

Aesthetica Preprint

Logiche dell'espressione

a cura di Luigi Russo



Centro Internazionale Studi di Estetica

Aesthetica Preprint[®]

è il periodico del *Centro Internazionale Studi di Estetica*. Affianca la collana **Aesthetica**[®] (edita da *Aesthetica Edizioni*) e presenta pre-pubblicazioni, inediti in lingua italiana, saggi, e, più in generale, documenti di lavoro. Viene inviato agli studiosi impegnati nelle problematiche estetiche, ai repertori bibliografici, alle maggiori biblioteche e istituzioni di cultura umanistica italiane e straniere.



Il Centro Internazionale Studi di Estetica

è un Istituto di Alta Cultura costituito nel novembre del 1980 da un gruppo di studiosi di Estetica. Con D.P.R. del 7 gennaio 1990 è stato riconosciuto Ente Morale. Attivo nei campi della ricerca scientifica e della promozione culturale, organizza regolarmente Convegni, Seminari, Giornate di Studio, Incontri, Tavole rotonde, Conferenze; cura la collana editoriale **Aesthetica**[®] e pubblica il periodico **Aesthetica Preprint**[®] con i suoi **Supplementa**. Ha sede presso l'Università degli Studi di Palermo ed è presieduto fin dalla sua fondazione da Luigi Russo.

Aesthetica Preprint

85
Aprile 2009

Centro Internazionale Studi di Estetica

Logiche dell'espressione

a cura di Luigi Russo

Il presente volume raccoglie gli interventi presentati nell'omonimo Seminario promosso dal Centro Internazionale Studi di Estetica in collaborazione con il Dottorato di Ricerca in "Estetica e teoria delle arti" dell'Università degli Studi di Palermo (Palermo, 9-10 ottobre 2008).

Indice

<i>Espressione e Gestaltkreis</i> <i>Sulle relazioni teoriche fra l'estesiologia di Plessner e Weizsäcker</i> di Salvatore Tedesco	7
<i>Il volto sullo schermo:</i> <i>il contributo del cinema a una nuova idea di espressività</i> di Alessia Cervini	17
<i>A destra o a sinistra?</i> <i>Che cosa significa orientarsi nell'immagine</i> di Andrea Pinotti	29
<i>La logica dell'espressione in Susanne Langer</i> di Giovanni Matteucci	41
<i>Il brand fra classico e barocco</i> di Gianfranco Marrone	51
<i>Espressione: empatia o percezione?</i> di Lucia Pizzo Russo	63

Espressione e Gestaltkreis
Sulle relazioni teoriche fra l'estesiologia di Plessner e Weizsäcker
di Salvatore Tedesco

Possiamo, in primissima approssimazione, considerare la riflessione novecentesca sul “movimento espressivo” come il luogo d’incontro fra la questione del significato espressivo della motricità umana e l’analisi, in senso specifico, di una “classe” di movimenti, o meglio e piuttosto di una “condizione” propria del movimento umano, che viene in luce in modo particolare in alcune delle sue componenti.

Nel saggio del 1925 sull’*Interpretazione dell’espressione mimica*¹ – uno dei contributi in assoluto più rilevanti al nostro tema – Helmuth Plessner e Frederik Buytendijk distinguono a questo proposito fra movimento finalizzato all’azione e movimento espressivo, sottolineando che, laddove il primo esprime il suo senso appunto nel suo tendere alla realizzazione di uno scopo, il movimento espressivo si pone piuttosto come la «simbolica incarnazione sensibile di un senso»², che vale appunto per la *configurazione* – per la messa in forma – che il movimento vi acquista. Se nel primo caso il fine è dunque esterno alla dinamica del movimento, nel secondo vi è invece immanente, o meglio ancora il movimento espressivo «secondo la sua essenza non è finalisticamente orientato verso alcunché [auf nichts zweckmäßig eingestellt]»³.

Ci troviamo già qui di fronte a un primo densissimo nucleo concettuale che converrà in qualche modo iniziare a illuminare, quanto meno di quel tanto che ci servirà per procedere nella nostra analisi; il riferimento alla *Zweckmäßigkeit*, alla “conformità a scopi”, rinvia infatti a un’interpretazione dell’organismo vivente come “struttura finalistica” che, a partire dalle sue trasparenti eppure controverse origini kantiane aveva dominato ampia parte del dibattito teorico del secondo Ottocento e ancora dell’inizio del nuovo secolo. Per fare un paio di esempi piuttosto tendenziosi si tratta giusto di quell’interpretazione dell’organico che per il tramite della distinzione fra “conformità a scopi” e “tensione verso un fine” (*Zielstrebigkeit*) introdotta da Karl Ernst von Baer⁴, ancora domina nel *Mito del ventesimo secolo* di Alfred Rosenberg⁵, l’ideologo di punta del nazismo, e nello stesso giro di anni occupa ancora un ruolo centrale nell’analisi del comportamento dell’animale in Heidegger⁶, salvo venir radicalmente revocata in dubbio dagli sviluppi (più vicini in ciò a Darwin di quanto i diretti

interessati sarebbero stati disposti a riconoscere) della nuova biologia teoretica da Jakob von Uexküll, a Buytendijk, a Portmann.

Così ad esempio leggiamo in uno splendido articolo di Buytendijk che è bensì vero che l'organo ha una *funzione* nei confronti dell'intero, ha dunque primariamente un *valore operativo* (*Wirkungswert*), ma che tuttavia tale carattere funzionale si differenzia nel modo più netto dalla conformità a scopi che può esser propria di qualsiasi struttura meccanica perché, nel suo stagliarsi contro uno sfondo non organizzato, l'organismo afferma un *valore d'essere* (*Seinswert*) in contrapposizione al mero valore operativo: «tanto la delimitazione nella sua tensione, quanto la differenziazione dallo sfondo “totalmente differente” – osserva Buytendijk – ci avvicina in modo particolarmente forte l'organico nella sua espressione di “valore proprio” e “autoaffermazione”»⁷, guidandoci così, possiamo dire, verso una lettura della forma vivente come *autopresentazione*, come «apparizione fenomenica alla luce»⁸, secondo la celebre formulazione che sarà di Adolf Portmann.

Ancor più rilevante per le prospettive di un'antropologia estetica la determinazione del “senso” intuitivo del fenomeno quale “direzione”, “orientamento”, e appunto l'esclusione della possibilità che tale *indirizzarsi* si mostri nell'organizzazione finalistica dell'organismo. E qui, di nuovo, a guidarci è il tema del movimento proprio del corpo organico – e ancor meglio nel senso di Weizsäcker dell'automovimento del vivente – che si presenta strutturato in configurazioni dinamiche dotate di un ben determinato *ritmo unitario*, e dunque nella forma della *Bewegungsmelodie* di cui parlava Uexküll, e cioè come *totalità* e non come irrelato “mosaico temporale”. Al ritmo proprio del vivente appartiene l'istituzione di una direzione nella relazione intenzionale fra l'organismo e l'ambiente in cui esso vive; il ritmo del vivente si lascia pensare solo a partire dalla relazione ambientale: il vivente è *ritmato*. In piena reciprocità l'organismo impone e riceve al tempo stesso un ritmo, una direzione nell'interazione ambientale.

Non si percepisce prima la forma del movimento e poi il suo senso, ma piuttosto la forma in quanto sensata; e ciò trova perfetta rispondenza con quanto, sul piano dell'estesiologia, sarà in grado di mostrare come vedremo l'analisi della musica e dell'ascolto musicale. Ci attendiamo che la forma sia sensata e su questa presupposizione riposa per intero l'interazione con gli altri esseri viventi.

Ma, si chiedono i nostri autori, in che modo è da intendere il “senso” (*Sinn*) percettivamente presente nella forma? Lo si potrà intendere ora come “nesso fra le parti”, oppure come “scopo”, o ancora come “orientamento”; ma nel suo significato più semplice il senso vale come la “direzione” segnalata ad esempio da un cartello stradale, o ancora è il “senso” orario del percorso delle lancette di un orologio. Tutte queste accezioni sono accomunate dal momento dell'esser *indirizzato e regolato attraverso qualcosa*. E tale sensatezza, osservano Plessner e

Buytendijk, «considerata in maniera puramente formale, non è altro che il fatto che insieme con i dati intuitivi ci è dato anche qualcosa di non intuitivo *non-oggettuale*. E questo “non-oggettuale” è però dato, per quanto, se vi riponiamo acutamente l’attenzione, non lo possiamo collocare né nell’oggetto né nel soggetto considerato». Il *tratto di direzione*, argomentano ancora i nostri autori, «non si lascia assegnare né alla sfera oggettuale [*Gegenstandssphäre*] propria dell’oggetto né alla sfera dello stato [*Zustandssphäre*] del soggetto della comprensione del senso; esso è tuttavia presente, e proprio grazie alla sua indifferenza all’alternativa soggetto/oggetto è in grado di congiungere fra loro le due zone dell’essere»⁹.

Non sorprenderà, credo, la prossimità fra le riflessioni qui portate avanti dai nostri autori e quelle, grosso modo coeve, che Husserl, a partire dall’enucleazione del tema dell’*esser indirizzato-verso* [*Gerichtetsein-auf*] nell’analisi dell’Io sviluppata nel primo volume delle *Ideen* e a partire dal problema della fenomenologia della coscienza interna del tempo, andava conducendo sulle relazioni fra il *polo soggettivo* dell’Io e il *polo oggettuale*: «L’esser indirizzato [*Gerichtetsein*] verso il polo oggettuale – osservava Husserl – è l’esser indirizzato dell’Io “nella” coscienza verso questo polo. Ed anche quest’Io è un polo»¹⁰.

Fermiamoci a questo punto, per constatare anzitutto, anche sulla base di queste ultime indicazioni, che per Plessner e Buytendijk *il senso del movimento espressivo si pone nella reciprocità della relazione ambientale*, e nella sua indifferenza non solo alla distinzione fra fisico e psichico e fra soggetto e oggetto, ma ancor prima direi fra attività e passività. L’organismo, nella sua coerenza con l’ambiente, si regola e indirizza, ovvero costruisce il proprio orizzonte di senso e insieme il proprio orizzonte temporale, *attraverso* la relazione ambientale.

Quella del comportamento, in cui s’istituisce il senso nella relazione fra l’ambiente e il corpo vivente, si presenta dunque al pensiero filosofico produttivamente come una *sfera intermedia* ancora in buona misura da indagare: «Ciò che ha luogo nello strato del comportamento è indifferente nei confronti delle coppie concettuali “sensibilità e spiritualità”, “physis e psyche”, “oggettività e soggettività”»¹¹.

La tesi di un *regno di mezzo* dell’indifferenza psicofisica era stata avanzata da Scheler nel suo libro su *Il formalismo nell’etica e l’etica materiale dei valori*¹², e ripresa ancora nelle pagine conclusive del saggio sulla simpatia¹³; nell’incontro con l’altro, argomentava Scheler, non percepiamo né corpi né anime, ma *totalità unitarie*, che si manifestano in unità individuali, in un corpo vivente altrettanto psicofisicamente indifferente quanto quelle totalità.

È appunto tale sfera intermedia che l’ambito del movimento espressivo ci consente di indagare. Già nell’*Estesiologia* del 1923¹⁴ Plessner

aveva parlato di una “simbolica del gesto” con l’avvertenza che non si sarebbe trattato – nel senso che era di Klages e di buona parte della tradizione della fisiognomica – di una sorta di inventario di relazioni fisse fra significati espressivi determinati e configurazioni motorie, ma piuttosto della *comprensione tematica* del puro senso del fenomeno, dell’apparire del fenomeno nella sfera dei valori estetici, o ancora, come diranno Plessner e Buytendijk poco più tardi, della manifestazione fenomenica del senso nell’immagine espressiva.

La “naturale eloquenza” del corpo (come anche la definisce Plessner) non dà luogo a un repertorio di significati espressivi, ma piuttosto manifesta la sensatezza possibile del comportamento. È giusto nelle concrete strategie del comportamento che l’uomo costruisce l’orizzonte di senso in cui vive e di cui partecipa; qui si troverebbe, ritengo, il punto di partenza per una fondazione antropologica della retorica.

«*Ausdruckshaltung als typische Sinnbezogenheit des Leibes*» (atteggiamento espressivo come tipico riferimento al senso del corpo vivente¹⁵), secondo quanto dice Plessner ancora nell’estesiologia del 1923. Il comportamento espressivo manifesta nel dispiegarsi estetico del senso la legalità stessa del modo in cui il senso si dà nel corpo vivente. Come esemplarmente emerge nella costruzione delle qualità formali in termini di accordo, proporzione, «l’espressione statica e quella dinamica formano» a giudizio di Plessner «nel loro rapporto immediato col corpo vivente un caso esemplare dell’attribuzione tematica del senso mediante un processo formante proporzionale», e d’altra parte è appunto tale radicarsi nel corpo dell’attribuzione di senso a far sì che divengano afferrabili «gli imponderabili di un discorso, l’atmosfera fra le righe e attorno agli uomini interi»¹⁶.

Plessner radicalizza dunque il ripensamento dell’*a priori* da parte di Scheler, e proprio per la via del superamento della contrapposizione fra fisico e psichico nella concretezza del comportamento vivente giunge a intendere la legalità dei sensi come apertura del senso *nel farsi dell’esperienza*. «L’intenzionalità ambientale del corpo vivente», diranno Plessner e Buytendijk nelle ultime pagine del saggio sull’espressione mimica, «garantisce tramite la sua indifferenza soggettivo-oggettiva l’unità dell’esperienza con gli oggetti dell’esperienza»¹⁷.

Le categorie a priori appariranno allora a Plessner (nello *Stufenbuch* del 1928) come «forme che non appartengono né soltanto al soggetto né soltanto all’oggetto, e che in virtù della loro neutralità permettono al soggetto e all’oggetto di incontrarsi»¹⁸.

Il movimento espressivo diventa in questo modo il definitivo banco di prova – o ancora di più il vero ambito di sperimentazione – di un’antropologia filosofica, cioè quell’ambito del comportamento umano in cui nel modo più evidente il principio, di origine scheleriana, dell’indifferenza psicofisica guida a cogliere l’istituzione, l’incessante produzione e trasformazione del senso che appunto sul piano dell’*at-*

stheis si esprime nella configurazione di sempre nuove forme: forme organiche e forme del movimento.

È proprio su questo punto che ci viene in aiuto la “scienza della forma” sviluppata negli stessi anni da Viktor von Weizsäcker; un approcchio che, con un analogo rovesciamento dell’impostazione kantiana, muove dalla concretezza dell’*atto biologico*, cioè dalla necessaria unità di percezione e movimento – su cui torneremo – per intendere lo spazio e il tempo *del vivente* come dimensioni che si danno proprio a partire dalla forma vivente: «La vita non è nel tempo», dice Weizsäcker, «ma sempre nuovamente lo istituisce»¹⁹. Per Weizsäcker infatti si tratterà qui in sostanza di rovesciare i termini del discorso kantiano: «il contributo essenziale del tempo non consiste nel fatto che esso è “forma [Form] del senso interno” (Kant); piuttosto è la forma [Gestalt] stessa che attivamente configura [mitgestaltet] la struttura temporale [Zeitstruktur]. Ogni fenomeno dotato di figura [figuriert], in quiete o in moto, possiede anche una forma temporale [Zeitgestalt]»²⁰.

L’analisi della temporalità propria dell’atto biologico costituisce dunque – per il tramite di una profonda riformulazione dell’estetica trascendentale kantiana – la fondazione estetica della scienza della forma.

Frutto di questa rinnovata impostazione metodologica è la teoria del *Gestaltkreis*, cioè appunto dell’unità di percezione e movimento nella realtà dell’agire proprio dell’organismo vivente. Le *percezioni* di spazi e tempi, osserva già nel 1926 il giovane Weizsäcker²¹, non possono essere considerate oggetto dell’elaborazione intellettuale nel modo che ha luogo nelle scienze naturali secondo il modello della fisica. In questo senso la percezione non serve a *identificare* un oggetto, ma dà luogo a un evento irripetibile («ein einmaliges Ereignis»²²), un evento che appunto non tanto si sviluppa nello spazio e nel tempo, quanto piuttosto nell’assumere una configurazione determinata originariamente istituisce uno spazio e un tempo peculiari del vissuto sensibile. In estrema sintesi, nella teoria del *Gestaltkreis* la relazione fra la percezione e il movimento si configura in quanto ciclo dell’attività vitale che implica tutte le dimensioni del vivente (e dell’umano in modo peculiare ma non esclusivo), con particolare riferimento all’interazione fra aspetti cognitivi ed emozionali.

