con le mani, a scendere in pista e a ballare, incorporando nelle nostre stesse cinestesi il suono e le sue articolazioni. Che cosa accade però quando non sono io in persona a danzare, ma vedo danzare altri simili a me? L'equipe di Beatriz Calvo-Merino²⁶ ha messo a confronto gruppi di ballerini classici, maestri di capoeira e non danzatori. A ogni gruppo è stata sottoposta una registrazione video di una capoeira e di un balletto classico, e la risonanza magnetica funzionale (fMRI) ha rilevato un'intensa attività cerebrale della corteccia premotoria e di altre aree deputate all'elaborazione degli stimoli motori là dove i soggetti riconoscevano il tipo di danza a loro più familiare, empatizzando con le figure coreografiche corrispondenti. Il sistema neuronale a specchio, rendendo possibile la simulazione virtuale delle azioni altrui, reagisce alla correlazione fra ciò che fanno gli altri e ciò

che sanno fare coloro che li osservano. Il repertorio garantito dalla mia personale competenza motoria mi consente di comprendere i movimenti altrui in misura maggiore o minore, a seconda della maggiore o minore corrispondenza di quel che vedo con quel che so fare. È evidente che un tale principio non riguarda in modo esclusivo la danza, ma può interessare tutti i tipi di performance in cui è determinante il momento motorio.

4. Teatro

La danza condivide con il teatro il fatto che sulla scena agiscono esseri umani in carne ed ossa come noi, e non mere immagini come avviene nel caso delle arti figurative: pertanto le dinamiche di immedesimazione da parte del pubblico nei confronti dei personaggi sono agevolate, attivandosi nei confronti di persone vive, come se si trat-

tasse di reali rapporti intersoggettivi. Chi, come Georg Simmel,²⁷ paventava ogni forma di ibridazione fra arte e vita, stigmatizzava questa affinità come un vero e proprio rischio per l'artisticità stessa del teatro. L'attore si può vedere, sentire, toccare, persino annusare se ci è abbastanza vicino (è il caso del teatro di corte francese, in cui gli spettatori prendevano posto sul palco). Tale presenza in carne ed ossa induce facilmente lo spettatore a scambiare quel corpo vivente con un soggetto reale. Reciprocamente, l'attore può rivolgersi allo spettatore in carne ed ossa seduto di fronte a lui come un essere umano si rivolge a un altro essere umano, secondo una relazione empatica che non è più quella dell'arte, bensì quella di un rapporto intersoggettivo reale. Ma, cambiata di segno e valorizzata, questa dimensione di "realtà" del teatro è stata ampiamente e variamente praticata dal teatro novecentesco ogni qualvolta ha ritenuto di dover obliterare la soglia fra l'artistico e l'esistenziale.

Il problema non nasce certo con Simmel o con il teatro sperimentale contemporaneo. Già Platone, riflettendo sulla natura della rappresentazione teatrale, rileva nel III libro della *Repubblica* come il poeta comico o tragico funga da vero e proprio *medium* riguardo ai personaggi che mette in scena, poiché ci fa credere che siano loro, e non lui, a parlare. Si verifica una vera e propria assimilazione imitativa, una simulazione, che fa sì che il poeta parli "come se" fosse il suo personaggio. Anche per la *Poetica* del suo allievo Aristotele la rappresentazione tragica, come imitazione di un'azione seria e conclusa, si fonda sulla possibilità per lo spettatore di immedesimarsi nelle vicende mostrate sulla scena, provando pietà e timore: pietà, perché chi cade in disgrazia non lo merita fino in fondo; timore, perché il personaggio tragico gli somiglia, incarna un destino verosimile che potrebbe anche essere il suo. L'immedesimazione è però solo temporanea, parziale: dura appunto il tempo della rappresentazione, tempo

in cui l'identificazione consente uno scarico catartico delle passioni virtualmente vissute.

