



UNIVERSITÀ DI PARMA

ARCHIVIO DELLA RICERCA

University of Parma Research Repository

Emozione

This is the peer reviewed version of the following article:

Original

Emozione / Guerra, Michele. - STAMPA. - (2021), pp. 27-29.

Availability:

This version is available at: 11381/2904239 since: 2021-11-26T16:47:04Z

Publisher:

Istituto dell'Enciclopedia Italiana Treccani

Published

DOI:

Terms of use:

openAccess

Anyone can freely access the full text of works made available as "Open Access". Works made available

Publisher copyright

(Article begins on next page)

– Emozione

Nella letteratura psicologica e fisiologica, le definizioni di e. sono varie e a ognuna corrisponde non solo un modo particolare di considerare l'e., ma anche una teoria che tenta di dare coerenza a questo aspetto multidimensionale della nostra esperienza. L'e. è in genere indotta da un evento che accade nel mondo esterno, oppure dall'azione della nostra memoria, suscitando in noi una determinata esperienza che comporta reazioni fisiologiche e psicologiche di diversa intensità, che possono portare a modificazioni corporee e comportamenti espliciti. Le e. cd. primarie sono sei: gioia, tristezza, paura, rabbia, sorpresa e disgusto (cinque delle quali protagoniste del film d'animazione della Pixar *Inside out*, 2015, un vero e proprio saggio divulgativo su questo tema). Le e. dette invece secondarie o sociali sono quelle che hanno a che fare con la colpa, l'imbarazzo, l'orgoglio, la gelosia, mentre esistono poi e. 'di fondo' che riguardano le sensazioni di benessere o di malessere, di calma o di tensione. Le e. hanno enorme importanza per la conservazione della vita di un organismo e, per quanto i processi educativi e culturali cui veniamo nel tempo esposti siano in grado di arricchire la capacità di provare e. e di assegnare alle stesse nuovi significati, resta il fatto che le e. sono biologicamente determinate e dipendenti da meccanismi cerebrali innati e di lunga continuità evolutiva, i quali conferiscono alle e. un carattere universale, nonché un ruolo di regolazione e validazione degli stimoli con cui l'organismo interagisce. Come ha mostrato Antonio Damasio nei suoi studi sul rapporto tra e. e coscienza (*The feeling of what happens. Body and emotion in the making of consciousness*, 1999; trad. it. *Emozione e coscienza*, 2000), occorre comprendere cosa sia un'e., cosa significhi sentire quell'e. e cosa comporti, al livello della coscienza, il sapere di sentirla, integrando piani che hanno bisogno di teorie diverse e che hanno a che fare con attività differenti seppur collegate della nostra esperienza.

Rappresentazioni artistiche dell'emozione. Emozioni della tecnica ed emozioni ecomediali.

Rappresentazioni artistiche dell'emozione. – All'interno dei processi adattativi cui lo studio delle e. ci porta – e dove si dimostra che le e. non sono un lusso, ma sono funzionali alla conservazione della vita e che inoltre non sono di ostacolo alla ragione, ma ne rappresentano una forma di affinamento, garantendole maggior capacità di penetrazione –, l'arte costituisce senza dubbio un luogo di enorme sperimentazione, di preziosa interazione e di articolazione e dispiegamento di una vasta gamma di condizioni affettivo-emotive. Da un punto di vista scientifico, lo studio delle e. è sempre stato guardato con sospetto dagli storici dell'arte e relegato più volentieri a un ambito estetico votato a una maggiore teorizzazione e a un confronto più esile con le opere. A partire dagli anni Novanta del Novecento, tuttavia, sull'onda dei dati estremamente interessanti e transdisciplinari che provenivano soprattutto dal campo delle neuroscienze affettive e cognitive, l'atteggiamento nei confronti delle e. è cambiato e, al pari degli storici, anche gli storici dell'arte hanno cominciato a considerare con più serietà la possibilità di sviluppare un approccio antropologico e psicologico rivolto ai contesti emotivi che hanno caratterizzato l'incedere della storia delle arti. Valga su tutti l'esempio di David Freedberg (v.), che a partire dalla fine degli anni Settanta ha intrapreso un lungo lavoro – a cavallo tra antropologia, psicologia popolare, storia dell'arte e, in ultimo, neuroscienze – relativo ai modi in cui gli individui di tutte le culture