Ciò che l’antropologia filosofica novecentesca non si stanca di indagare – già a partire da quel livello infimo e insieme fondante della psichicità che per Max Scheler è costituito dall’*impulso affettivo* che egli riconosce alla pianta – è appunto l’interazione fra la sfera del movimento e quella della percezione sensibile, dal momento che tale interazione costituirebbe il primo e più radicale contrassegno del vivente, direi di più – alla luce di quanto abbiamo sinora detto a proposito di

Plessner – dell'unità della forma vivente. Si tratta, a ben vedere, di una sorta di grandiosa *variatio* dei temi che già avevano attraversato la settecentesca “fisica dell'anima”, e basterà ricordare in primo luogo Herder critico della fisiologia di Haller giusto in nome di una fondamentale unità dell'umano che riconduce a un comune principio di interpretazione analogica l'ambito dell'*irritabilità* dei fasci muscolari e quello della *sensibilità* nervosa²³, e in secondo luogo soprattutto Schiller, che con la distinzione fra la componente volontaria e quella “simpatetica”, involontaria, del movimento, fonda insieme tanto la possibilità di ritrovare l'unità della natura umana al di là dell'impostazione critica kantiana, quanto però il principio di distinzione – proprio quel principio che di nuovo Plessner e Buytendijk porranno al centro della loro analisi nel 1925 – fra la sfera del movimento intenzionale, mirato all'agire, e quello espressivo, che per così dire custodisce il senso del vivente e la pluralità delle sue possibili attualizzazioni²⁴.

Il movimento organico è automovimento del vivente, inestricabilmente intrecciato con l'attività percettiva in quello che Weizsäcker definisce l'atto biologico che dà luogo al *Gestaltkreis*, o ancora in quel *circolo dell'azione* di cui parlerà Gehlen, e in cui rintraccerà persino il fondamento antropologico dei processi di automazione tipici della tecnologia. La formulazione iniziale di questa interazione si ritrova nel ciclo funzionale descritto da Uexküll, che vede articolarsi la relazione fra organismo e realtà in una sfera della percezione (*Merkwelt*) e in una sfera dell'azione (*Wirkwelt*), il cui prodotto sarebbe l'ambiente come *Umwelt* o ancora, nei termini di Plessner già ricordati, la relazione ambientale del corpo vivente.

È proprio da questi risultati che ancora muove Plessner nel saggio del 1936 su *Sensibilità e intelletto*; di più, per Plessner il passaggio dall'analisi anatomico-fisiologica di determinate funzioni organiche alla reale comprensione del vivente sta appunto nel nesso che tiene insieme sensibilità e movimento, nella possibilità di determinare con precisione «la dipendenza reciproca dei due aspetti dell'unità sensomotoria»²⁵.

Alla luce della questione dell'espressione, la molteplicità degli approcci sensoriali si illumina, per quel che riguarda la specificità del mondo umano e delle modalità di comprensione della realtà che vi hanno luogo, di implicazioni che valgono a condurre il ripensamento degli a priori materiali e dell'indifferenza psicofisica sino a conseguenze che, a giudizio dello stesso Plessner, né la prospettiva fenomenologica di Scheler, né tantomeno il kantismo riformato di Cassirer erano riuscite a trarre sino in fondo: «L'intelletto, in quanto possibilità di far comprendere e di comprendere, resta assegnato alla sensibilità come *medium* di un'espressione. L'espressione a sua volta si realizza soltanto nei movimenti corporei in base al tipo di atteggiamento, linguaggio e azione. I sensi hanno la funzione di mediare fra la comprensione e il movimento, conformemente alle loro differenze modali. La loro mol-

tepicità si spiega con questa loro *funzione di mediazione fra comprensione e movimento*»²⁶. Il che significa non solo che la comprensione umana è comunque mediata dal corpo vivente, ma, nella duplicità fra funzione di mediazione e specificità dei differenti sensi, dal suo attivo esser partecipe della relazione con un ambiente a sua volta tutt'altro che indifferente.

Si tratta di una funzione di mediazione che la tradizione filosofica, da Cartesio a Kant e all'idealismo, ha a giudizio di Plessner trascurato, ma che emerge in piena luce nella riflessione artistica ed estetica sulla specificità sensoriale/mediale delle arti, sul modo in cui in esse il senso trova incarnazione e mediazione nell'espressione. In questo senso già nell'estesiologia del 1923 Plessner aveva parlato della musica in quanto arte del movimento come «*adeguazione del movimento espressivo col senso espressivo*»²⁷. Arte del movimento, osserverei per riassumere ancora i nostri temi, e dunque del tempo proprio della forma espressiva: «Ogni contenuto di senso ha un tempo proprio, e nella vicenda di contrazione e distensione della durata, nella stratificazione in complessi d'ordine superiore sta il fascino dell'esperienza ritmica»²⁸. Esperienza del «senso» (*Sinn*), radicalmente irriducibile a «significati denotativi» (*Bedeutungen*) determinati, e proprio in questo straordinaria apertura alla libertà del farsi stesso del senso nell'espressività degli atteggiamenti del corpo vivente²⁹.

Si è assai spesso criticata la rigidità sistematica dell'estesiologia di Plessner nella sua formulazione originaria; e tuttavia, anche a prescindere dal fatto che quella impostazione ancora a lungo per così dire distribuisce le carte del lavoro di Plessner (come sarebbe facile mostrare ad es. proprio a proposito delle varie articolazioni del problema del senso, evidentemente centrale per l'estesiologia in quanto tale), di fatto in quell'impostazione sistematica si fa valere un'esigenza che – per quanto oggettivamente controcorrente rispetto al corso principale del pensiero filosofico novecentesco – merita tuttavia di esser tenuta nella più seria considerazione: è solo per mezzo di un ripensamento complessivo del sistema del sapere che si crea spazio per una «critica dei sensi», cioè per una «scienza della sensibilità» che non si risolve meramente nel dato fisiologico né nella relazione in ultima analisi astratta fra organo e funzione (nel senso della teoria dei riflessi), ma che, per dirla con le parole del saggio del 1936 su *Sensibilità e intelletto*, giunga a intendere quello che si produce intorno al corpo come un sapere storico.

Detto questo non vi sono tuttavia dubbi che l'unità delle scienze promossa dalla «teoria del senso» (*Sinneslehre*) in cui culmina l'*Introduzione alla fisiologia dei sensi* di Weizsäcker, del 1926, costituisca proprio sul piano metodologico un prezioso interlocutore – e ancora di più un'integrazione decisiva sul piano dei saperi scientifici – nei

confronti dell'*amore del sistema* che domina nella “prima maniera” del pensiero antropologico di Plessner. E ciò è vero, a mio giudizio, proprio perché la comprensione del problema della sensibilità vi trova spazio a partire dalla pluralità degli approcci metodici e dei problemi contenutistici individuati dalle scienze della vita.

La geniale ricostruzione di Weizsäcker ripercorre dall'interno la storia delle scienze della vita a partire dall'Ottocento per rintracciarvi l'emergere di un paradigma goethiano in grado anzitutto di assicurare autonomia descrittiva alla “verità dei sensi” e appunto di aprire ad una fenomenologia dell'esperienza sensibile che i tradizionali approcci (da Fechner e Wundt sino alla fisiologia dei sensi di Johannes von Kries) e il predominio di un modello fiscalista avrebbero, a giudizio dello stesso Weizsäcker, sino allora reso impraticabile.

La scienza della forma assume per Weizsäcker il vivente nella complessità delle interazioni fra organismo e ambiente; proprio per questo si potrà parlare del *biologico* come di un ambito di realtà irriducibile tanto alla sfera *fisica* quanto a quella *psicologica*³⁰. Non meno profondamente che in Plessner, il paradigma dell'indifferenza psicofisica della relazione ambientale agisce in Weizsäcker, che di Scheler fu amico, e ne seguì buona parte dello sviluppo teorico: la sensazione non si lascia ricondurre né all'oggetto psichico né a quello fisico, ma costituisce semmai il punto di partenza fenomenico di entrambi; posto che la percezione possa esser descritta – come avverrà nella cerchia di Weizsäcker nel lavoro di Johannes Stein³¹ – come l'atto che integra le sensazioni e i movimenti in una unitaria esperienza vissuta, sarà allora possibile liberare il concetto della coscienza dalla connessione esclusiva con l'ambito psichico: «siamo coscienti di alberi, monti, stelle, ma anche di un dolore, un amore, un dio. E *percepire* si può non solo che qualcuno ha le gote rosse, ma in modo altrettanto immediato che prova vergogna, mente, ama, e simili»³².

Non ha senso, a giudizio di Weizsäcker, affermare che una teoria scientifica spiega le realtà presenti nella nostra vita; piuttosto, è la vita il presupposto della teoria, ed ogni teoria viene prodotta da esseri viventi: «sorge dunque a partire dalla vita e nella vita una particolare forma di vita, e cioè quella dell'uomo che sperimenta e teorizza»³³. Che i sensi ingannano è vero solo se essi sono interrogati in ordine a prestazioni che sono proprie del pensiero obiettivante della fisica, «ma essi non ingannano se sono chiamati a fornire ciò che possono fornire: il biologico, cioè percezioni del mondo in cui viviamo»³⁴. È nell'unità complessa fra percezione e movimento in cui si dà la forma vivente che si dispiega l'esperienza del sensibile. La scienza della vita muove, con le parole di Weizsäcker, dall'*amore per le forme*, dall'esperienza estetica della dinamica espressiva della forma vivente.

¹ F. J. J. Buytendijk e H. Plessner, *Die Deutung des mimischen Ausdrucks. Ein Beitrag zur Lehre vom Bewusstsein des anderen Ichs* (1925), in H. Plessner, *Ausdruck und menschliche Natur*, in *Gesammelte Schriften*, vol. VII, nuova ed. Frankfurt am Main 2003, pp. 67-129.

² *Ivi*, p. 90.

³ *Ibidem*.

⁴ Cfr. K. E. von Baer, *Über den Zweck in den Vorgängen der Natur. Erste Abtheilung. Über Zweckmäßigkeit oder Zielstrebigkeit überhaupt*, in Idem, *Reden und kleinere Aufsätze*, Zweiter Theil, *Studien aus dem Gebiete der Naturwissenschaften*, St. Petersburg 1876, ristampa anastatica Hildesheim 2003, pp. 51-105; Idem, *Über Zielstrebigkeit in den organischen Körpern insbesondere*, *ivi*, pp. 170-234.

⁵ A. Rosenberg, *Der Mythos des 20. Jahrhunderts. Eine Wertung der seelisch-geistigen Gestaltenkämpfe unserer Zeit*, München 1930.

⁶ M. Heidegger, *Die Grundbegriffe der Metaphysik. Welt - Endlichkeit - Einsamkeit*, Frankfurt am Main 1983, ad es. § 61, pp. 374-88.

⁷ F. J. J. Buytendijk, *Anschauliche Kennzeichen des Organischen*, ora in Idem, *Das Menschliche. Wege zu seinem Verständnis*, Stuttgart 1958, qui a p. 10.

⁸ Cfr. A. Portmann, *Die Tiergestalt*, Basel 1960, p. 254.

⁹ F. J. J. Buytendijk e H. Plessner, *Die Deutung des mimischen Ausdrucks*, cit., pp. 86-87.

¹⁰ E. Husserl, *Zur Phänomenologie der Intersubjektivität. Texte aus dem Nachlass. Zweiter Teil: 1921-1928*, vol. XIV, Den Haag 1973, qui a p. 27.

¹¹ F. J. J. Buytendijk e H. Plessner, *Die Deutung des mimischen Ausdrucks*, cit., p. 89.

¹² M. Scheler, *Der Formalismus in der Ethik und die materiale Wertethik*, (1913-1916), ed. it. Cinisello Balsamo 1996, specie pp. 472-85.

¹³ Idem, *Wesen und Formen der Sympathie*, n. ed. Bonn 2005, pp. 255-56.

¹⁴ H. Plessner, *Die Einheit der Sinne. Grundlinien einer Ästhesiologie des Geistes* (1923), ora in Idem, *Gesammelte Schriften*, vol. III, Frankfurt am Main 1980, pp. 7-315.

¹⁵ *Ivi*, p. 214.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ F. J. J. Buytendijk e H. Plessner, *Die Deutung des mimischen Ausdrucks*, cit., p. 122.

¹⁸ H. Plessner, *Die Stufen des Organischen und der Mensch* (1928), nuova ed. in Idem, *Gesammelte Schriften*, vol. IV, Frankfurt am Main 1981, nuova ed. 2003, qui alle pp. 109-10, ed. it. Torino 2006, p. 90.

¹⁹ V. von Weizsäcker, *Gestalt und Zeit* (1942), ora in Idem, *Gesammelte Schriften*, vol. 4, Frankfurt am Main 1997, qui alle pp. 354-55.

²⁰ *Ivi*, p. 374.

²¹ Idem, *Einleitung zur Physiologie der Sinne* (1926), ora in Idem, *Gesammelte Schriften*, vol. III, Frankfurt am Main 1990, pp. 325-428.

²² *Ivi*, p. 406.

²³ Mi permetto di rinviare in tal senso al mio *Un'estetica fisiologica? Herder e la teoria dell'irritabilità*, in S. T., *Studi sull'estetica dell'Illuminismo tedesco*, Palermo 1998, pp. 87-153.

²⁴ Per questa lettura di *Grazia e dignità* rinvio al mio *Antropologia e retorica della dignità in Schiller*, in S. T., *Forme viventi*, Milano 2008, pp. 141-56.

²⁵ H. Plessner, *Sensibilità e intelletto*, trad. it. in Idem, *Studi di estesiologia*, Bologna 2007, qui a p. 120.

²⁶ *Ivi*, p. 137.

²⁷ Idem, *Die Einheit der Sinne*, cit., p. 222.

²⁸ *Ivi*, p. 240.

²⁹ Cfr. *ivi*, p. 241.

³⁰ Cfr. V. von Weizsäcker, *Einleitung zur Physiologie der Sinne*, cit., p. 426.

³¹ Cfr. J. Stein, *Pathologie der Wahrnehmung*. I. *Über die Veränderung der Sinnesleistungen und die Entstehung von Trugwahrnehmungen*, in O. Bumke, O. Förster (a cura di), *Handbuch der Geisteskrankheiten*, 1, 1, Berlin und Heidelberg 1928, pp. 352-426, qui a p. 391.

³² V. von Weizsäcker, *Einleitung zur Physiologie der Sinne*, cit., p. 421.

³³ Ivi, p. 408.

³⁴ Ivi, p. 411.

*Il volto sullo schermo:
il contributo del cinema a una nuova idea di espressività*
di Alessia Cervini

Dire che il cinema abbia qualcosa a che fare con il problema dell'espressione corrisponde, più o meno, con il sottoscrivere un'evidenza. Le cose, però, si complicano già un po' quando si comincia a sostenere che quella che compiamo grazie al cinema è un'esperienza estetico-artistica del tutto particolare e specifica. Per questo, potrebbe risultare addirittura avventata la volontà di riservare al cinema la possibilità di dar vita ad una "nuova" idea di espressività. Ciò che voglio tentare di fare è proprio questo: mostrare (ripercorrendo, sebbene sommariamente, i testi di due importanti teorici del cinema, Béla Balázs e Ejzenštejn) in che senso si possa sostenere che il mezzo cinematografico abbia introdotto, sin da subito, sin dalle sue origini, cioè, elementi di riflessione nuovi per la discussione di un tema come quello dell'espressione/espressività che è appartenuto tradizionalmente alla storia dell'arte e del pensiero filosofico e che nulla ha a che fare, nello specifico, con la nascita del cinema.