È impossibile ricostruire qui la secolare storia degli effetti di questa idea: basti ricordare il famosissimo metodo Stanislavskij,²⁸ basato sulla nozione di "reviviscenza" (*pereživànie*), processo grazie al quale l'attore si immedesima nel personaggio, rivivendone i vissuti, "come se" fossero i propri. Nel suo lavoro l'attore si esercita intenzionalmente e consapevolmente a immedesimarsi pienamente nel personaggio, a riprodurre cioè artificialmente un processo che involontariamente e spontaneamente avviene solo di rado. Il metodo ha avuto e ha a tutt'oggi una fortuna enorme, anche al di là della recitazione teatrale: ricordiamo qui solo il caso celeberrimo dell'Actors Studio, fondato nel 1947 a New York da Elia Kazan, Cheryl Crawford e Robert Lewis, che ha formato attori come Marlon Brando, Al Pacino, Robert De Niro, Meryl Streep. È sufficiente tuttavia fare i nomi di Diderot²⁹ e dell'anti-aristotelico

Brecht³⁰ per ricordarsi che la storia della recitazione e delle sue tecniche non è stata affatto monopolizzata da quel paradigma immedesimativo ed empatico, ma ha altresì esplorato le vie dell'attorialità fredda, distaccata e anti-empatica.

5. Cinema e virtuale

Se è vero, come suggerisce Walter Benjamin, che l'interruzione del *continuum* spazio-temporale produce una serie di choc in grado di prevenire l'immedesimazione empatica, il cinema, elevando l'interruzione a criterio compositivo nel montaggio dovrebbe essere, fra tutte le arti, quella più impermeabile all'esperienza dell'*Einfühlung*. Eppure significative ricerche filmologiche sembrano provare piuttosto il contrario:³¹ nella fruizione filmica lo spettatore incorpora gli

stimoli visivi e uditivi che riceve dallo schermo, rielaborandoli in una sorta di simulazione incarnata di un'esperienza "come-se".

Già nel 1916 Hugo Münsterberg³² parlava di "partecipazione", di una relazione di identità in virtù della quale il nostro corpo avverte i medesimi effetti nervosi, muscolari e fisiologici che proverebbe se fossimo noi a eseguire o subire in prima persona l'azione rappresentata sullo schermo. Pochi anni dopo, Béla Balázs³³ attribuiva all'immagine filmica la capacità di provocare una risposta affettiva nello spettatore, non solo mettendo in scena esseri umani simili a noi, ma anche sfruttando i valori fisiognomici ed espressivi degli elementi della natura: un baratro che si spalanca dinnanzi ai nostri occhi, una trave che sembra uscire dallo schermo e precipitarci sulla testa, "come se" noi stessi fossimo direttamente coinvolti. Anche Ejzenštejn³⁴ ha ripetutamente insistito sulla dimensione patetica del cinema, sulla sua valenza "estatica",

convergeno con Balázs sull'idea che l'effetto patetico si può ottenere sia tramite la messa in scena di un personaggio caratterizzato da un certo pathos, sia tramite il ricorso a elementi dell'ambiente analogamente dinamizzati (la frenesia di re Lear si rispecchia nella frenesia della natura rappresentata dalla tempesta).

È stato però lo psicologo sperimentale Albert Michotte van den Berck³⁵ a parlare esplicitamente di empatia riguardo alla fruizione cinematografica: nel buio della sala, che isola gli spettatori dai riferimenti alla vita reale e li immobilizza sulla poltrona, si instaura un *ressentir* come rapporto partecipativo che consente al pubblico di rivivere interiormente i vissuti dei personaggi sullo schermo. La partecipazione può essere di diverso tipo: *motorio*, quando riproduco dentro di me gli stessi tracciati motori che vedo eseguiti sullo schermo, o *affettivo*, se mi sintonizzo emotivamente su una data tonalità espressa dal personaggio.

Anche il cinema ha conosciuto quella controtendenza che abbiamo già visto operare nel teatro (con Brecht) e nelle arti figurative (con Worringer): non solo l'esperienza empatica non può render conto della totalità dei fenomeni filmici, ma anzi essa entra in contrapposizione con il suo principio opposto, l'astrazione, tramite il quale si ricerca non l'immedesimazione del pubblico nello spettatore, quanto piuttosto la distanziamento critica. Lo sostiene, fra gli altri, Susan Sontag,³⁶ distinguendo fra un cinema che coinvolge, creando empatia, e un cinema che distacca, producendo riflessione, cinema quest'ultimo di cui sarebbe maestro Bresson. Anche Paul Schrader³⁷ ha in mente Bresson, oltre a Ozu e Dreyer, quando parla di uno "stile trascendente" nel cinema, volto a sradicare l'empatia del pubblico, sostituendola con l'astrazione nel senso worringeriano del termine.