1. Tippi Hedren in una scena del film *Uccelli*, 1963, regia di Alfred Hitchcock (©Archivio GBB/Archivi Alinari)

2. Roy Lichtenstein, *Ragazza che piange*, 1963 (Christie's Images/Artothek/Archivi Alinari)

e classi sociali hanno 'reagito' alle immagini: non solo alle immagini considerate 'alte', ma a ogni tipo di immagine. Il suo libro *The power of images* (1989; trad. it. 1993), per quanto discusso e da alcuni del tutto rifiutato, ha avuto non solo un notevole impatto sul dibattito relativo alle e. nella storia dell'arte, ma ha anche riportato l'attenzione sulle forme artistiche dell'emozione. Possiamo dividere in tre tipologie queste forme artistiche dell'emozione. In primo luogo, la 'rappresentazione dell'e.', cioè lo stato affettivo-emotivo che un'opera d'arte trasmette attraverso i contenuti che rappresenta: linee, volumi, gesti, pose dei corpi, azioni e interazioni. Come già scriveva Leon Battista Alberti nel *De pictura* (1435), i movimenti dell'animo sono espressi nei movimenti del corpo e da quella condivisione motoria e spirituale ci è dato ridere con chi ride, piangere con chi piange, soffrire con chi soffre. Molti lavori di ambito neuroscientifico hanno dimostrato che questa condivisione affettiva ed emozionale rispetto alle opere d'arte non viaggia più soltanto a un livello di teoria della mente o di interpretazione cognitiva di ciò che si osserva, ma presuppone una condivisione cosiddetta incarnata o incorporata (*embodied*)

Emozione

che coinvolge i medesimi circuiti neurali che si attiverebbero se anche l'osservatore provasse ciò che vede provare e comporta dunque un coinvolgimento precognitivo e corporeo che è parte integrante dell'esperienza estetica. Se volessimo applicare anche alla pittura, alla fotografia o alla scultura il modello che lo studioso danese Torben Grodal (1943) ha applicato al cinema (*Embodied visions. Evolution, emotion, culture and film*, 2009; trad. it. *Immagini-corpo. Cinema, natura, emozioni*, 2014), potremmo dire che il flusso generato dall'esperienza estetica (sia essa la contemplazione di un dipinto o la visione di un film) si sviluppa lungo un processo di interiorizzazione e simulazione articolato in percezione, e., cognizione, azione motoria e che riconduce, per lo meno a livello di schema teorico, il nostro rapporto con l'opera d'arte alla struttura narrativa elementare della nostra esperienza ordinaria. Non solo l'arte figurativa è in grado di attivare queste forme di condivisione dell'e.: l'arte astratta provoca le medesime risposte incarnate a partire dal lavoro sul colore, sulla materia, sul gesto che rimane tracciato e incorporato nella tela, come lo stesso Freedberg ha mostrato in un noto articolo scritto insieme al neuroscienziato Vittorio Gallesse (*Motion, emotion and empathy in aesthetic experience*, in «Trends in Cognitive Sciences», vol. 11, n. 5, 2007; trad. it. 2009), nel quale sono state avanzate ipotesi di notevole interesse sulle forme di movimento, e. e azione ispirate, per es., dal gesto di Jackson Pollock o di Lucio Fontana, oppure dal dinamismo cromatico e formale di Franz Kline (v. le relative voci).