Se la gestualità di un attore di teatro non è meno "espressiva" – qualcuno potrebbe dire – di quella di un attore cinematografico; se le opere di famosi ritrattisti non sono meno in grado di una inquadratura cinematografica di restituire in modo "espressivo" il volto che prendono a oggetto, perché insistere tanto sulle potenzialità innovative del mezzo cinematografico? Il punto è che – come direbbe Ejzenštejn – la differenza che corre fra il cinema e le forme d'arte che lo hanno preceduto, non è semplicemente di ordine quantitativo, ma qualitativo. Ma se le cose stanno così, ciò su cui vale la pena interrogarsi è proprio la specificità del contributo del cinema a una discussione che vuole porre l'accento sulla rilevanza filosofica di un problema come quello espressivo. Ciò che va chiarito è, cioè, in che senso si possa arrivare a sostenere che ci si riferisce a qualcosa di radicalmente nuovo, rispetto per esempio alla pittura, quando si parla dell'espressività di un volto cinematografico.

Anche qui un breve precisazione. Perché scegliere proprio il volto come luogo dell'espressività? I gesti, le azioni, i movimenti (di una persona, una cosa, o un animale indifferentemente) non sono forse tanto espressivi quanto lo è un volto? Certamente sì. Ma se è vero che nell'uso del primo piano (come sostiene Béla Balázs) consiste una delle

sostanziali novità del cinema, poiché grazie a esso l'uomo torna – dopo una lunga fase di latenza – ad essere “visibile”¹, e se è vero (come dice questa volta Deleuze) che ogni primo piano al cinema risponde a una operazione di “viseificazione”² (mostrata in primo piano sullo schermo ogni cosa sarebbe, cioè, trattata rappresentativamente come un volto), dovrebbe essere chiaro sin da subito il perché della scelta di limitare al volto la questione dell'espressività propria del mezzo cinematografico. D'altro canto – lo ricorda Jacques Aumont all'inizio di un volume intitolato proprio *Du visage au cinéma* – il volto è principalmente il luogo dello sguardo, dunque in qualche modo il luogo in cui risiedono le funzioni sociali dell'uomo (linguistiche, espressive, comunicative, intersoggettive)³. Ma c'è dell'altro, perché, ancora secondo Aumont, si potrebbe addirittura azzardare e proporre l'assoluta corrispondenza, sul piano ontologico, fra il viso e l'uomo. In questo senso, rispondere alla questione posta dalla possibilità che si dia immagine di un volto significherebbe dunque rispondere alla domanda circa l'essenza stessa dell'esser uomo dell'uomo. Senza dover far proprio un obiettivo così pretenzioso, una riflessione come questa ha solo lo scopo di mettere a fuoco (ricollocandolo all'interno dell'orizzonte aperto, già intorno ai primi anni venti del secolo scorso, dagli allora nascenti studi sul cinema) il problema dell'espressività, soprattutto quella di un volto, umano e non.

Fatte tutte le dovute premesse, possiamo ora passare ad affrontare da vicino il primo dei testi ai quali faremo riferimento nel tentativo di dar valore e sostanza alla tesi che vuole attribuire al cinema un ruolo precipuo e assolutamente ineludibile nella discussione dei problemi di ordine teorico che una questione come quella dell'espressività sa sollevare. È l'opera di Rudolf Kassner intitolata *I fondamenti della fisiognomica*⁴. Si tratta di un testo di una certa importanza almeno per due differenti ragioni. C'è infatti anzitutto un dato temporale da cogliere come significativo: il volume di Kassner uscì in Germania nel 1922, appena due anni prima, cioè, della pubblicazione de *L'uomo visibile* di Béla Balázs. Sia detto per inciso: il 1923 è invece l'anno in cui Ejzenštejn pubblicò il suo saggio su *Il movimento espressivo*, lo scritto in cui, non a caso, il regista dichiarò con più evidenza il proprio debito nei confronti di un dibattito come quello che in Germania vedeva in quegli anni Ludwig Klages fra i suoi più combattivi protagonisti. Oltre a questo dato temporale, c'è poi la centralità data da Kassner alla questione del volto che rende le sue pagine davvero importanti per noi, non meno di quanto lo furono probabilmente per lo stesso Béla Balázs, che doveva essere al corrente degli sviluppi della fisiognomica nel dibattito che si era riaperto in Germania proprio negli anni in cui egli cominciava la sua attività di critico cinematografico. Per questa ragione, non deve sorprenderci affatto l'uso particolarmente insistente dei termini “fisionomia” e “fisiognomica” ne *L'uomo visibile*:

esso, infatti, altro non è che la risposta alle questioni teoriche messe in discussione in un dibattito che non poteva non avere ricadute anche in un settore disciplinare giovane e aperto al confronto come quello degli studi cinematografici.

Cerchiamo allora di riassumere brevemente le tesi di Kassner. Si tratta, per prima cosa, di distinguere la nuova fisiognomica, di cui lo stesso Kassner si propone come fondatore, da quella vulgata un po' ingenua che l'aveva ridotta a (pseudo)scienza del volto, capace di decifrare il suo oggetto in modo univoco e soprattutto esatto e certo. Non c'è, infatti, dice Kassner, nessuna corrispondenza fra l'esteriorità e l'interiorità dell'uomo, nessun legame fra il corpo e lo spirito: per questa semplice e autoevidente ragione non è possibile fare della fisiognomica una pura semiotica del volto. Nessun tratto, infatti, può essere considerato in quanto segno esteriore di un contenuto interiore decifrabile, codificabile, comunicabile, se non a costo di ridurre l'individualità e la specificità di ciascun uomo alla generalità di un "tipo". Ma cosa va perduto in questo modo di procedere e intendere la fisiognomica? La risposta dello studioso tedesco, dunque, è chiara: ciò che si perde è la *dynamis* propria del volto umano, la sua mobilità che è garanzia della libertà, dunque anche dell'espressività dell'uomo. C'è da operare una scelta decisa, quella fra ermeneutica e scienza del volto, fra interpretazione fisiognomica dell'individuo e spiegazione morfologica (vale a dire semiotica) del tipo. Kassner è piuttosto chiaro a questo proposito:

Ci si presentano qui due prospettive. La prima, che nel modo ora illustrato ci fa vedere il volto umano, e tramite esso il mondo, dice: orecchio, naso, bocca, occhi. Essa va dall'esterno all'interno e perviene al tipo; parte dal concetto, e quanto più penetra in profondità, tanto più si trova costretta a trasformare i concetti (di paura, arroganza, ecc.) in parole, adattando così il pensiero all'essere vivente. La seconda prospettiva non parte dalla forma, ma dall'espressione, dall'individuale, cioè dalla tesi secondo cui, a ben vedere, non ci sono occhi, orecchie, bocca, ma solo il volto. Moltissimi hanno il naso di Tolstoj, ma solo Tolstoj ha avuto il suo volto. Oppure anche il suo naso può averlo avuto solo lui, nella misura in cui nel naso è contenuto l'intero volto ⁵.

Si potrebbe continuare a lungo nell'analisi del testo di Kassner (per una lettura più approfondita rimando al capitolo ad esso dedicato da Giovanni Giurisatti, nel suo *Dizionario fisiognomico* ⁶), ma ciò che vale la pena sottolineare soprattutto qui è l'opposizione di cui abbiamo appena detto, un'opposizione che segna in modo davvero chiaro le due direttrici fondamentali sulla base delle quali provare a leggere, contrapponendoli fra loro, i contributi di Balázs, prima, Ejzenštejn poi, alla discussione sulla questione dell'espressività. Da una parte l'idea baláziana di "visibilità", dall'altra la teoria ejzenštejniana del *tipaž*: a voler seguire in modo pedissequo le indicazioni di Kassner, sapremmo già di doverci rivolgere solo a Balázs, qualora volessimo andare alla ricerca di spunti interessanti per la nostra discussione. Non ci sarebbe, infatti,

secondo Kassner, nessuna possibilità di caricare espressivamente il lavoro di costruzione di un “tipo”. Le cose, però, non sono così semplici, come potrebbero apparire di primo acchitto. Il nostro compito, infatti, non consisterà tanto nel liquidare semplicemente come “inespressive” alcune delle scelte registiche proposte da Ejzenštejn, quanto piuttosto nel valutare la possibilità di una delocalazione (deterritorializzazione, come direbbe Deleuze) della questione dell’espressività, e la sua conseguente ricollocazione in un luogo attiguo, ma sostanzialmente differente, rispetto a quello occupato dal volto, inteso alla maniera di Balázs.

Occupiamoci, allora, per prima cosa, della riflessione di Balázs e della tesi da cui prende avvio un’opera come *L’uomo visibile*. Se la carta stampata ha trasformato la “cultura visibile” in “cultura concettuale”, e lo “spirito visibile” dell’uomo in “spirito leggibile”, il cinema si propone come mezzo capace di interrompere e invertire questa tendenza andata avanti per secoli. Dice Balázs: «Oggi l’umanità intera si sta apprestando a reimparare il disimparato linguaggio della mimica e dei gesti: non la surrogazione delle parole come nel linguaggio dei sordomuti, bensì la corrispondenza visiva dell’anima immediatamente incarnata»⁷. Dunque è chiaro quale sia il compito “espressivo” affidato al cinema: garantire visibilità, attraverso la mimica del volto e dei gesti, a quello «strato dell’anima che le parole non potranno mai portare alla luce»⁸. Il che implica il riconoscimento necessario dell’esistenza di un aspetto immediato e irrazionale della soggettività umana che i concetti non possono esprimere, ma che il cinema può portare a visibilità. In che modo? Per esempio facendo uso di uno strumento come il primo piano.

«I primi piani costituiscono la sfera più peculiare del cinema»⁹, la sua poesia. La lente di ingrandimento del cinema ci mostra, infatti, per la prima volta, l’esistenza di una «vita minuta», «ci svela il volto intimo di tutti i nostri gesti vitali, nei quali si manifesta la nostra anima»¹⁰. «I primi piani di un buon film ci insegneranno a leggere lo spirito della vita polifonica, a riconoscere le singole voci della vita di tutte le cose di cui si compone la grande sinfonia»¹¹. Di questa polifonia il cinema deve dare conto in modo “espressivo”, anzi forse di più: se si può arrivare a parlare propriamente di una “espressività” del mezzo cinematografico, essa deve consistere esattamente nella sua capacità di restituire la mobilità e l’infinita varietà di quei piccoli dettagli che costituiscono e caratterizzano il volto di un uomo, proprio come il volto delle cose. Balázs sembra aver ben presente (sebbene tale ipotesi non trovi nessuna conferma incontrovertibile) il testo di Kassner a cui abbiamo fatto riferimento e in cui si legge:

Chi guarda il volto in modo differenziale (per distinguerlo dal primo, costruttivo), chi cioè si concentra sull’espressione, vede qualcosa di fluido, di dinamico, ed è costretto a cercare i passaggi, i collegamenti, le suture e le pieghe dell’essere¹².

È esattamente la mobilità di cui parla Balázs il quale, proprio come Kassner, distingue (i termini sono di Balázs) il “tipo” dalla “fisionomia”:

Il personaggio scelto non deve essere un tipo troppo accentuato, in modo che il suo solo aspetto non gli conferisca un carattere troppo rigido, da figura intagliata. L'anatomia deve lasciare alla fisionomia un margine di gioco, altrimenti il personaggio, costretto dentro la rigida corazza di un carattere immobile e tutto di un pezzo, diventa incapace di rappresentare i mutamenti interiori ed esterni ¹³.

Se questo è vero, in cosa consiste la grandezza di un'attrice come Asta Nielsen? Proprio nella variabilità dei gesti e nella ricchezza delle sue espressioni mimiche, che le consentono di conservare, anche nell'interpretazione di una danza erotica, le espressioni innocenti e ingenuie di un volto d'infante. Nell'equilibrio sorprendente in cui l'attrice riesce sempre a mantenere lo stile riconoscibile della sua recitazione, continuamente sospesa fra i toni ilari del gioco e quelli sinuosi dell'erotismo, risiede la ragione del perché essa possa non risultare mai “lasciva” o “immorale”. Alla conquista di questa complessa stratificazione di movimenti gestuali ed espressivi dovrebbe mirare ogni attore che voglia dirsi tale. L'arte di Asta Nielsen è un chiaro esempio di tutto ciò, ed è per questa ragione che Balázs può arrivare a sostenere che «se un giorno, con l'aiuto della cinematografia, verrà compilato il nostro primo dizionario dei gesti, solo allora si potrà misurare la ricchezza del lessico gestuale di Asta Nielsen» ¹⁴. Poi, poco più avanti, parlando ancora della Nielsen, ricordata per la sua interpretazione del ruolo di Amleto, in un film del 1920 di Svend Gade e Heinz Schall, il critico ungherese scrive (riferendosi, nello specifico, all'episodio dell'incontro fra Fortebraccio e Amleto):

Il suo viso [quello di Fortebraccio, *ndr*] è visibile in quello di Asta Nielsen come in uno specchio. Lei accoglie in sé questo volto, che sprofonda in lei e ritorna in superficie riconosciuto, e il sorriso, che prima era solo una maschera impressa dall'esterno, si riscalda ora gradualmente dall'interno e diviene espressione viva. È così che si manifesta la sua, particolarissima, arte ¹⁵.

L'esempio di cui Balázs parla, nei termini che abbiamo appena ricordato, non può non richiamare alla mente di ogni amante del cinema la celebre sequenza di *Vivre sa vie* (*Questa è la mia vita*, 1962), uno dei film più noti di Jean-Luc Godard, in cui Nana, la protagonista interpretata da Anna Karina, entra in una buia sala cinematografica parigina in cui si proietta una pellicola di Theodor Dreyer, *La passion de Jeanne d'Arc* (*Giovanna d'Arco*, 1928). A quella di un sorriso si è sostituita la scena di un pianto, ma non è difficile adattare alla meravigliosa interpretazione di Anna Karina le parole che Balázs riserva ad Asta Nielsen. Anche in questo caso, infatti, ciò a cui assistiamo è un incontro fra due volti: quello di Anna Karina, protagonista del film di Godard, e quello di René Falconetti, la Giovanna d'Arco di Theodor

Dreyer; l'uno sprofondato nell'altro, uniti dalla stessa cifra espressiva, per il tramite di un mezzo, quello cinematografico (la cui mediazione è denunciata in modo esplicito da Godard, nel momento in cui, investiti del nostro ruolo di spettatori, accompagniamo fin dentro la sala cinematografica la giovane protagonista del film), che rende possibile quel gioco di corrispondenze fra atto della visione e volto, soggetto veggente e oggetto visto, che il termine tedesco *Gesicht* riesce a restituire in modo davvero emblematico ¹⁶.

Ora, proprio questa fondamentale indistinguibilità fra visione e viso diviene per Kassner il paradigma per la costruzione di una nuova fisiognomica, ma al tempo stesso di ogni esperienza o conoscenza autentica: è l'idea di un Uno-Tutto che impedisce e rende superflua ogni distinzione fra exteriorità e interiorità, forma e contenuto ¹⁷. Su di essa si fonda la "visione fisiognomica del mondo" proposta da Kassner, il quale non nasconde il suo debito nei confronti di quel dettato goethiano secondo cui l'essenza, la verità, l'idea, non vanno cercate dietro le forme, poiché si esprimono nelle forme stesse.

Siamo giunti così a un punto importante, perché la questione del rapporto dialettico fra Uno e Tutto sembra caratterizzare un po' tutte le riflessioni che hanno posto la questione del volto al loro centro. Si pensi, per esempio, al saggio di Simmel, *Il significato estetico del volto* ¹⁸, in cui la spiritualità di cui è investito il volto umano (la stessa spiritualità a cui è fatto risalire anche il valore estetico del volto stesso), sembra dipendere esattamente dalla sua capacità di tenere insieme, in una unità chiusa, una molteplicità di elementi eterogenei. Tale unità è confermata, in negativo, dal fatto che il minimo cambiamento, subito anche da uno solo degli elementi che compongono il volto, è in grado di alterarne radicalmente il carattere e l'armonia espressiva. Scrive Simmel:

Un'unità ha sempre senso e significato solo nella misura in cui ha di fronte a sé una molteplicità nella cui connessione appunto consiste. Non c'è tuttavia, nel mondo visibile, alcuna struttura che come il volto umano unisca una così grande varietà di forme e superfici in una così incondizionata unità di senso ¹⁹.