E oggi che la fruizione dell'opera cinematografica è sempre più dispersa e disseminata ("rilocata" per usare un

termine caro a Francesco Casetti)³⁸ – sullo schermo della tv, del telefonino o del computer? Oggi che, in virtù dello sviluppo accelerato delle biotecnologie e dell'imaging medico, diveniamo personaggi dello schermo a noi stessi, in un orizzonte esperienziale ormai da più parti ormai definito post-umano? Quale sarebbe il destino dell'empatia nel quadro di un'ibridazione sempre più sofisticata e sempre meno invasiva (grazie alle nanotecnologie) di organismo e macchina? Oggi l'intersoggettività non coincide senza resti con l'interazione fra due o più soggetti in carne ed ossa che si guardano negli occhi, finestre dell'anima, ma si complica in una rete di rapporti di intermediazione tra figure sostitutive, gli avatar. Virtualizzati in ambienti come Facebook, MySpace o Twitter, affidati ad emoticons che dialogano via sms o tramite programmi di *instant messaging* (uno dei più usati si chiama, guarda caso, proprio *Empathy*), erranti in ambienti virtuali alla Second Life, sapremo essere all'altezza di un'"empatia in CMC"

(*empathy in computer-mediated communication*)?³⁹ Se per alcuni l'intersoggettività virtuale non è davvero degna di questo nome, in quanto appunto disincarnata e non più fondata su azioni e reazioni fra corpi propri cinestetici e patemici, per altri, come Bolter e Grusin,⁴⁰ le relazioni cyberspaziali fra eterei procuratori digitali comportano un dissolvimento del tradizionale Io cartesiano, a tutto vantaggio di una relazione di "immersione" nella comunità virtuale che a sua volta produce *sui generis* empatia.

6. Letteratura

La dimensione del virtuale è intimamente imparentata con quella dei mondi possibili. Gli avatar che ci rappresentano in rete ci consentono di vivere vite parallele, di esplorare possibilità esistenziali altrimenti precluse nella vita reale: di fingerci donne se siamo uomini, giovani se

siamo vecchi, estroversi se siamo introversi, guerrafondai se siamo pacifisti. Ma, a ben vedere, non sono queste le possibilità che da sempre ci offre la letteratura, permettendoci, grazie ai processi di identificazione nei personaggi, di vivere le loro vite? Già Platone aveva fatto ricorso al verbo "simpatizzare" (*sympaschein*) nel X libro di *Repubblica* (605d) per descrivere l'immedesimazione dei fruitori negli eroi cantati dai poeti: "Ci abbandoniamo noi stessi a seguirli partecipandone i sentimenti [*sympaskontes*]".

Fra i teorici contemporanei della letteratura, chi più ha insistito sui processi di identificazione del lettore nel personaggio è Hans Robert Jauss,⁴¹ che ha rivendicato, di contro al rifiuto snobistico dell'immedesimazione, la legittimità di ammirazione, choc, commozione, compianto, riso: di atteggiamenti, cioè, che promuovono nella coscienza immaginativa del fruitore un rapporto caldo e immedesimativo con il personaggio, e così facendo garan-

tiscono l'efficacia individuale e sociale dell'opera letteraria. L'immedesimazione non ci impone tuttavia necessariamente un comportamento obbligato: possiamo sì seguire l'esempio comportamentale offerto dall'eroe, ma anche criticarlo o respingerlo, liberi di immaginare soluzioni alternative e anche radicalmente differenti. Fra le varie possibilità di identificazione Jauss annovera l'identificazione associativa (che ci consente di metterci nei panni di ogni altro partecipante), ammirativa (che ci spinge a emulare l'eroe, il santo o il saggio), catartica (articolata in commozione tragica o riso comico per l'eroe in difficoltà), simpatetica (che ci induce a essere solidali con l'eroe imperfetto), ironica (che ci provoca una reazione critica nei confronti dell'anti-eroe).

Questi rapporti sollevano due ordini di questioni correlativi: qual è lo statuto ontologico dei *ficta*, degli enti fittizi evocati dalla costruzione letteraria? E di che natura sono i sentimenti che proviamo nei confronti dei personaggi let-