Emozioni della tecnica ed emozioni ecomediali. – Un secondo e meno diretto genere di e. innescato dall'opera d'arte è quello che potremmo definire 'e. della tecnica', sulla scorta di una distinzione operata dallo psicologo e teorico del cinema Ed S. Tan (*Emotion and the structure of narrative film. Film as an emotion machine*, 1996). Tan distingue tra *fiction emotions*, cioè e. provocate dal tipo di storia nella quale si è immersi, e *artifact emotions*, ossia e. non immersive ma riflessive, che proviamo nel momento in cui ci riconosciamo consapevoli dell'importanza di una soluzione tecnica, delle sue componenti

più formali, stilistiche e concettuali. Si tratta di un tipo di e. che siamo in grado di provare anche nella nostra vita di tutti i giorni e che ha a che fare, per mantenere le tipologie di Damasio, con la relazione che l'e. intesse con la coscienza, che accresce la capacità adattativa dell'organismo e che, in questo caso specifico, ci permette di abitare in modo più proficuo i mondi possibili dell'arte. Anche nel caso delle e. della tecnica, le forme di risonanza motoria e la componente di incorporazione restano cruciali, ma si legano più profondamente alla consapevolezza della costruzione dell'emozione.

A partire dalla ideazione di ambienti virtuali tipica della nostra contemporaneità, è possibile descrivere un terzo genere di e., che potremmo definire 'e. ecomediali'. Nella ricerca artistica contemporanea, questo genere di e. si è innescato all'incrocio tra sperimentazione artistica intermediale, videoinstallazioni, percorsi audiovisivi sempre più immersivi e culture del digitale. Le e. ecomediali oltrepassano – inglobandole – le tipologie della rappresentazione delle e. e delle e. della tecnica, portandoci fisicamente dentro le une e le altre e arrivando a far cortocircuitare e. primarie e secondarie nella modificazione prolungata delle nostre e. di fondo (un esempio paradigmatico di questa integrazione è stato offerto dall'installazione realizzata dal regista messicano Alejandro González Iñárritu, v., *Carne y arena*, 2017). Le e. ecomediali presuppongono un potenziamento delle forme di simulazione già sollecitate dalle altre tipologie e ci proiettano dentro ambienti mediali e infrastrutture della sensazione, che, per richiamare una categoria proposta da Andrea Pinotti (*Immagini che negano se stesse: verso un'an-icologia*, in P. Montani et al., *Ambienti mediali*, 2018), ci pongono al centro di immagini 'an-iconiche', vale a dire immagini espanse che si oppongono alla loro tradizionale limitatezza, alla loro incorniciata separatazza e riconoscibilità, per istituire un nuovo spazio-tempo contiguo e continuo rispetto a quello reale. La multisensorialità degli ambienti mediali che provoca questo nuovo genere di e. impegna in maniera profonda il nostro organismo. Da esperienze visive e uditive continue e approfondite dagli effetti della realtà virtuale oppure della realtà aumentata, fino



1. Pablo Picasso, *Il bacio*, 1969, Parigi, Musée National Picasso (Jean-Gilles Berizzi/RMN-Réunion des Musées Nationaux/distr. Alinari)

2. Jim Dine, *Dipinto con cuore n. 12*, 1970, Parigi, Centre Pompidou (Centre Pompidou, MNAM-CCI/Philippe Migeat/RMN-Réunion des Musées Nationaux/distr. Alinari)

a esperienze di immersione tattile e olfattiva, le forme affettivo-emotive del nostro adattamento conoscono nuove pratiche di applicazione e di simulazione e ci precipitano nel cuore di un programma mediale e 'gamificato' (ossia strutturato come un videogioco, con punti, premi, livelli e classifiche) che sta gradualmente cambiando il nostro modo di esperire il reale e sta rappresentando il più promettente (o terrificante) sistema di modificazione della vita organica che oggi si conosca.

In un panorama artistico e mediale in cui reale e virtuale si fronteggiano con sempre maggior raffinatezza, in una società della sensazione sempre più eccitata dagli iperstimoli che penetrano da ogni parte, in un mondo di macchine che sanno riconoscere le passioni dei loro utenti e ci permettono di esprimerle nei modi più diversi (*emoji* è stata per l'*Oxford dictionary* la parola dell'anno nel 2015), salvaguardare l'e. significa difendere la nostra coscienza e l'arte svolgerà, com'è sempre stato, un ruolo decisivo e di grande responsabilità.