Ma se il problema del rapporto Uno-Tutto è di una certa importanza (lo ha detto bene Simmel) ogni qualvolta si prenda a oggetto della propria riflessione la questione del volto, esso lo è ancora di più quando si parla, come stiamo facendo noi, di un volto sullo schermo. Perché? Proviamo a dirlo in modo molto sintetico: perché la domanda tecnico/artistica che riguarda il come della ripresa cinematografica di un volto (vale a dire il come della realizzazione di un primo piano) finisce per richiedere soluzioni "espressive" che sollevano, più in generale, un problema di organizzazione delle immagini. Lo dice bene, ancora una volta, Béla Balázs. Da una parte c'è, infatti, la questione che riguarda la costruzione interna della singola inquadratura (la que-

stione vera e propria del primo piano, di cui abbiamo parlato fin qui), dall'altra quella che si riferisce all'accostamento di più inquadrature fra loro (stiamo parlando evidentemente, in questo secondo caso, del problema teorico avanzato dalla pratica artistica del montaggio). Come è facile intuire, a proposito di questo specifico punto, Ejzenštejn ha preso pubblicamente le distanze da Balázs. Lo ha fatto esplicitamente, nel 1926, in un articolo intitolato *Béla dimentica le forbici*, scritto in risposta a un articolo dello stesso Balázs, uscito poco prima, *Arte cinematografica produttiva e riproduttiva*, a cui dovremo fare un veloce riferimento²⁰. È nostro compito, a questo punto, tentare di rendere più evidente, rispetto a quanto non sia già emerso fino ad ora, il rapporto che passa fra la teoria del ejzenštejniana del montaggio, quella del *tipaž* (a cui abbiamo fatto riferimento all'inizio), e le domande che andiamo progressivamente ponendoci attorno al problema dell'espressività.

Ancora una volta, cerchiamo di rispondere a questo complesso groviglio di questioni partendo dalla presa in considerazione della posizione di Balázs, alla quale Ejzenštejn si oppose programmaticamente. Chiediamoci allora, innanzitutto, in che senso si può dire che anche la questione del primo piano nasconde dietro di sé un problema di montaggio. Chiarisce bene il problema Balázs quando sostiene che è dovere di ogni regista sapere «in che punto *montare* un dettaglio, in quale momento interrompere un totale per inserire un primo piano»²¹. Il problema, così posto, nasce evidentemente dal timore, espresso subito dopo da Balázs, che l'inserimento di un dettaglio, di un primo piano cioè, possa interrompere la continuità spazio-temporale che il racconto filmico deve in ogni caso garantire al suo spettatore. Il rischio è infatti quello di porre quest'ultimo nella condizione di non riuscire a comprendere «se i dettagli si riferiscono a ciò che sta davanti o dietro e come si collocano l'uno rispetto all'altro nello spazio comune»²². Solo una «buona» operazione di montaggio può garantire allora il mantenimento di una prospettiva spazio-temporale unitaria, *malgrado* l'utilizzazione di campi medi e primi piani.

È una posizione come questa che può condurre Béla Balázs a sostenere nell'articolo a cui abbiamo fatto riferimento, *Arte cinematografica produttiva e riproduttiva*, che «l'essenza dell'arte del cinema risiede nella capacità di cogliere il ritmo dinamico del flusso continuo di manifestazioni visive offerte dalla vivezza della vita»²³. L'opinione di Balázs dovrebbe essere ormai chiara: la capacità espressiva del cinema risiede nel «rilievo poetico» concesso all'inquadratura, dunque, nel caso di un primo piano, nell'abilità mimica del volto rappresentato, vale a dire nella sua capacità di rendere visivamente la mobilità del vivente.

Come è chiaro, non possono stare nello stesso modo le cose per Ejzenštejn, per il quale «la dimensione figurativa del *kadr* [dell'inquadratura, *ndr*] non può essere ritenuta decisiva»²⁴, poiché c'è un «legame genetico (costruttivo) fra le inquadrature»²⁵ che va tenuto in

debito conto e che Balázs sembra ignorare: «Balázs dimentica che, a parte l'obiettivo, esiste un altro strumento di produzione determinante, cioè le forbici. *L'effetto espressivo nel cinema è il risultato del confronto. È questo lo specifico del cinema*»²⁶. Dunque ci siamo: l'espressività di cui il cinema è capace non va ricercata nella singola inquadratura, nell'oggetto di un primo piano, dunque neppure nel volto ripreso nella sua singolarità e unità. Sono i tagli di montaggio e il confronto fra le inquadrature che permettono la costruzione di una "immagine", dunque anche l'espressione di un senso. Ogni posizione diversa da questa è semplicemente il prodotto dell'individualismo dei paesi borghesi in genere, quell'individualismo che unisce Balázs, Griffith e Dickens. Già, perché tutto è cominciato da un bollitore, quello di cui parla Dickens all'inizio del *Grillo del focolare*. È ciò che sostiene Ejzenštejn: dalle tecniche narrative del grande romanziere inglese, Griffith avrebbe appreso, infatti, l'arte del *montaggio parallelo*, quel tipo di montaggio che, per riprendere le parole di Balázs, punta sempre al mantenimento della linearità narrativa, sia sul piano spaziale che su quello temporale.

Ebbene, la differenza che corre fra il montaggio inteso alla maniera della scuola americana (di cui Griffith è fondatore) e quello a cui ha dato vita, invece, la scuola sovietica (l'insanabilità della contrapposizione è resa esemplarmente dal titolo dell'articolo del 1944 a cui faccio riferimento, *Dickens, Griffith e noi*²⁷), dice Ejzenštejn, emerge in modo inequivocabile proprio nel modo in cui, nelle due diverse tradizioni, viene concepito il primo piano, che diventa in russo il *krupnyi plan*, il piano grosso.

La distinzione è implicita nel termine stesso. Noi diciamo: un oggetto o un volto è fotografato *in modo grosso* e cioè *in grande*. L'americano dice invece: *da vicino*, o *close-up*. Noi parliamo dell'aspetto qualitativo del fenomeno, legato al suo significato [...]. Per gli americani il termine è legato al punto di vista. Per noi al valore di ciò che si vede²⁸.

Ciò che rende l'uso del primo piano così importante è quindi, secondo Ejzenštejn, la sua capacità di «creare una qualità del tutto nuova, giustapponendo le singole parti»²⁹.

Mentre il primo piano isolato, nella tradizione del bollitore di Dickens, è spesso un particolare determinante o "chiave" nell'opera di Griffith – in cui l'alternarsi di primi piani di volti sembra anticipare il futuro dialogo sincronizzato – noi avanzammo l'idea di una *fusione qualitativa fondamentalemente nuova*, emersa dal processo di *giustapposizione*³⁰.

Solo tale processo di giustapposizione, vale la pena ripeterlo, garantisce la possibilità che anche i significati più semplici trovino efficace espressione. Detto anche solo per inciso, la polarità Griffith-Ejzenštejn si può far corrispondere alla dualità rintracciata da Deleuze fra "volto riflessivo" e "volto inteso". Nel primo caso il volto, infatti, si farebbe

espressione «di una qualità comune a parecchie cose differenti», nel secondo caso, quello che ora ci interessa di più, il volto andrebbe inteso come «espressione di una potenza che passa da una qualità all'altra»³¹. Cercheremo di spiegare, nelle ultime battute di questo breve scritto, a cosa possa voler alludere questa criptica affermazione di Deleuze. E cercheremo di farlo rivolgendoci direttamente a Ejzenštejn, il quale lungamente si è soffermato sulla questione dell'espressività del volto in una serie di passaggi significativi del suo lavoro di regista e teorico, alcuni dei quali contenuti nel volume dedicato a *La regia*³².

Qual è, in questo caso, l'intento di Ejzenštejn? Rintracciare, insieme ai suoi studenti, i tratti caratteriali ed esteriori, le modalità di comportamento e l'aspetto fisico, del protagonista di una ipotetica messa in scena, *Il ritorno del soldato dal fronte*. È compito del regista costruire un *tipaž* al quale ricondurre la figura del soldato. Ma cos'è il *tipaž*? È il risultato di un lavoro di tipizzazione che ha lo scopo di riassumere nella figura di un solo soldato, il protagonista della nostra pièce, i caratteri di ogni possibile soldato: è lo "schema" del soldato, potremmo dire forzando leggermente la lettera ejzenštejniana. Un po' come per l'arte del riassunto, l'arte della costruzione del *tipaž* «consiste nella capacità di afferrare certi tratti e particolari distinti, ma anche il disegno della struttura generale di un tutto»³³. È per questo che bisogna educarsi a una vera e propria «economia della caratterizzazione»³⁴, a una «chiarezza parsimoniosa delle percezioni»³⁵ e «tra tutti i possibili aspetti, prendere quello e solo quello che immediatamente e direttamente garantisce la più adeguata manifestazione del contenuto»³⁶. Il *tipaž*, dice Ejzenštejn, «è il limite dell'espressività che, nel teatro, è rappresentato dalla maschera»³⁷. Si può scegliere di caricare tutto il contenuto su di esso, di accordare, cioè, «il cento per cento dell'espressività alla figura esteriore»³⁸, ma anche di configurare un personaggio attribuendo a esso la capacità di compiere determinate azioni. Come sempre in Ejzenštejn, non si tratta di scegliere univocamente per l'una o l'altra soluzione registico-espressiva, quanto piuttosto di lavorare alla sintesi delle due.

Rileggere sulla base di queste ultime indicazioni ejzenštejniane le pagine di Kassner significa dover riconoscere la maniera forse un po' troppo unilaterale con cui venivano intese, in quella ipotesi, la costruzione del "tipo", così come la fisiognomica stessa. Se è vero, infatti (ed Ejzenštejn lo dice chiaramente, riferendosi nello specifico all'opera di Lavater e Kretschmer), che da un punto di vista strettamente scientifico, un tipo di procedimento come quello portato avanti dagli studi fisiognomici non è del tutto pertinente e comprovato, nel contesto del lavoro artistico sull'espressività e l'emozione, questi studi risultano essere uno strumento e un ausilio del tutto insostituibili. E questo perché «la percezione fisiognomica, se non ci si addentra nelle motivazioni di questa forma del sentire è in sostanza la percezione immediata, sen-

suale, globale, di un fenomeno o di un oggetto nella sua interezza»³⁹. Ora, per quanto tali percezioni immediate e sensibili non corrispondano affatto al contenuto vero e proprio dell'opera, la «capacità di cogliere un fenomeno in senso fisiognomico, di materializzare una tesi o un compito, è una qualità indispensabile per il regista e per chiunque faccia un lavoro creativo»⁴⁰. Per questo motivo anche la costruzione del *tipaž* va considerata come uno dei momenti più importanti del lavoro di messa in scena. Ma se il valore espressivo (vale a dire il suo “contenuto autentico”) di un'opera non può esaurirsi unicamente nell'espressività del singolo volto, dove dovrà essere cercato? Siamo di fronte alla questione che avevamo definito all'inizio, della rilocazione del senso e dell'espressione, in un'opera complessa come quella di Ejzenštejn.

Credo che ancora ora oggi l'idea di Roland Barthes che in ogni film di Ejzenštejn esista, accanto a un *senso ovvio* (che corrisponde al livello informativo, comunicativo, al “messaggio” vero e proprio dell'opera), un *senso ottuso*, capace di sovvertire non solo il contenuto, ma *l'intera pratica del senso*, costituisca una delle letture più convincenti e illuminanti del lavoro, artistico e teorico, del grande regista russo. C'è un passaggio de *Il terzo senso*⁴¹ (uno dei saggi che compongono *L'ovvio e l'ottuso*) che mi pare assolutamente essenziale per la nostra discussione. Dice Barthes: «La proprietà di questo terzo senso è in effetti – almeno in Ejzenštejn – di annebbiare il limite che separa l'espressione dal travestimento»⁴¹. Sceglie un'immagine tratta da *Ivan Groznoj (Ivan il Terribile, 1945-47)* Barthes per corroborare la sua ipotesi: il volto dell'attore mascherato da zar. In cosa consiste la polifonia di questa immagine, il suo senso ottuso? Nel continuo e inesauribile gioco che essa sa tenere vivo fra espressione e travestimento, appunto, azione mimica e tipizzazione, fisionomia e tipo (per dirla con Balázs), volto e maschera. Si tratta evidentemente di un gioco fra mobilità e stabilità, in cui l'una non è data senza l'altra: ancora una volta, dunque, un problema di montaggio.

Dopo quanto detto fin qui, non è errato forse sostenere che l'insostituibile valore del cinema risieda proprio nella sua capacità di porre criticamente l'attenzione su spazi problematici della visione come quelli che Barthes rintraccia nel cinema di Ejzenštejn, sul crine sottile che rende in molti casi indistinguibili la leggibilità di una immagine e la sua fruizione più immediata. Al cinema comprendiamo razionalmente il senso di un'espressione e allo stesso tempo la riportiamo passionalmente su di noi. Non è un caso allora che, per arrivare a sostenere una tesi come questa, il cinema sia stato costretto, in molte occasioni, a porre letteralmente in campo la figura dello spettatore (quello di Godard, precedentemente richiamato, non che è un caso esemplare di una tecnica artistica abbondantemente praticata dal cinema), chiamato come testimone di una condizione che è, al di là di ogni possibile e ulteriore definizione, la condizione umana.

¹ S'intitola *L'uomo visibile* una delle opere più incisive di Béla Balázs e di recente pubblicata, per la prima volta in edizione integrale, in traduzione italiana. Cfr. Béla Balázs, *L'uomo visibile*, tr. it. a cura di L. Quaresima, Lindau, Torino 2008.

² Si vedano a questo proposito le pagine che Deleuze dedica alla questione del primo piano ne *L'immagine-movimento*, tr. it., Ubulibri, Milano 1984, pp. 109-124, nonché gli importanti passaggi relativi al problema della "viscità", scritti insieme a Félix Guattari e contenuti in *Millepiani*, tr. it., Castelvecchi, Roma 2003, pp. 260-292.

³ J. Aumont, *Du visage au cinéma*, Cahiers di cinéma, Paris 1992, p. 26.

⁴ R. Kassner, *I fondamenti della fisiognomica*, tr. it., Neri Pozza, Vicenza 1997.

⁵ Ivi, p. 40.

⁶ G. Giurisatti, *Dizionario fisiognomico. Il volto, le forme, l'espressione*, Quodlibet, Macerata 2006, pp. 183-204.

⁷ B. Balázs, *L'uomo visibile*, cit., p. 125.

⁸ Ivi, p. 124.

⁹ Ivi, p. 175.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Ivi, p. 176.

¹² R. Kassner, *I fondamenti della fisiognomica*, cit., p. 40.

¹³ B. Balázs, *L'uomo visibile*, cit., p. 156.

¹⁴ Ivi, p. 270.

¹⁵ Ivi, p. 272.

¹⁶ Kassner sottolinea proprio questa coincidenza in uno scritto del 1919 intitolato *Zähl und Gesicht*, contenuto in: Id., *Sämtliche Werke*, 10 voll., Neske, Pfullingen, 1969-91, vol. III, p. 346 e ss.

¹⁷ Cfr. R. Kassner, *I fondamenti della fisiognomica*, cit., p. 81 e ss.

¹⁸ Sta in: G. Simmel, *Il volto e il ritratto: saggi sull'arte*, Il Mulino, Bologna 1985, pp. 43-49.

¹⁹ Ivi, p. 44.

²⁰ Entrambi gli scritti sono contenuti ne *L'uomo visibile*, cit., pp. 369-79 e 316-20.

²¹ Ivi, p. 178.

²² *Ibidem*.

²³ Ivi, p. 318.

²⁴ Ivi, p. 373.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ Ivi, p. 374.

²⁷ S. M. Ejzenštejn, *Dickens, Griffith e noi*, in Id., *La forma cinematografica*, tr. it. Einaudi, Torino 2003, pp. 204-66.

²⁸ Ivi, pp. 248-49.

²⁹ Ivi, p. 249.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ Cfr. G. Deleuze, *L'immagine-movimento*, cit., p. 111 e ss.

³² S. M. Ejzenštejn, *La regia*, tr. it. Marsilio, Venezia 1989.

³³ Ivi, p. 389.

³⁴ Ivi, p. 393.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ Ivi, p. 405.

³⁸ Ivi, p. 406.

³⁹ Ivi, p. 295.

⁴⁰ Ivi, p. 296.

⁴¹ R. Barthes, *Il terzo senso*, in Id., *L'ovvio e l'ottuso*, tr. it. Einaudi, Torino 2001, pp. 46-61.

⁴² Ivi, p. 49.