terari e delle loro vicende (e in che modo si distinguono dai sentimenti che ci afferrano nella vita reale)? Perché ci commuoviamo per il destino di Anna Karenina? E come possiamo aver paura di Mr. Hyde?⁴² Proprio per comprendere in che modo si verifichi un'osmosi fra mondo della realtà e mondo della finzione, è stato fatto ricorso alla nozione di empatia fra lettore e personaggio. Per Kendall Walton⁴³ ci possiamo identificare con le persone reali tanto quanto con i personaggi finzionali, provando un'emozione come-se, una quasi-emozione. Anche per Gregory Currie⁴⁴ l'empatia ci consente di provare una quasi-esperienza nella fruizione di un testo letterario: non solo di sentimenti ed emozioni altrui, ma anche di stati mentali come pensieri, intenzioni, credenze. La struttura dell'opera stessa e le sue strategie narrative condizionano la nostra risposta empatica: ad esempio tendiamo a empatizzare più facilmente se la narrazione è in prima persona piuttosto che in terza, e più intensamente con per-

sonaggi che commettono errori (proprio come li commettiamo noi) piuttosto che con il narratore onnisciente. È stata in particolare la forma del romanzo epistolare – è la tesi di Lynn Hunt⁴⁵ – a determinare la grande fortuna settecentesca dell'empatia.

7. Travaso vs espressione

Questa sintetica rassegna, necessariamente lacunosa, delle implicazioni che l'esperienza empatica può comportare per la fruizione dell'opera d'arte, ci dà un'idea del ruolo giocato dai processi di immedesimazione nella sfera estetica, principalmente su due versanti: in primo luogo, in tutti i campi attraversati, pur nell'eterogeneità degli oggetti considerati – è cosa assai diversa se ho a che fare con un dipinto o con una sinfonia, con una rappresentazione teatrale o con un romanzo, con un oggetto tridimensiona-

le scultoreo o architettonico o con un avatar virtuale –, si innescano nel fruitore processi di simulazione “come-se”, che dischiudono dimensioni di possibilità e di quasi-realtà. In secondo luogo, gli oggetti sembrano dismettere la loro condizione di mere cose, *res* fra *res*, per aprirsi al piano dell'espressività, della manifestazione caratteriale ed affettiva, in breve per diventare quasi-soggettività.

Viene dunque meno, o comunque si attenua radicalmente, la tradizionale distinzione (abitualmente adottata dalle teorie otto- e novecentesche dell'*Einfühlung*) fra un'empatia intersoggettiva e un'empatia nei confronti degli oggetti: in entrambi i casi la relazione che si instaura fra il Sé e l'Altro (oggetto o soggetto che sia) contempla il manifestarsi di un dentro nel fuori, di un'anima in un corpo, di un carattere in un gesto, di un'interiorità in un'esteriorità, di una spiritualità in una sensibilità. Sbaglieremmo però se intendessimo questo manifestarsi, questo esprimersi, come incentrato sul polo del “dentro”,

come se il “fuori” non fosse altro che l’estrinsecazione materiale o mediale di un significato già interiormente costituito. È solo in questo particolare “fuori” – nel *medium*, differente e irriducibile nella sua singolarità, di questa sinfonia rispetto a questa architettura, di questa novella rispetto a quel dipinto – che questo particolare senso viene all’esistenza. Non v’è dunque dipendenza del fuori dal dentro, ma piuttosto – come ebbe a ben vedere Simmel parlando dei ritratti di Rembrandt⁴⁶ (ma il suo argomento può essere senz’altro esteso all’esperienza artistica *tout court*) – circolarità di dentro e fuori, azione reciproca e mutuo rimando: questo fuori, nella sua configurazione sensibile, lo comprendo solo se lo colgo come il fuori di un dentro, al quale rimanda come al nucleo della sua manifestazione; ma del dentro non ho notizia se non appunto dal fuori, da quei tratti che mi si danno nella percezione.

Questo mutuo rinvio fra interiorità ed exteriorità nell’opera d’arte è il medesimo che il soggetto incontra nell’esperienza dell’altro soggetto, quando ne comprende l’espressività fisiognomica assegnata al volto e alla gestualità tutta. Ecco perché anche l’empatia nei confronti dell’oggetto artistico è interessata dalla medesima *vexata quaestio* che investe l’empatia intersoggettiva: davvero posso parlare di “immedesimazione” nel mio rapporto empatico all’altro, o proprio il fatto di immedesimarsi finisce per annullare la distanza fra me e l’Altro, e quindi quella stessa alterità che garantisce che il rapporto sia fra due, e non collassi nell’autoreferenzialità dell’Uno a se stesso? Appiattendosi su quest’ultima soluzione, la stragrande maggioranza dei teorici dell’empatia ha in modo più o meno esplicito adottato un paradigma che potremmo definire “idraulico”: l’origine del senso (del sentimento, del pathos) sta tutta nel soggetto, che lo *travasa* nel correlato empatico (oggetto o soggetto che sia), proiet-