MICHELE GUERRA



2

E

– Empatia

Termine dall'ampio spettro semantico, che abbraccia, a seconda dei contesti disciplinari e dei modelli teorici, molteplici dinamiche, tra cui immedesimazione, identificazione, fusione, vivificazione, animazione, risonanza, proiezione, compassione, simpatia. Tale ampiezza costituisce la notevole versatilità di questa nozione e la sua indeterminazione categoriale, che ha alimentato non pochi fraintendimenti. La storia della fortuna del concetto di e. può essere articolata in tre fasi: romantica, aurea, neurocognitiva.

La fase romantica. La fase aurea. La fase neurocognitiva.

La fase romantica. – Nel primo Romanticismo tedesco, Johann Gottfried Herder introdusse la forma verbale *hineinfühlen* («sentire dentro») nel trattato *Vom Erkennen und Empfinden der menschlichen Seele* (1778) per indicare la sintonia universale: le corde consuonano, gli animali consentono reciprocamente, gli esseri umani simpatizzano. Il verbo riaffiorò nel volume *Herzensergiessungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (1797) di Wilhelm Heinrich Wackenroder e Johann Ludwig Tieck e nel romanzo *Die Lehrlinge zu Sais* (1798) di Novalis, sempre a indicare la disposizione dell'uomo a riconoscere la propria essenza come appartenente alla più generale vita della natura. Ancora nel 1778, nel saggio *Plastik. Einige Wahrnehmungen über Form und Gestalt aus Pygmalions bildendem Traume*, Herder aveva declinato il tema anche per le arti figurative: questo consentire avviene non solo fra esseri viventi, ma altresì fra l'uomo e i propri artefatti, in particolare le sculture. L'incontro tra la statua e il suo fruitore innesca una vera e propria immedesimazione psicofisica, in virtù della quale il corpo scolpito 'si anima' della nostra stessa anima: grazie a una 'simpatia interiore' si verifica una 'trasposizione' del nostro Io nell'oggetto.

Si delineano dunque le due grandi direttrici che hanno segnato gli sviluppi successivi: da un lato l'e. intersoggettiva, un processo psicofisico che si instaura nella relazione fra esseri umani, e che il linguaggio ordinario esprime con la formula 'mettersi nei panni degli altri'; dall'altro, l'e. oggettuale, un processo di animazione che muove dal soggetto umano all'oggetto, il quale viene percepito 'come se' fosse anch'esso un soggetto, con i suoi propri movimenti e la sua propria affettività.

La fase aurea. – Tali direttrici furono rilanciate nella 'seconda stagione' dell'e., sviluppatasi soprattutto nei Paesi di lingua tedesca fra la seconda metà del 19° sec. e i primi decenni del 20°. Il verbo *hineinfühlen*, ormai trasformatosi nel sostantivo *Einfühlung*, che combina il sentire (*Fühlung*) al prefisso *ein*, è in grado di suggerire tanto il movimento di ingresso nell'Altro (soggetto o oggetto) quanto l'unificazione. A inaugurare questa fase fu il saggio di Robert Vischer (1847-1933) *Über das optische Formgefühl* (1873). Mescolando una concezione pan-teistica della natura e un approccio psicofisiologico, Vischer ribadisce la concezione dell'e. come processo di trasferimento dell'Io psicofisico nel correlato, che può essere tanto un altro soggetto quanto un oggetto. Le sue riflessioni furono rielaborate dal padre, il filosofo Friedrich Theodor Vischer, nel saggio *Das Symbol* (1887). Il teorico al quale si deve la 'normalizzazione' del concetto di *Einfühlung* come chiave di volta per comprendere una vasta gamma di esperienze umane è però Theodor Lipps (1851-1914), il quale, in opere come *Leitfaden der Psychologie* (1903; nuove edd. 1906, 1909) e *Ästhetik* (2 voll., 1903-06), sviluppa un sistema in cui l'e. è posta al centro della trattazione estetica, etica, gnoseologica. Se si confrontano



Doris Day in una scena del film *The man who knew too much* (*L'uomo che sapeva troppo*), 1956, regia di Alfred Hitchcock (©Archivio GBB/Archivi Alinari)

29