A destra o a sinistra?
Che cosa significa orientarsi nell'immagine
di Andrea Pinotti

1. *Chiologia*

Un'antica tradizione assegna alla mano un ruolo fondamentale nella costituzione dell'esperienza umana, non solo sotto il profilo della sensibilità (ciò che risulterebbe piuttosto ovvio), ma anche sotto quello del pensiero, al punto che il famigerato predominio dell'oculocentrismo nella nostra cultura – fin dalla stessa *theoria* greca, in cui risuona *theaomai* (guardo, osservo, contemplo, sto a vedere) – risulta insidiato da quello che si potrebbe definire un vero e proprio chirocentrismo¹. Da Aristotele a Heidegger e Merleau-Ponty, passando per Giordano Bruno e Hegel, una linea apparentemente ininterrotta insiste sul nesso intimo e profondo fra manualità, umanità e razionalità, ribadito, se ve ne fosse bisogno, dall'etimologia: “concetto” rinvia a *cum-capio* (raccolgo, prendo insieme), così come il tedesco *Begriff* rimanda all'afferrare (*greifen*).

Aristotele getta le solide basi di questa tradizione, equiparando esplicitamente nella sua gnoseologia la mano all'anima: «Non c'è pietra nell'anima, bensì la forma della pietra. Di conseguenza, l'anima è come la mano, perché la mano è lo strumento degli strumenti e l'intelletto è la forma delle forme e il senso la forma dei sensibili» (*De anima*, 432a 1-4)². Strumento degli strumenti, oppure «organo de gl'organi», come avrebbe preferito il Bruno della *Cabala del Cavallo Pegaseo*³, Hegel nell'*Enciclopedia* la definisce «strumento assoluto»⁴. Nel § 23 di *Essere e tempo* Heidegger la trasforma in una categoria fondamentale della propria ontologia, la “Zuhandenheit”, l'essere alla mano (“zur Hand”), dell'ente. E più tardi, nel corso *Che cosa significa pensare*, identifica il pensare stesso con un “Hand-Werk”, «un'opera della mano»⁵. Dal canto suo, Merleau-Ponty, muovendo dalla premessa generale secondo cui non l'“Io penso”, ma l'“Io posso” deve essere il punto di partenza di una riflessione sull'esperienza («Il mio corpo è là dove c'è qualcosa da fare»), insiste sulla centralità dell'articolazione di intenzioni di prensione, di progetti motori: «Per mezzo del mio corpo, come potenza di un certo numero di azioni familiari, posso quindi installarmi nel mio mondo circostante come insieme di *manipulanda*, senza cogliere né il mio corpo né il mio mondo circostante come oggetti»⁶.

Non meraviglia che, nel contesto delle recenti indagini neuroscientifiche intorno ai circuiti neurali implicati nei movimenti e nelle intenzioni

di prensione (in modo particolare riguardo ai cosiddetti “neuroni canonici”, situati nelle aree premotorie, che si attivano in riferimento a oggetti di cui si percepisce una potenziale afferrabilità), vi sia stato chi, come Vittorio Gallese ⁷, ha guardato a Merleau-Ponty e a Heidegger come a imprescindibili interlocutori con cui dialogare per comprendere le implicazioni filosofiche di una grammatica generale della prensibilità.

2. I guanti di Kant

All'interno di questa riflessione chirologica, significato particolare assume – in molti sensi, da quello anatomico a quello simbolico e rituale – la distinzione fra la mano destra e la mano sinistra. Essa investe l'ambito degli utilizzabili nel suo complesso; così rileva Heidegger: «Un utilizzabile e utilizzato per il nostro corpo, ad esempio un paio di guanti, dovendo partecipare al movimento delle mani, deve essere orientato secondo le direzioni di destra e sinistra. Un arnese, invece, che è tenuto in mano e maneggiato, non prende parte al movimento specificamente “manuale” della mano. Perciò i martelli, pur essendo maneggiati dalle mani, non sono costruiti per la destra o la sinistra» ⁸.

I guanti, dunque, pur essendo strumenti al pari dei martelli, non sono parimenti configurati, ma contemplano una differenza inaggirabile, radicata nella nostra stessa organizzazione corporea: quella della destra e della sinistra. L'esempio dei guanti non è farina del sacco di Heidegger, ma si trova già nel § 13 dei kantiani *Prolegomeni a ogni futura metafisica*: «Che cosa può essere più simile e più uguale in tutte le parti alla mia mano od al mio orecchio che la loro immagine allo specchio? Eppure io non posso porre una mano, quale vien vista nello specchio, al posto del suo originale; poiché se questa era una mano destra, è una sinistra quella nello specchio, e l'immagine dell'orecchio destro è un orecchio sinistro, che giammai può prendere il posto del primo. Or qui non vi sono affatto differenze interne che un qualche intelletto possa pur pensare; e tuttavia, per quanto ci insegnano i sensi, le differenze sono intrinseche, non potendo la mano sinistra, nonostante tutta la reciproca uguaglianza e simiglianza con la destra, esser chiusa entro gli stessi limiti di questa (esse non possono esser congruenti); il guanto dell'una mano non può esser usato per l'altra». Questa incongruenza non può essere resa intelligibile mediante un concetto, «ma soltanto ricorrendo al rapporto della mano destra con la sinistra, che risale immediatamente ad una intuizione» ⁹.

Già il Kant pre-critico si era imbattuto nella differenza fondamentale fra la destra e la sinistra; meditando sul significato dell'istituzione dei rapporti spaziali fondamentali nello scritto del 1768 sul *Primo fondamento della distinzione delle regioni nello spazio*, egli assegnava alla coppia destra-sinistra (insieme a sopra-sotto e davanti-dietro) uno statuto originario e generativo, radicato nel corpo vivente: «Il piano, su cui la lunghezza del nostro corpo cade perpendicolarmente, rispetto

a noi si dice orizzontale; e questo piano orizzontale dà motivi alla distinzione delle regioni che indichiamo come sopra e sotto. Possono poi cadere perpendicolarmente su questo, e nello stesso tempo incrociarsi ad angolo retto due altri piani, cosicché la lunghezza del corpo umano sia pensata nella linea di intersecazione. L'uno di questi piani verticali divide il corpo in due metà simili esterne, e dà il principio della distinzione del lato *destro* dal *sinistro*; l'altro, che cade perpendicolarmente sul primo, fa sì che noi possiamo avere il concetto del lato *anteriore* e *posteriore*. [...] Persino i nostri giudizi sulle regioni cosmiche sono subordinati al concetto delle regioni in generale, in quanto esse sono determinate in rapporto ai lati del nostro corpo»¹⁰.

Ancora nel 1786, tornando sulla questione nel celebre saggio *Che cosa significa orientarsi nel pensare*, Kant insiste sul fatto che la possibilità stessa dell'orientamento spaziale (sia geografico sia matematico) si ancora in un sentimento del corpo soggettivo: «*Orientarsi* significa nel senso proprio della parola: da una regione del mondo che ci viene data (noi dividiamo l'orizzonte in quattro regioni), trovare le regioni rimanenti, e in particolare l'Oriente. Ora, se vedo il sole nel cielo e so che in questo momento è mezzogiorno, io posso trovare il Sud, l'Est, il Nord e l'Ovest. Ma per fare ciò ho assolutamente bisogno del sentimento di una differenza nel mio proprio *soggetto*, alludo a quella fra mano destra e mano sinistra»¹¹.

L'estetica trascendentale, che nella *Critica della ragion pura* era stata ricondotta (e ridotta) alle forme pure dello spazio e del tempo con scarso riferimento alla corporeità vivente, assume in questi due scritti minori una più ricca concretezza proprio in quanto tiene conto della specifica organizzazione corporea dell'essere umano: una considerazione che sarà gravida di conseguenze per i fondatori della psicofisiologia ottocentesca (Wundt e Helmholtz¹²) e per la biologia teoretica novecentesca (pensiamo a uno Jacob von Uexküll¹³), che tenteranno di mantenere aperto l'orizzonte kantiano dell'interrogazione delle condizioni di possibilità dell'esperienza sensibile conciliandolo con uno studio dell'organizzazione corporea umana e animale.

3. *Come orientarsi in un quadro*

Le direttrici di sviluppo di queste tematiche vanno ben al di là dell'estesiologia. La storia delle arti visive, e più generalmente delle immagini – proprio in quanto direttamente coinvolta dalle istanze dell'articolazione della spazialità e dalle relazioni degli oggetti figurali con i corpi che li producono e che li fruiscono – costituisce un campo ricchissimo di esempi e di *case studies*, che illuminano una vera e propria logica manuale dell'espressione.

Paradigmatico a tal riguardo è un testo pionieristico di Heinrich Wölfflin, *Destra e sinistra nel quadro*¹⁴, pubblicato nel 1928 in una *Festschrift* dedicata al collega Paul Wolters, direttore della Münchner

Kunstwissenschaftliche Gesellschaft. Lo storico dell'arte svizzero era stato fra i primi a impiegare il doppio proiettore di diapositive a scopi didattici, per promuovere fra i suoi studenti uno sguardo comparativo che sapesse cogliere analogie e differenze fra due immagini affiancate¹⁵. Se si considera l'apparato iconografico della sua opera più celebre e più sistematica, i *Concetti fondamentali della storia dell'arte*¹⁶, si può facilmente constatare come l'autore, impaginandola con le immagini rinascimentali sulla sinistra e quelle barocche sulla destra – perché appunto nel testo ne va di un confronto fra gli schemi ottici di Rinascimento e Barocco –, abbia cercato di riprodurre nel volume la situazione comparativa consentita dal doppio proiettore durante le lezioni universitarie.

Ora, non solo Wölfflin fu tra i primi a ricorrere alle possibilità offerte da un nuovo mezzo tecnologico, ma si interrogò sul significato di queste possibilità e sugli inediti sensi esperienziali dell'immagine da esse dischiusi. Il suo punto di partenza è, apparentemente, banale e assai poco teoretico; capita pressoché sempre, ci racconta, che facendo lezione o tenendo una conferenza con l'ausilio del diaproiettore, a un certo punto qualcuno dal buio della sala mandi un grido: "Girate la diapositiva! È montata al contrario!". È un'esperienza ben nota a chiunque abbia avuto a che fare con la proiezione di diapositive nell'era pre-*Power Point*. Ma che cosa significa al contrario? Non capovolta, ma invertita rispetto alla lateralità: quel che era destra diventa sinistra, e viceversa. E che cosa comporta questa inversione, questo errore? Le mani destre diventano sinistre, certamente, con tutto quel che ne consegue (Cristi, ad esempio, che benedicono con la sinistra): ma Wölfflin è profondamente convinto che l'immagine subisca, tramite un'inversione che la conserva mutandola, una modificazione strutturale del suo senso, a vari livelli, da quello compositivo (persino nel caso di dipinti organizzati secondo una simmetria perfetta) a quello simbolico.

Per illustrare alcune cruciali modificazioni, Wölfflin prende a commentare alcuni casi di immagini celebri e meno celebri, alcune delle quali vengono riprodotte nell'articolo nella versione corretta e in quella invertita. Seguendo il suo invito, consideriamo ad esempio la *Madonna Sistina* di Raffaello: nel dipinto originale il nostro occhio muove lungo due diagonali, la prima ascendente dal basso a sinistra verso l'alto (guidata dagli occhi di Sisto), la seconda discendente dall'alto verso il basso a destra (condotta dagli occhi di Santa Barbara). Guardiamo ora all'immagine invertita: quel che prima risultava essere un movimento naturale e coerente dell'occhio, ora viene penosamente impedito, e tutto nel quadro (comprese le nuvole e i panneggi) diventa incomprensibile e incoerente.

Non si tratta, argomenta Wölfflin, di un'abitudine ottica, sviluppata dallo sguardo competente dello storico dell'arte nei confronti di questa singola celebre immagine, di una consuetudine a vederla girata così e non altrimenti. È piuttosto uno schema formale quello che qui



si annuncia, che trascende questo particolare dipinto e accomuna altre opere e altri artisti, al Sud come al Nord.

Rivolgendoci alla *Madonna di Darmstadt* di Holbein, ci imbattiamo nella stessa salita da sinistra e discesa verso destra. «Se la composizio-



ne viene vista al contrario, il tutto perde il proprio senso e la propria coerenza, e l'occhio deve combattere con delle resistenze». In linea di principio, e salvo complicazioni, si può enunciare secondo Wölfflin un principio dinamico generale valido per la cultura visiva occidentale nel suo complesso, a prescindere da condizionamenti di regioni, epoche, stili, scuole, singole personalità artistiche: «Ciò che scorre nel senso della diagonale sinistra-destra, viene avvertito come ascendente; il contrario come discendente. Nell'un caso diciamo (se nulla contrasta questa affermazione!) che la scala sale, nell'altro che la scala scende. La medesima linea montuosa si innalzerà se la vetta sta sulla destra, e sprofonderà se la vetta sta sulla sinistra»¹⁷.

Certo, motivi compositivi, fattori luminosi, elementi cromatici – ammette Wölfflin – possono complicare e variare all'infinito questo schema di base, che tuttavia mantiene la sua validità generale. Sarebbe sbagliato credere che tutti i movimenti delle immagini, ad esempio la marcia di un plotone di soldati o la corsa di un branco di cavalli, debbano essere regolati secondo la direzione da sinistra a destra perché quella è la direzione cui ci abitua la nostra scrittura; si tratta piuttosto di una *Stimmung*, di un diverso registro affettivo, di un altro stato d'animo, che contrassegna la destra rispetto alla sinistra: «È sicuro che il lato destro dell'immagine possiede un valore di tonalità affettiva [*Stimmungswert*] diverso da quello sinistro. Come l'immagine si conclude a destra, è qualcosa che decide della sua *Stimmung*. In certo qual modo, è a destra che viene pronunciata l'ultima parola»¹⁸.

Non si tratta solo, come forse ci si potrebbe aspettare, di una modificazione che interessi esclusivamente i corpi umani raffigurati nel quadro: anche nel caso di immagini che non presentano esseri umani, l'inversione dell'orientamento laterale è parimenti gravida di conseguenze. Prendiamo ad esempio, di Rembrandt, il *Paesaggio con tre alberi*. Se, apparentemente, nulla cambia sotto il profilo materiale qualora i tre alberi di destra vengano spostati a sinistra, in realtà la *Stimmung* risulta totalmente differente. L'energia e il forte contrasto tra la verticalità degli alberi e l'orizzontalità del paesaggio, conferite dall'artista all'immagine, vengono del tutto perdute qualora si inverta l'in-



cisione: non perché venga meno la dialettica verticale-orizzontale, ma piuttosto perché ora l'orizzontale si trova sulla destra dell'immagine, e pretende di agire come forma che decide della *Stimmung* del tutto, mentre la verticale degli alberi, prima così decisiva, appare ora sminuita. Il tutto è enormemente complicato dal fatto che uno stesso artista poteva realizzare un'incisione a partire da un disegno preparatorio, senza preoccuparsi di invertire la composizione, con tutto quello che ciò comporta (Rembrandt); oppure che incisori o tessitori negligenti ribaltassero, nella grafica o sugli arazzi, le immagini volute così e così dai maestri (Rubens).

Julius von Schlosser, stimolato dalla lettura del saggio di Wölfflin («che è sempre un grande suscitatore di pensieri»), nel suo scritto del 1930 *Intorno alla lettura dei quadri*¹⁹ avanza la proposta di fare esperimenti con i mancini, considerato il fatto che la maggioranza delle persone si dispone secondo la destra: qualche prova empirica condotta con un amico mancino, dice, ha prodotto risultati sorprendenti, dal momento che egli avvertiva spazialmente le immagini in senso istintivamente inverso. Ma, in spirito perfettamente kantiano, Schlosser aggiunge che, oltre al rapporto “destra-sinistra”, andrebbero presi in esame anche la relazione “sopra-sotto” – ad esempio, un sole disegnato schematicamente e senza ricorso ai colori come semi-disco sul livello del mare sta sorgendo o tramontando? – e, nei quadri costruiti prospetticamente o secondo una prospettiva inversa²⁰, il nesso “davanti-dietro”. Questi rapporti, nel loro reciproco condizionarsi, intervengono a modificare e complicare la nostra esperienza della lateralità.