tandolo in esso. Lo fa però inconsapevolmente, ecco perché il senso poi sembra provenirgli dal correlato stesso, come se appartenesse a esso e lì si originasse. Le dottrine dell'animazione dell'inanimato – una delle declinazioni più frequenti della teoria dell'empatia – sono perlopiù modellate su questo schema. Occorre invece prender congedo da queste derive soggettivistiche e psicologistiche dell'empatia, e garantire il rispetto per il correlato e la sua autonomia di senso espressivo:⁴⁷ questa, lungi dal dipendere da una mia personale proiezione, scaturisce originariamente dal carattere del correlato e dal suo modo di configurarsi. Carattere e modo che si rapportano al mio, *analogamente* autonomo, innescando risonanze o dissonanze (empatia positiva o negativa, nelle varie sfumature).

NOTE

¹ Cfr. l'antologia *Estetica ed empatia*, a cura di A. Pinotti, Guerini, Milano 1997 (con testi di M. Geiger, R. Vischer, F.Th. Vischer, T. Lipps, W. Worringer, J. Volkelt).

² M. Dufrenne, *Fenomenologia dell'esperienza estetica* (vol. I, 1953), trad. it. Lerici, Roma 1969.

³ Per un'introduzione alla questione: G. Rizzolatti, C. Sinigaglia, *So quel che fai*, Raffaello Cortina, Milano 2006; M. Iacoboni, *I neuroni specchio*, Bollati Boringhieri, Torino 2008.

⁴ D. Freedberg, V. Gallese, *Movimento, emozione ed empatia nell'esperienza estetica* (2007), trad. it. in *Teorie dell'immagine*, a cura di A. Pinotti e A. Somaini, Raffaello Cortina, Milano 2009, pp. 331-351.

⁵ R. Vischer, F.Th. Vischer, *Simbolo e forma*, trad. it. Aragno, Torino 2003: contiene, del primo, *Sul sentimento ottico della forma* (1872), alle pp. 35-106; del secondo, *Il simbolo* (1887), alle pp. 107-166.

⁶ Cfr. i saggi raccolti in A. Warburg, *La rinascita del paganesimo antico*, trad. it. La Nuova Italia, Firenze 1996

⁷ A. Warburg, *Mnemosyne: l'atlante delle immagini*, trad. it. Aragno, Torino 2002.

⁸ Ph.-A. Michaud, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Macula, Paris 1998.

⁹ Th. Lipps, *Fonti della conoscenza. Empatia* (1909), trad. it. "Discipline Filosofiche", n. 12/2, 2002, pp. 47-62.

¹⁰ H. Van de Velde, *La linea è una forza* (1923), trad. it. "Casabella", n. 237, 1960, pp. 37-42.

¹¹ H. Michaux, *Aventures de lignes* (1954), in Id., *Passages*, Gallimard, Paris 1963, pp. 175-178.

¹² W. Worringer, *Astrazione e empatia* (1907), trad. it. Einaudi, Torino 2008.

¹³ W. Worringer, *Problemi formali del gotico* (1911), trad. it. Cluva, Venezia 1985.

¹⁴ G. Deleuze, F. Guattari, *Mille piani: capitalismo e schizofrenia* (1980), trad. it. Castelvecchi, Roma 2006.

¹⁵ F. Marc, *Scritti 1910-1915*, trad. it. Hopefulmonster, Firenze 1987.

¹⁶ W. Kandinsky, *Lo spirituale nell'arte* (1912), trad. it. SE, Milano 2005.

¹⁷ J.W. Goethe, *La teoria dei colori* (1810), trad. it. il Saggiatore, Milano 1991.

¹⁸ J.G. Herder, *Plastica* (1778), trad. it. Aesthetica, Palermo 2010.

¹⁹ G. Didi-Huberman, *Il gioco delle evidenze* (1992), trad. it. Fazi, Roma 2008.

²⁰ A. Schmarsow, *Das Wesen der architektonischen Schöpfung*, Hiersemann, Leipzig 1894.

²¹ A. Schmarsow, *Kompositionsgesetze in der Kunst des Mittelalters*, Teubner, Leipzig 1915-1922.

²² H. Wölfflin, *Psicologia dell'architettura* (1886), trad. it. Et al., Milano 2010.

²³ A. Vidler, *Il perturbante dell'architettura* (1992), trad. it. Einaudi, Torino 2006.