Certo, precisa crocianamente Schlosser, Wölfflin ha rinunciato a spiegare il fenomeno, limitandosi a riconoscere che esso si radica nelle profondità della nostra costituzione psico-fisica. E ha fatto bene, poiché «dal lato storico il problema resta inaccessibile. Ciò è senza dubbio giusto, perché in tale argomento prende la parola una disciplina naturalistica, la Psicologia dell'arte, che non ha niente a che fare con la Storia né con l'Estetica». Soprattutto, non si confondono i piani disciplinari della “classe filosofico-storica” e di quella “naturalistico-matematica”, che vanno anzi tenuti nettamente distinti. Eppure, con tutte le sue cautele (che ormai non sono certo più le nostre), Schlosser ammette che «il problema ha, di necessità, il suo lato estetico, giacché esso viene in luce appunto nell'arte». L'inversione della lateralità produce un'esperienza del brutto e dell'assurdo estetico che non può essere trascurata e che costituisce «il nocciolo del problema per noi storici dell'arte in quanto tali, che necessariamente siamo orientati esteticamente ossia filosoficamente, ma non vogliamo né possiamo essere psicologi»²¹.

Rudolf Arnheim, che evidentemente non condivideva queste remore anti-psicologiche, attribuiva alla questione della lateralità una notevole importanza proprio per la psicologia dell'arte, e vi dedicò un

paragrafo specifico del suo *Arte e percezione visiva*: è sempre Wölfflin il suo punto di partenza, che però viene integrato da successive indagini psicologiche, storico-artistiche e persino teatrologiche intorno all'asimmetria laterale²². Di fronte a un quadro come di fronte a una scena il soggetto tende a percepire il lato sinistro come spazialmente più vicino ed energeticamente più forte: l'occhio quindi verrebbe dapprima attratto dalla parte sinistra, e poi procederebbe a esplorare il resto del campo visivo, muovendo verso destra. Ma le domande che restano aperte superano di gran lunga i risultati assicurati dalle osservazioni sperimentali: innanzitutto gli artisti non sono necessitati da questa struttura dinamica, ma possono ora assecondare il movimento più agevole da sinistra a destra, ora contraddirlo per una specifica opzione espressiva; il vettore direzionale della lettura dell'immagine, in cui domina la direttrice da sinistra a destra, pare essere indipendente dal movimento oculare, che esplora qua e là in modo irregolare l'immagine, arrestandosi su questo o quel punto di interesse; nessuna prova sperimentale garantisce che la scelta del vettore sinistra-destra sia l'opzione tipica dei destrorsi, mentre quella opposta sia caratteristica dei mancini (era l'ipotesi cara a Schlosser); infine, se molti studiosi hanno indicato nell'abitudine alla lettura dei testi scritti da sinistra a destra un condizionamento decisivo per l'analoga lettura di un'immagine, resta da spiegare – nota Arnheim – come mai il vettore direzionale sinistra-destra nell'apprensione di un'immagine compaia molto tardi, intorno ai quindici anni, rispetto all'apprendimento della lettura dei testi.

4. *Come farsi il segno della croce*

La questione dei rapporti fra lettura della scrittura e lettura dell'immagine solleva, come è evidente, un'implicazione di carattere culturale: se la direttrice predominante sinistra-destra, rilevata da Wölfflin per la tradizione dell'arte occidentale, è condizionata dalla scrittura che si dispiega nella medesima direzione, dovremmo conseguentemente aspettarci direttrici predominanti opposte nel caso di culture che scrivono da destra a sinistra. E puntualmente, nel caso dei rotoli dipinti o *makimono*, che vanno dispiegati verso sinistra mentre la mano destra viene riavvolta man mano la parte già vista, la direttrice segue l'orientamento classico della scrittura alto-basso / destra-sinistra²³. Analogo privilegiamento dovremmo riscontrare, per lo stesso motivo, nelle culture figurative araba ed ebraica. Ma qui il problema della lateralità viene a intrecciarsi e complicarsi con quello della narratologia figurale: che dire, ad esempio, di quei racconti per immagini che – adottando un metodo che è stato variamente definito *Chroniken-Stil* (Robert), *continuirend* (Wickhoff) o *cyclic* (Weitzmann)²⁴, e che consiste nel disporre sullo sfondo del medesimo paesaggio momenti successivi della stessa storia ripetendo uno o più personaggi – esigono che l'occhio

parta dal centro, per poi muovere a sinistra e finalmente concludere a destra? È il caso, ad esempio, del Mosè salvato dalle acque nella sinagoga di Dora Europos o, molto più tardi, del *Pagamento del tributo* di Masaccio nella Cappella Brancacci. È chiaro che in casi come questi è possibile far riferimento ai condizionamenti della grafia corrispondente solo ipotizzando qualche arcaico influsso sotterraneo della scrittura bustrofedica.

L'ambito delle arti figurative, pur ricchissimo di implicazioni percettologiche e culturologiche nella sua relazione con la sfera della lateralità²⁵, non esaurisce certamente le potenzialità della distinzione originaria di destra e sinistra per la determinazione del senso dell'esperienza. Nel secondo volume della *Filosofia delle forme simboliche* dedicato al pensiero mitico, già Cassirer, con diretto riferimento al saggio kantiano sull'orientamento, aveva adombrato la possibilità di seguire il graduale processo dell'orientarsi «in un piano spirituale ancora più profondo»²⁶, in cui lo spazio intuitivo della corporeità sensibile e quello concettuale della matematica e della geometria vengono affiancati dallo spazio mitico, rituale e religioso, conferendo alla coppia destra-sinistra determinazioni di senso ogni volta nuove²⁷.

Nel tentativo di analizzare la semantica corporea e quella simbolica coimplicate nel gesto del farsi il segno della croce – gesto che si dispiega in direzioni opposte per i cattolici e gli ortodossi –, Boris Uspenskij ha dovuto prender le mosse dalla distinzione, codificata da molte lingue indoeuropee, tra un senso relativo (fisico) e un senso assoluto (assiologico) della opposizione destra-sinistra: il greco *dexios*, *dexiteros*, il latino *dexter*, lo slavo *desnyj*, come anche i corrispondenti termini delle lingue europee moderne, rimandano tanto al lato destro del corpo o alla mano destra quanto a ciò che è buono, propizio, giusto, corretto; al loro contrario rinviano i termini che designano la sinistra²⁸.

Fondamentale per comprendere il diverso modo di segnarsi proprio di ortodossi e cattolici è, secondo Uspenskij (che a tal riguardo procede a un dettagliato esame delle corrispondenti prescrizioni rituali e liturgiche riguardanti il valore peculiare assegnato alla lateralità), il punto di vista differente che viene assunto nelle due tradizioni religiose: il segno della croce viene eseguito presupponendo, nell'un caso, che l'uomo si rivolga a Dio, nell'altro che sia Dio a rivolgersi all'uomo²⁹. La medesima salienza del punto di vista assunto è in gioco quando ne va della pittura sacra di icone, ambito che potrebbe essere considerato un vero e proprio anello di congiunzione fra la riflessione sull'immagine figurativa e quella più generalmente culturologica quanto all'opposizione di destra e sinistra. Nel saggio espressamente dedicato alla *“Destra” e “sinistra” nella raffigurazione delle icone*, Uspenskij mira a ribadire la tesi secondo cui la pittura medievale in generale, e sacra in particolare, era organizzata secondo un punto di vista non esterno (quello dell'osservatore che guarda il dipinto), bensì interno (spesso

coincidente con la figura centrale della raffigurazione, ad esempio il Cristo). Conseguentemente, anche le determinazioni della destra e della sinistra si modificano, come ben si evince dalla lettura dei repertori di modelli per pittori di icone: «La lettura dei repertori dei modelli iconici permette di stabilire che nella terminologia di quest'arte la parte destra della figura era considerata "sinistra" e, viceversa, la parte sinistra come "destra". In altre parole, si parte non dal punto di vista di chi osserva il quadro, ma dal punto di vista di chi gli stia di fronte, un osservatore interno che si immagina dentro il mondo raffigurato»³⁰.

Uspenskij, che conosce e cita il saggio seminale di Wölfflin, osserva come questo caratteristico orientamento interno proprio della spazialità delle icone non debba in nessun modo essere ad esse confinato, potendosi ritrovare ad esempio in non poca iconografia del *Giudizio universale*, e segnatamente nella disposizione a destra dei giusti e a sinistra dei dannati, corrispondente rispettivamente alla sinistra e alla destra per chi guarda l'immagine. Nel mettere in relazione le immagini con i testi che ne prescrivono la corretta esecuzione e con le scritture che esse devono illustrare, Uspenskij aggiunge un ulteriore orizzonte problematico – quello appunto, delicatissimo, dei rapporti fra parola e immagine – alla relazione fra destra e sinistra, che abbiamo visto essere così cruciale e densa di implicazioni per chiunque voglia accostarsi al nesso profondo sussistente fra un'estetica trascendentale come teoria delle condizioni di possibilità della nostra esperienza sensibile e un'estetica come teoria delle arti.

¹ Si veda la ricostruzione di una linea chirocentrica nella tradizione filosofica occidentale offerta da M. Ferraris in *Estetica razionale*, Cortina, Milano 1997, pp. 288-95.

² Cito nella ed. it. delle *Opere* di Aristotele, vol. 4 (*Della generazione e della corruzione, Dell'anima, Piccoli trattati di storia naturale*), Laterza, Roma-Bari 1983.

³ G. Bruno, *Cabala del Cavallo Pegaseo* (1585), in Id., *Le opere italiane*, a cura di P. Lagarde, Druck der Dieterichschen Universitäts-Buchdruckerei, Göttingen 1888, vol. II, p. 587.

⁴ G. W. Fr. Hegel, *Enciclopedia delle scienze filosofiche in compendio* (1817, 1827², 1830³), ed. it. a cura di B. Croce, Laterza, Bari 1984, § 411, p. 415.

⁵ M. Heidegger, *Che cosa significa pensare?* (corso 1951-52), ed. it. a cura di G. Vattimo, Sugarco, Milano 1996, p. 108.

⁶ M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione* (1945), tr. it. di A. Bonomi, Bompiani, Milano 2005, rispettivamente p. 334 e p. 159.

⁷ Cfr. V. Gallese, *Embodied simulation: from neurons to phenomenal experience*, in "Phenomenology and the Cognitive Sciences", IV (2005), pp. 23-48; Id., "Corpo vivo, simulazione incarnata e intersoggettività: Una prospettiva neurofenomenologica", in *Neurofenomenologia*, a cura di M. Cappuccio, Bruno Mondadori, Milano 2006, pp. 293-326.

⁸ M. Heidegger, *Essere e tempo* (1927), ed. it. a cura di F. Volpi sulla versione di P. Chiodi, Longanesi, Milano 2005, § 23, p. 138.

⁹ I. Kant, *Prolegomeni a ogni futura metafisica che si presenterà come scienza* (1783), a cura di R. Assunto, tr. it. di P. Carabellese, Laterza, Roma-Bari 1979, pp. 40-41.

¹⁰ Idem, “Del primo fondamento della distinzione delle regioni nello spazio” (1768), in Id., *Scritti precritici*, a cura di A. Puppi, Laterza, Roma-Bari 1990, pp. 409-18, qui p. 413.

¹¹ Idem, “Che cosa significa orientarsi nel pensare” (1786), in Id., *Scritti sul criticismo*, a cura di G. De Flaviis, Laterza, Roma-Bari 1991, pp. 13-29, qui p. 17. Heidegger riprende questo motivo kantiano, per criticarlo come insufficiente (perché limitato a un soggetto pensato senza mondo) a chiarire come sia possibile orientarsi, in *Essere e tempo*, cit., § 23, pp. 138-39: «Che io sia già sempre in un mondo, è costitutivo della possibilità dell'orientamento non meno del senso della destra e della sinistra».

¹² Cfr. W. Wundt, *Grundzüge der physiologischen Psychologie*, Engelmann, Leipzig 1874; H. von Helmholtz, “I fatti nella percezione” (1878), in Id., *Opere*, a cura di V. Cappelletti, Utet, Torino 1967, pp. 583-646.

¹³ Cfr. J. von Uexküll, *Ambiente e comportamento* (1934), disegni di G. Kriszat, introduzione di F. Mondella, tr. it. di P. Manfredi, Il Saggiatore, Milano 1967.

¹⁴ H. Wölfflin, *Über das Rechts und Links im Bilde. Paul Wolters zum 70. Geburtstag*, in “Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst”, N. F., v (1928), pp. 213-22; poi raccolto in Id., *Gedanken zur Kunstgeschichte: Gedrucktes und Ungedrucktes*, Schwabe, Basel 1947⁴, pp. 82-90. Nello stesso volume, alle pp. 90-96, si veda anche il saggio, specificamente dedicato alla questione dell'inversione in Raffaello, *Das Problem der Umkehrung in Raffaels Teppichkartons*, uscito originariamente su “Belvedere”, IX (1930), pp. 63-65. Su questo tema è poi tornato A. P. Oppé, *Right and Left in Raphael's Cartoons*, in “Journal of the Warburg and Courtauld Institutes”, VII (1944), pp. 82-94.

¹⁵ Cfr. H. Dilly, “Die Bildwerfer. 121 Jahre kunstwissenschaftliche Dia-Projektion” (1994), in K.-U. Hemken (a cura di), *Im Bann der Medien. Texte zur virtuellen Ästhetik in Kunst und Kultur*, CD-ROM, Weimar 1997.

¹⁶ H. Wölfflin, *Concetti fondamentali della storia dell'arte* (1915), presentazione di G. Nicco Fasola, tr. it. di R. Paoli, Longanesi, Milano 1984 (poi Neri Pozza, Vicenza 1999).

¹⁷ Idem, *Über das Rechts und Links im Bilde*, cit., p. 83.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ J. von Schlosser, *Intorno alla lettura dei quadri*, in “La Critica”, XXVIII (1930), pp. 72-79; poi raccolto in Id., *Xenia: saggi sulla storia dello stile e del linguaggio nell'arte figurativa*, tr. it. di G. Federici Ajroldi, Laterza, Bari 1938, pp. 220-32.

²⁰ Cfr. il classico studio di P. Florenskij, *La prospettiva rovesciata e altri scritti*, a cura di N. Mislser, tr. it. di C. Muschio e N. Mislser, Casa del Libro, Roma 1984.

²¹ J. von Schlosser, *Intorno alla lettura dei quadri*, cit., pp. 74-75.

²² R. Arnheim, *Arte e percezione visiva* (1954, 1974²), tr. it. e prefazione di G. Dorflès, Feltrinelli, Milano 1994, pp. 48-50. I testi cui rimanda sono: H. C. Van der Meer, *Die Links-Rechts-Polarisation des phänomenalen Raumes*, Wolters, Groningen 1958; M. C. Corballis e I. L. Beale, *On Telling Left from Right*, in “Scientific America”, CCXXIV (1971), pp. 96-104; Id., *Bilateral Symmetry and Behaviour*, in “Psychological Review”, LXXVII (1970), pp. 451-464; M. Gaffron, *Right and Left in Pictures*, in “Art Quarterly”, XIII (1950), pp. 312-331, A. Dean, *Fundamentals of Play Directing*, Farrar & Rinehart, New York 1941.

²³ Cfr. al riguardo le osservazioni di R. Keller, *The Right-Left Problem in Art*, in “Ciba Symposia”, III/11 (1942), pp. 1139-42, spec. pp. 1141-42; Ch. G. Gross e M. H. Bornstein, *Left and Right in Science and Art*, in “Leonardo”, XI/1 (1978), pp. 29-38, spec. pp. 36-37.

²⁴ C. Robert, *Bild und Lied: archäologische Beiträge zur Geschichte der griechischen Heldensage*, Weidmann, Berlin 1881; F. Wickhoff, *Arte romana* (1895), tr. it. di M. Anti, a cura di C. Anti, Le Tre Venezie, Padova 1947; K. Weitzmann, *Le illustrazioni nei rotoli e nei codici: studio della origine e del metodo della illustrazione dei testi* (1970), ed. it. a cura di M. Bernabò, Cusl, Firenze 1991.

²⁵ Si veda a tal riguardo l'ampio spettro delle ricerche di A. W. Posèq, raccolte in *Left & Right in Painting: and in the Related Arts*, Academmon, Jerusalem 2007; quindi

lo studio di S. Weigel, “Die Richtung des Bildes: zum Links-Rechts von Bilderzählung und Bildbeschreibung in kultur- und mediengeschichtlicher Perspektive”, in *Bilder-Denken: Bildlichkeit und Argumentation*, hrsg. von B. Naumann, Fink, München 2004, pp. 87-120.

²⁶ E. Cassirer, *Filosofia delle forme simboliche*, tr. it. di E. Arnaud, 3 voll., La Nuova Italia, Firenze 1987, vol. II (“Il pensiero mitico”, 1924), parte II, cap. II (“Lineamenti fondamentali di una morfologia del mito: spazio, tempo, numero”), pp. 121-213, qui p. 135. Cfr. anche vol. I, parte I, cap. III (par. I: “L’espressione dello spazio e delle relazioni spaziali”), pp. 175-200, in part. p. 187 per il riferimento alla kantiana “distinzione delle regioni nello spazio”); vol. III/1, parte II, cap. III (“Lo spazio”), pp. 189-215.

²⁷ Per una considerazione a tutto tondo dell’opposizione destra-sinistra si possono consultare: M. Gardner, *L’universo ambidestro: nel mondo degli specchi, delle asimmetrie, delle inversioni temporali* (1964), tr. it. di L. Speranza e G. Pedrazzini, De Agostini, Novara 1996; V. Fritsch, *Left and Right in Science and Life*, Barrie and Rockliff, London 1968; R. Needham, *Right and Left: Essays on Dual Symbolic Classification*, The University of Chicago Press, Chicago-London 1973.

²⁸ B. Uspenskij, *Il segno della croce e lo spazio sacro. Perché gli ortodossi si fanno il segno della croce da destra a sinistra, mentre i cattolici da sinistra a destra?*, tr. it. di R. Salvatore, M. D’Auria, Napoli 2005, in part. cap. I, pp. 5-15.

²⁹ Ivi, cap. II.

³⁰ B. Uspenskij, “‘Destra’ e ‘sinistra’ nella raffigurazione delle icone” (1973), in Id., *Linguistica, semiotica, storia della cultura*, tr. it. di L. Rossi, introduzione di S. Garzonio, Il Mulino, Bologna 1996, pp. 63-69, qui p. 63 (ora raccolto anche in *Semiotiche della pittura: i classici, le ricerche*, a cura di L. Corrain, Meltemi, Roma 2004, pp. 137-43).

La logica dell'espressione in Susanne Langer

di Giovanni Matteucci

1. In un seminario dedicato al “movimento espressivo” può sembrare fuori luogo intervenire su Susanne Langer, tanto più se si prende come testo di riferimento il volume del 1953 *Feeling and Form*¹. Si potrebbe infatti obiettare che più vicini al tema di questo seminario siano, semmai, gli sviluppi antropologici del pensiero langeriano, visto che nel testo del 1953 sono lampanti le prese di posizione contro il riconducimento dell'arte a moti espressivi soggettivi, al punto da configurare una sorta di estetica oggettiva. Eppure credo che la ricerca langeriana del 1953, e proprio per la sua inclinazione oggettivistica, abbia qualcosa da suggerire in positivo anche sul tema del movimento espressivo.

Vi è anzitutto una coincidenza che occorre segnalare. Molto opportunamente questo seminario sul movimento espressivo è stato intitolato *Logiche dell'espressione*. Infatti, il movimento espressivo assume pieno rilievo in quanto problema filosofico nella misura in cui agisce come grimaldello per forzare le gabbie della tradizione della logica. Esso mette in luce una strutturazione in qualche modo dotata di senso dovuta a posture, gesti, manipolazioni e gestioni del corpo che quanto meno fanno resistenza a una loro schietta sussunzione sotto il paradigma della concettualizzazione e della significazione linguistico-discorsiva. L'*Ausdrucksbewegung*, cioè, in tanto ha spiccato profilo teoretico, in quanto induce a problematizzare il confino del senso entro la discorsività, facendo balenare l'eventualità di un ampliamento del dominio tradizionale del fenomeno logico. Ora, Susanne Langer ha titolo per essere accostata a tale programma, poiché è uno dei filosofi che hanno esplicitamente tematizzato la logicità non apofantica dell'espressione valicando così il perimetro a cui si attengono solitamente le dottrine della discorsività e le teorie delle forme e dei nessi proposizionali, concettuali e di giudizio.

Per quanto riconosca al linguaggio in senso stretto una dotazione peculiare che lo rende quel potente strumento grazie a cui è progredita l'antropizzazione, Langer non ritiene che esso detenga in esclusiva la cifra dell'umano. Esso rientra in un ambito di cui è una declinazione e non l'unica estrinsecazione, e neppure la tessitura paradigmatica. Lo dice bene un passo del libro che costituisce la premessa immediata di

Feeling and Form, ossia *Philosophy in a New Key*, in cui si legge che il «linguaggio non è affatto il nostro solo prodotto articolato», poiché «già la nostra esperienza più puramente sensoriale è un processo di formulazione»². *Urphänomen* rispetto al linguaggio è la capacità di formulare, di articolare un senso, e proprio ciò costituisce l'argomento ampio della logica nell'accezione langeriana. Non è allora forzato sostenere che, se una tale logica si occupa di tutti i modi di articolazione e formulazione di un senso non necessariamente verbale, essa interseca fatalmente anche quegli eventi che altre linee di ricerca, in altre latitudini, hanno indagato sotto il titolo di *Ausdrucksbewegung*, "movimento espressivo".

Alla luce di questa premessa, la questione da sottoporre ad attenzione diventa: può la concezione langeriana dell'opera d'arte essere letta in parallelo, forse parziale e di scorcio, con la logica che governa il movimento espressivo? Una risposta potrà essere avanzata solo precisando dapprima alcuni caratteri strutturali dell'espressione artistica che Langer mette al centro della propria indagine. Si tratterà poi di verificare l'eventuale coincidenza o compatibilità di questi caratteri con la dinamica del movimento espressivo in alcuni dei suoi tratti salienti, affidandosi a tal fine a un determinato filo conduttore.

2. La centralità dell'espressione nell'estetica di Susanne Langer si deve a un'opzione ben precisa che viene illustrata nei capitoli introduttivi di *Sentimento e forma*: «le teorie dell'espressione, anche se più ostiche per il problema, sono più fertili di quanto non siano le ricerche analitiche sull'impressione. Come la parte più interessante della filosofia della scienza è stata elaborata per affrontare i problemi logici che nascevano in laboratorio, così gli aspetti più vitali della filosofia dell'arte nascono dalla bottega dell'artista» (SF, 30). Questo passaggio si basa sulla contrapposizione, di metodo e di sostanza, tra due diversi approcci all'opera d'arte: quello che privilegia la realtà degli effetti che l'opera d'arte dovrebbe suscitare in chi la crea e soprattutto in chi ne fruisce, e quello che invece pone in primo piano le dinamiche che presiedono alla formulazione dell'opera stessa, anzitutto in forza delle procedure e delle strategie della produzione di essa. Nel passo spicca però anche un altro elemento cruciale. In tale ingresso nella bottega dell'artista si guadagna un accesso a problemi che sono paralleli a quelli dibattuti in sede epistemologica in rapporto al fatto della scienza, e che in tal misura appaiono quanto meno affini a problemi di ordine logico. La contrapposizione tra impressione ed espressione, allora, nasconde una più radicale polarizzazione tra una via psicologica e una via logica – o almeno para-logica – alla descrizione dell'opera d'arte. Se l'impressione è tema e argomento solo di indagini di psicologia dell'arte, l'espressione diventa tema e argomento cruciale anche per sondare la possibilità stessa di una logica dell'arte. È, insomma,

un'opzione avversa al riduzionismo psicologista a motivare la posizione centrale che l'espressione occupa nell'estetica langeriana.

Assumere una simile intonazione anti-psicologista non vuol dire negare per intero l'afferenza dell'espressione artistica a contenuti solitamente rubricati come psichici. Il titolo della ricerca di Susanne Langer ne è la migliore testimonianza, essendo composto proprio dall'endiadi "sentimento e forma". Piuttosto che avere di mira una sbrigativa liquidazione del sentimento, Langer intende operare una ristrutturazione del suo concetto in maniera da non renderlo più meramente giustapposto alla componente obiettiva dell'opera d'arte. Vigè un principio di reciproca emendazione. La forma va compresa nella sua intrinseca afferenza a un contenuto omogeneo al sentire e al sentirsi tanto quanto quest'ultimo va compreso nella sua adiacenza alla forma medesima. La trascendenza verticale tra sentimento e forma, ultima propaggine del dualismo gnoseologico moderno tra soggetto e oggetto, lascia il campo a una sorta di orizzonte di immanenza in cui l'uno e l'altra coagiscono solidali e intrecciati. In tal modo si crea quella zona di possibile sovrapposizione tra sentimento e forma che non è circoscritta entro il perimetro della soggettività. A profilarsi è qui il campo d'esistenza di sentimenti che Langer, con un rinvio strategico a un saggio oggi poco letto di Otto Baensch, definisce obiettivi. Come attesta Baensch, essi «esistono in modo del tutto oggettivo e indipendentemente da noi, senza essere stati interiori di un essere animato», e al tempo stesso «sono sempre incorporati e inerenti in oggetti da cui non è possibile separarli realmente, ma solo distinguerli per via di astrazione: i sentimenti obiettivi – conclude Baensch citato da Langer – sono sempre parti dipendenti dagli oggetti»³.

Langer coglie a tal proposito un problema di primaria importanza. Nella misura in cui i sentimenti inerenti alle opere d'arte sono obiettivi, essi sono sentimenti privi di titolarità, ossia non vengono provati da nessun soggetto in carne e ossa. Bisognerà parlare, al loro riguardo, di sentimenti non sentiti. Mentre si dovrà dire che essi sono contenuti nelle opere d'arte, resta implausibile accreditare queste ultime della capacità di provarli («le opere d'arte *contengono* i sentimenti, ma non li provano»; SF, 38)⁴. D'altro canto, la loro stessa natura di sentimenti, di complessi emotivi, fa sì che essi esorbitino dal novero delle proprietà percettive, sensoriali, in senso proprio. Né la percezione interna né la percezione esterna appaiono allora in grado di giungere direttamente ad essi. L'enigmatico statuto di tali oggettività del sentire, che sembrano ritrarsi mute ad ogni approccio percettivo, trova chiarimento solo nel rapporto con le forme in cui esse si incarnano. I sentimenti obiettivi, infatti, hanno la caratteristica di non poter sussistere di per sé, al di fuori della loro incarnazione in un qualche elemento eterogeneo ma congruente, che si presenta come la forma percettiva che di volta in volta li esibisce. Proprio questo è il nesso essenziale che si stabilisce tra

sentimento e forma. Ed esso viene descritto da Langer come “azione simbolica”, laddove alla nozione di simbolo viene conferito un significato ben preciso e distante dall’uso che ne fa, ad esempio, la riflessione iconologica. Simbolica non è una relazione differita e indiretta esposta alla convenzionalizzazione e al nominalismo, ma al contrario una connessione necessaria (cfr. SF, 57) poiché essa sola rende percepibile un percolato, in sé astratto in quanto non attualmente sensoriale né sentito. Dunque l’atto con cui il mettere in forma seleziona qualcosa di astratto perché meramente percepibile arricchisce, anziché impoverire, il sentire, mediando contenuti altrimenti insondabili. Analizzando un particolare disegno ornamentale che si sviluppa in orizzontale, Langer ad esempio scrive: «quel disegno è una forma simbolica che astrae la continuità, l’andamento diritto e la forza del movimento, ed esprime l’idea di quei caratteri astratti esattamente allo stesso modo in cui ogni simbolo esprime il suo significato» (SF, 81). L’astrattezza connota qualcosa di qualitativo che è di per sé privo di corpo e che al tempo stesso sussiste solo nella propria incorporazione. Simbolicità, nel senso qui in questione di intramatura reciproca di astratto e concreto, corrisponde a espressività.

L’esperienza dei sentimenti obiettivi è dunque possibile solo per il tramite di una forma. Ciò non configura, tuttavia, una relazione debole di vicarietà. Al contrario, in presenza della relazione espressivo-simbolica «ci pare quasi che il simbolo sia la cosa stessa, o la contenga, o ne sia contenuto», come nota Susanne Langer in una conferenza di poco successiva a *Sentimento e forma*⁵. La pregnanza dell’esperienza simbolicamente mediata risale a una capacità antropologica primitiva (SF, 410), scaturigine comune della forma logica dell’arte e, in direzione divergente ma compatibile, della forma logica del linguaggio denotativo, e dunque della costruzione del sapere scientifico: «una simile identificazione di simbolo e oggetto sta alla radice della diffusa concezione dei nomi sacri, della efficacia materiale dei riti, e di molti altri fenomeni primitivi ma persistenti delle culture umane»⁶. Cassirer è senz’altro un referente importante sia per quel che concerne il rilievo del sinolo tra concreto segno sensibile e contenuto astratto ovvero “spirituale”, sia per quel che riguarda il riconoscimento in ciò della cellula germinale delle energie che si dispiegano nelle forme della cultura, sia per quel che concerne la determinazione della natura presentazionale che connota peculiarmente le forme simboliche dei sentimenti obiettivi in quanto ciò senza di cui i contenuti astratti non sussisterebbero. Altrettanto ingente è però, almeno per quest’ultimo punto, il debito nei confronti di Whitehead. Già il maestro di Langer, infatti, aveva messo in luce la possibile presentazionalità del simbolico; e, in tal senso, aveva descritto persino la prassi percettiva come intersecazione tra gli ordini del concreto – ossia di percipiente e percepito nella circostanza attuale del loro incontro – e dell’astratto,

ossia delle qualità, o proprietà sensoriali, che sono sì tematizzabili solo sulla scorta di uno sguardo riflessivo, ma al tempo stesso sono efficaci operativamente come vettori relazionali dell'incontro tra percipiente e percepito ⁷.

L'azione simbolica, ovvero la funzione espressiva, concretizza un nesso biunivoco tra due entità incomparabili per essenza perché eterogenee: sentimento e forma. La direzionalità di tale nesso appare ambigua e indeterminata finché nessuno dei due termini può essere fissato come *terminus a quo*, come principio di deduzione o induzione dell'altro. In linea di principio, ciascun termine potrebbe indifferentemente fungere da simbolo o da significato. Ma la natura della relazione simbolica presentazionale comporta un vincolo che impedisce l'esercizio del puro arbitrio nella definizione dei differenti ruoli dei due termini. L'abbinamento simbolico-espressivo di entità eterogenee esige, infatti, l'isomorfismo strutturale tra le entità stesse. Appunto «una tale analogia formale, o congruenza di strutture logiche, è la condizione prima per una relazione fra un simbolo e tutto ciò che questo deve significare», sicché «il simbolo e l'oggetto simbolizzato devono avere una qualche forma logica in comune» (SF, 43). Alla base del simbolismo presentazionale vi è dunque un funtore isomorfico che, in quanto logico e non contingente, riduce l'indeterminatezza e la volatilità del nesso che stringe i due termini. Questi ultimi si distinguono nel loro rapporto a seconda della loro specifica capacità di contribuire all'operatività del funtore isomorfico. È simbolo ciò che rende attuale, concretamente sensibile, l'isomorfismo, mentre è significato ciò che ne costituisce l'espansione in un contenuto astratto. La direzionalità del nesso simbolico risulta pertanto implicazione della natura semantica del funtore isomorfico. Per comprendere l'importanza di tale funtore basta ricordare come la sua negazione determini una forma radicale di nominalismo com'è quello di Nelson Goodman, il quale proprio in virtù dell'abbandono della congruenza semantico-isomorfica sottesa al simbolismo langeriano ritiene che quasi ogni cosa possa stare per quasi ogni cosa, e riconosce soltanto clausole sintattiche per il buon funzionamento dei linguaggi simbolici, senz'altro nel campo delle cosiddette arti allografiche ⁸.