²⁴ Giamblico, *La vita pitagorica*, trad. it. Rizzoli, Milano 1991.

²⁵ E. Hanslick, *Il bello musicale* (1854), trad. it. Aesthetica, Palermo 2001.

²⁶ B. Calvo-Merino et al., *Action observation and acquired motor skills*, "Cerebral Cortex", n. 15/8, 2005, pp. 1243-1249.

²⁷ G. Simmel, *La filosofia dell'attore* (1908), trad. it. ETS, Pisa 1998; *Sull'attore* (1909), trad. it. in *Filosofie sull'attore*, a cura di K. Angioletti, Led, Milano 2010, pp. 101-106.

²⁸ K.S. Stanislavskij, *Il lavoro dell'attore su se stesso* (1938), trad. it. Laterza, Roma-Bari 2000; *Il lavoro dell'attore sul personaggio* (postumo, 1957), trad. it. Laterza, Roma-Bari 1999.

-
- ²⁹ D. Diderot, *Paradosso sull'attore* (1773), trad. it. Abscondita, Milano 2002.
- ³⁰ B. Brecht, *Scritti teatrali*, trad. it. Einaudi, Torino 1962, pp. 61-71.
- ³¹ Cfr. L. Marks, *The skin of the film*, Duke University Press, Durham 2000; V. Sobchack, *Carnal thoughts*, University of California Press, Berkeley 2004; T. Grodal, *Embodied visions*, Oxford University Press, Oxford 2009.
- ³² H. Münsterberg, *Film. Uno studio psicologico* (1916) e *altri scritti*, trad. it. Bulzoni, Roma 2010.
- ³³ B. Balázs, *L'uomo visibile* (1924), trad. it. Lindau, Torino 2008.
- ³⁴ S. Ejzenštejn, *La natura non indifferente* (1945-1947), trad. it. Marsilio, Venezia 2003.
- ³⁵ A. Michotte van den Berck, *La partecipazione emotiva dello spettatore all'azione rappresentata sullo schermo* (1953), trad. it. in *La rappresentazione e gli affetti*, a cura di M. Bertolini, Mimesis, Milano 2009, pp. 115-122.
- ³⁶ S. Sontag, *Stile spirituale nei film di Robert Bresson* (1964), in Ead., *Contro l'interpretazione* (1966), trad. it. Mondadori, Milano 1998, pp. 259-284.
- ³⁷ P. Schrader, *Il trascendente nel cinema* (1972), trad. it. Donzelli, Roma 2002.

-
- ³⁸ F. Casetti, *L'esperienza filmica e la rilocalizzazione del cinema*, "Fata Morgana", n. 4, gennaio-aprile 2008, pp. 23-40.
- ³⁹ E. Rooksby, *Empathy in computer-mediated communications*, in Ead., *Email and Ethics*, Routledge, New York 2007, pp. 39-70.
- ⁴⁰ J.D. Bolter, R. Grusin, *Remediation* (1999), trad. it. Guerini, Milano 2003.
- ⁴¹ H.R. Jauss, *Apologia dell'esperienza estetica* (1972), trad. it. Einaudi, Torino 1985; *Esperienza estetica ed ermeneutica letteraria* (1977-1982), trad. it. il Mulino, Bologna 1987.
- ⁴² C. Radford, M. Weston, *How can we be moved by the fate of Anna Karenina?*, "Proceedings of the Aristotelian Society", n. 49, 1975, pp. 67-93; C. Barbero, *Chi ha paura di Mr. Hyde?*, il melangolo, Genova 2010.
- ⁴³ K. Walton, *Mimesis as make-believe* (1990), Harvard University Press, Cambridge (MA) 1990. La sua ultima raccolta di saggi, in corso di pubblicazione, è significativamente annunciata con il titolo *In other shoes*, l'espressione inglese che sta per "mettersi nei panni degli altri".
- ⁴⁴ G. Currie, *Arts and minds*, Clarendon, Oxford 2004.
- ⁴⁵ L. Hunt, *La forza dell'empatia* (2007), trad. it. Laterza, Roma-Bari 2010.

⁴⁶ G. Simmel, *Rembrandt* (1916), trad. it. Abscondita, Milano 2001.

⁴⁷ È un punto su cui ha giustamente insistito R. Arnheim, ad es. in *La teoria gestaltica dell'espressione* (1949), in Id., *Verso una psicologia dell'arte* (1966), trad. it. Einaudi, Torino 1969, pp. 66-93.