Una tale connotazione dell'isomorfismo simbolico-espressivo pale-
sa come nel caso delle opere d'arte si esperisca un'affluenza di senso che non è riconducibile senza scarti a una funzione referenziale e denotativa (SF, 414). La sua radice è la congruenza tra le curvature dei campi di due decorsi eterogenei egualmente oggettivi, ma l'uno astratto-immaginario e l'altro accessibile ai sensi. La fusione, la reciproca implementazione tra due diversi ordini, genera così senso procedendo per vie alternative rispetto alle prestazioni solitamente esaminate dalla descrizione della discorsività. Da qui la necessità di ampliare i confini dell'indagine per farla diventare pienamente logica

dell'espressione, il cui denominatore comune diventa l'analisi di forme che risultano espressive in virtù della propria articolazione: «un simbolo complesso come una proposizione, o una carta geografica [...], o un segno grafico [...] sono *forme articolate*, la cui caratteristica funzione simbolica è ciò che io chiamo *espressione logica*. Essa esprime relazioni; e può “significare” – cioè connotare o denotare – qualsiasi complesso di elementi che abbia la stessa forma articolata del simbolo, la forma che il simbolo “esprime”» (SF, 47). Il senso, qui, include ed eccede ogni sistema di referenzialità. Esso emerge come modalità di compaginazione intrinseca che, nell'arte per adiacenza e in altri casi per rinvio e per convenzione, viene esibita da quei costrutti sensoriali in cui si realizza la relazione simbolica, la cui articolatezza è del tutto estranea alla funzionalità semiotica e alla statica interezza del segno. E grazie a ciò acquisisce un profilo più preciso anche la nozione di sentimento intorno a cui gravita *Feeling and Form*. Nel caso dell'arte, sentimento è quel che si scandisce nella forma senza il supporto della discorsività. Perciò la forma possiede una portata, un rilievo vitale, a prescindere da convenzioni pattuite o stipulabili, dunque solo in forza di un «fattore della significanza» che «non è discriminato logicamente, ma sentito come qualità piuttosto che riconosciuto come funzione» (SF, 49). Ecco perché la logica dell'espressione artistica costituisce la logica della qualitatività, congenitamente estranea a procedure di mero riscontro fattuale.

3. Il venir meno della funzione referenziale nel simbolismo presentazionale fa emergere la peculiarità del principio di determinazione della forma artistica. Ciascuna opera d'arte vive dell'elaborazione di pezzi di realtà – materiali, stati mentali, enti concreti – al fine, però, di rendere apparente qualcosa che non appartiene, già *prima facie*, all'ordine della realtà: le compagini emotive e qualitative nella loro dinamica formale. Pur essendo di per sé percettiva, la forma simbolica è protesa al di là di sé: «è parvenza, ma sembra esser carica di realtà» (SF, 68). Essa si colloca su un piano, quello dello *Schein*, in cui la gestione efficace della compaginazione qualitativa, della tessitura sentimentale, coincide con l'assestamento della logica dell'espressività: «la funzione della “parvenza” è di dare alle forme nuove manifestazioni di carattere puramente qualitativo, irreali, affrancandole dal loro normale manifestarsi in oggetti reali, sì che le si possa riconoscere nel valore loro proprio, e liberamente concepirle e comporle in vista di quello che è il fine ultimo dell'artista: la significanza o espressione logica» (SF, 66). Nella sua costituzione sensoriale, basata sui puri vettori dell'apparire sensibile, l'espressione artistica è allora anzitutto da intendere come una vera e propria grammatica della percezione. Esiste a tal riguardo una discreta sintonia di Langer con la *Gestaltpsychologie*, che indaga tale grammatica nella concretezza dell'evento percettivo. E tuttavia, ri-

conosciuta la virtuosità di questa psicologia, la via percorsa da Langer non si ferma ad essa. Ribadendo di fatto la propria opzione logicista, Langer infatti si affretta ad aggiungere che la concretezza grammaticale della dinamica percettiva non esaurisce la specificità della forma simbolica in quanto forma artistica. Per comprendere quest'ultima nella sua adiacenza con il sentimento, che resta apofantematicamente indeterminato, alla grammatica va aggiunta una conforme semantica della percezione. Così se, gestalticamente, la logica dell'espressione artistica in ambito visivo «non è la logica concettuale delle relazioni spaziali che porta alla geometria», essa tuttavia non si esaurisce in dinamiche fattuali. Le forme visive rivelano principi del vedere che sono principi della visione artistica se e solo se «gli elementi visivi vengono ritagliati dall'amorfo caos della sensazione, per adattarsi [...] al sentimento biologico e alla sua efflorescenza emotiva, la "vita" al livello umano» (SF, 79). In tal senso l'indagine sull'espressione profilata da Susanne Langer studia le dinamiche qualitative non tanto di un *pattern* percettivo per sé quanto della sensatezza vitale che in esso si compagina e si esibisce, ovvero il carattere emotivo-espressivo non tanto *della* forma percettiva quanto *nella* forma percettiva. Ed è tanto più logica quanto più approfondisce l'astrattezza, la parvenza, quanto più – cioè – si incarica di indagare modalità qualitative colte nella loro strutturazione impersonale, ovvero “sentimenti obiettivi”: «un'opera d'arte esprime una concezione di vita, un'emozione, una realtà interiore. Ma non è né una confessione né uno scoppio di passione irrigidito e pietrificato: è una metafora sviluppata, un simbolo non discorsivo che articola ciò che non è esprimibile in parole: la logica della coscienza stessa»⁹.

Nel gestire la sensatezza vitale sul versante della parvenza e dell'astratto, l'espressione logica dell'arte indagata da Langer sembra distanziarsi irrimediabilmente anche dal terreno del “movimento espressivo”. Eppure con quest'ultimo condivide non poco, e anzitutto il fatto di essere incarnazione di una sensatezza della vita che altrimenti resterebbe inespressa. Infatti, seguendo una delle più organiche ricerche sulla logica dell'espressione in cui l'analisi dell'*Ausdrucksbewegung* svolge un indubbio ruolo chiave, quella di Georg Misch¹⁰, la peculiarità del movimento espressivo risiede proprio nell'immediata presenza di un senso la cui articolazione coincide con l'articolazione del movimento medesimo, senza evocare ipotesi surrettizie sulla realtà intrapsichica e ineffabile di un referente semantico. La configurazione del movimento espressivo è il senso, non ha meramente un senso. Per questo Misch, sulla scorta di Plessner, attribuisce al movimento espressivo un carattere eminentemente simbolico (cfr. AL, 182-83), esattamente nel modo presentazionale e immediato in cui per Langer risultano simboliche le forme artistiche (cfr. AL, 283). Ma la convergenza tra l'analisi dell'*Ausdrucksbewegung* svolta da Misch e l'estetica langeriana è anche relativa a un altro punto cruciale. Anche Misch, infatti, distingue il movimento espressivo dai *pattern* percettivi in quanto tali per il suo essere

immanentemente intessuto di un senso situazionale che esclude l'eccessiva polivocità delle mere *Gestalten* (AL, 180). Con la strutturazione di queste ultime il movimento espressivo condivide il fatto di articolarsi secondo una dinamica pre-concettuale, che però in esso risulta in più anche simbolicamente presentazionale e dunque intrinsecamente semantica. La significatività qui in questione è quella che inerisce al sentimento, all'emotività. L'espressione affettiva possiede cioè un significato che pur non avendo a che fare con il pensiero, «non sta al di sopra dello strato razionale, bensì al di sotto. Esso – osserva Misch – non viene rappresentato dall'espressione visibile, ma è presente in essa» (AL, 183).

Ciò che è più vicino converge così con ciò che è più lontano. La presenza più propria a se stessi di un senso (movimento espressivo) media nell'espressione una sensatezza esattamente nello stesso modo in cui la media l'assoluta assenza a se stessi di un senso (forma espressiva, sentimento obiettivo): nel modo, cioè, dell'incorporazione presentazionale del senso nella dinamica dello svolgimento di quanto si percepisce. In entrambi i casi, non è che il gesto espressivo abbia un senso; il senso è la dinamica del corso fattuale stesso: non risiede né in una mente, né in una compagine obiettiva posta al di là dell'oggettualità che appare. Si tratta di un singolare caso in cui le posizioni intermedie tra gli estremi risultano tutte centrifughe ed eccentriche. I due luoghi polari definiscono la distanza massima delle posizioni che si possono occupare all'interno del campo della sensatezza presentazionale (soggetto che collassa nel corpo proprio, nel movimento espressivo; oggetto come ciò che mai è sentito di per sé, nella forma artistica). Nel loro sistema essi costituiscono però anche la *ratio* del campo stesso, del cui profilo ellissoidale rappresentano i fuochi.

¹ Con la sigla SF si citerà d'ora in poi dall'ed. it. a cura di L. Formigari; S. K. Langer, *Sentimento e forma*, Feltrinelli, Milano 1965. Per una presentazione dei temi dell'estetica langeriana cfr. L. Demartis, *L'estetica simbolica di Susanne Katherina Langer*, "Aesthetica Preprint", 70, 2004.

² S. K. Langer, *Filosofia in una nuova chiave*, (1942), Armando, Roma 1972, p. 124.

³ Il passo è tratto da O. Baensch, *Kunst und Gefühl*, "Logos", 12, 1923-1924, pp. 1-28, e viene citato in SF, 36-37.

⁴ Baensch, in realtà, formula questo punto in un modo che risulterebbe forse problematico per Langer, sostenendo (cit., p. 14) che le opere d'arte hanno ma non *esprimono* i sentimenti obiettivi. È riscontrabile allora una divergenza non marginale tra Langer e Baensch, che non descrive il rapporto tra opera d'arte e sentimenti obiettivi come nesso simbolico-espressivo. Baensch parla di fusione, intreccio, vivificazione e riempimento (cit., p. 14 ss.), mai di espressione o simbolo. Anziché espressivo, il compito dell'arte risulta allora per lui "rivelativo" (cfr. *ivi*, p. 28).

⁵ S. K. Langer, *Problemi dell'arte*, (1957), Il Saggiatore, Milano 1962, p. 32.

⁶ *Ibidem*.

⁷ Cfr. A. N. Whitehead, *Simbolismo*, (1928), Cortina, Milano 1998, e in partico-

lare dove si spiega che le qualità percettive «possono venir descritte con eguale verità sia come nostre sensazioni, sia come le qualità delle cose attuali che noi percepiamo. Queste qualità sono dunque poste in una relazione tra il soggetto percipiente e le cose percepite. Così esse possono venir isolate solo astraendo dalla loro implicazione nello schema della relazione spaziale [...]» (p. 20).

⁸ Goodman converge invece con l'impostazione logica di Langer quando distingue i sentimenti espressi dalle occorrenze dei sentimenti (cfr. N. Goodman, *I linguaggi dell'arte*, (1968), ed. it. a cura di F. Brioschi, Est, Milano 1998, p. 47).

⁹ S. K. Langer, *Problemi dell'arte*, cit., p. 36. Cfr. anche SF, 407-08.

¹⁰ G. Misch, *Der Aufbau der Logik auf dem Boden der Philosophie des Lebens*, (manoscritti del 1927-1934), a cura di G. Kühne-Bertram e F. Rodi, Alber, Freiburg-München 1994 (d'ora in poi cit. con la sigla AL). Sulla logica di Misch mi permetto di rinviare a G. Matteucci, *Per una fenomenologia critica dell'estetico*, Clueb, Bologna 1998, pp. 195-205 e 240-57. Cfr. anche il capitolo conclusivo di M. Mezzanatica, *Georg Misch*, Franco Angeli, Milano 2001 (pp. 136-75).

Il brand fra classico e barocco

di Gianfranco Marrone

1. *Forme simboliche e posizioni epistemologiche*

La prospettiva teorica a partire dalla quale affronterò il tema dell'espressione e delle sue logiche è quello della semiotica come studio dei sistemi e dei processi d'ogni significazione umana e sociale. Per farlo, vorrei partire da due affermazioni complementari, relative alla definizione epistemologica della linguistica e della semiotica.

Sono stati pubblicati qualche anno fa alcuni scritti inediti del grande linguista Ferdinand de Saussure, nei quali fra le altre cose troviamo una dichiarazione che oggi ha una grande importanza. Saussure, come sappiamo, nel celebre *Corso di linguistica generale* sosteneva che la linguistica scientifica deve essere assorbita in una più generale semiologia: la lingua è un sistema di segni, e dunque la linguistica fa parte di una scienza più ampia che studia «la vita dei segni nella vita sociale» che potrebbe chiamarsi, appunto, 'semiologia'. In questi appunti inediti Saussure si pone una domanda un po' diversa: che tipo di scienza è la linguistica? È una scienza della natura, dato che le lingue sono fenomeni naturali, o è una scienza dello spirito, scienza umana diremmo oggi. E la risposta è lapidaria: la linguistica non è né l'uno né l'altro ma sta in un terzo settore, a metà strada fra i due, che si chiama, appunto, semiologia:

On a discuté pour savoir si la linguistique appartenait à l'ordre des sciences naturelles ou des sciences historiques. Elle n'appartient à aucun des deux, mais à un compartiment des sciences qui, s'il n'existe pas, devrait exister sous le nom de *sémiologie*, c'est-à-dire science des signes ou étude de ce qui se produit lorsque l'homme essaie de signifier sa pensée au moyen d'une convention nécessaire. [...] Ce fait qui est le premier qui puisse exciter l'intérêt du philosophe reste ignoré des philosophes; aucun d'eux n'enseigne ce qui se passe dans la transmission d'une sémiologie¹.

La semiologia, insomma, non è lo studio di fenomeni fisici e naturali così come non è lo studio di fatti sociali, ma studia semmai il movimento reciproco – nelle due direzioni – dagli uni agli altri, il modo in cui si passa, per es. nel caso della lingua, da una organizzazione fisica e fisiologica di suoni a un apparato psicologico-concettuale di cui tali suoni si fanno portatori (e viceversa: come certi concetti diventano «immagini acustiche, ossia non sostanze ma forme sonore).

Vorrei accostare questa posizione a quella di Ernst Cassirer, artefice non a caso della monumentale *Filosofia delle forme simboliche*. In una straordinaria conferenza del '45, che forse è il suo ultimo scritto, dedicata a "Lo strutturalismo nella linguistica moderna", Cassirer lamentava il fatto che nessuna filosofia della conoscenza avesse sino a quel momento preso in considerazione una delle scienze più fervide e produttive che si sono sviluppate fra la seconda metà dell'Ottocento e la prima metà del Novecento, che è appunto la linguistica strutturale d'origine saussuriana. Non esiste, sottolinea Cassirer, una logica della linguistica, ma se esistesse porterebbe a una rivoluzione degli studi epistemologici perché metterebbe in crisi la distinzione diltheyana fra scienze della natura e scienze dello spirito. Sulla base degli scritti di Saussure (ovviamente del *Cours*, non degli scritti postumi di cui abbiamo parlato sopra), di Meillet e di Brøndal (espressamente citati) Cassirer sostiene che, così come la lingua è organica senza essere un organismo, e cioè un tutto dove ogni elemento ha valore soltanto entro un insieme strutturato, sistematico, allo stesso modo la linguistica è una scienza dello spirito senza spiritualismo: per essa, lo 'spirito' è insomma l'esercizio di alcune *funzioni* culturali che sono quelle che costruiscono i significati storici e sociali. La linguistica si occupa di suoni ma solo in quanto hanno dei significati, non in quanto realtà e empiriche; allo stesso modo essa si occupa di significati, ma solo in quanto veicolati da suoni. Essa dunque non è una scienza di fenomeni naturali così come non lo è di fenomeni spirituali, ma della relazione fra le due cose, di forme simboliche dunque. E ne conclude:

La lingua è una 'forma simbolica': consiste di simboli e i simboli non fanno parte del mondo fisico ma appartengono ad un universo di discorso completamente diverso. Non si possono ridurre allo stesso denominatore cose naturali e simboli. La linguistica appartiene alla semiotica e non alla fisica ².

2. Ancora su estetica e semiotica

Ho voluto porre quasi a epigrafe questo dialogo a distanza fra Saussure e Cassirer per due ragioni. La prima è perché mi sembra che in esso siano presenti idee non molto dissimili da quelle di alcuni autori – Susanne Langer prima di tutto – che giustamente riecheggiano in un consesso di studi dedicato alle logiche dell'espressione. La seconda è che la semiotica cui farò riferimento non è quella di Charles Morris (a cui appunto Langer, forse ingiustamente, viene spesso collegata) ma quella della tradizione che ha origine in Saussure e che, tramite autori come Jakobson, Hjelsmlev, Benveniste e Barthes, arriva sino a Greimas e la sua scuola.

In questo ambito di studi il dialogo fra estetica e semiotica, altrove dato ormai come spento o ininteressante, ha una formidabile ragion d'essere. Non si tratta infatti, come accadeva in passato, di discutere la

questione dell'arte come forma di linguaggio (e meno che mai del linguaggio come arte), né di discettare sulla calcolabilità del valore estetico di un'opera sulla base del suo grado di informatività, né tantomeno di proporre una classificazione di segni ove individuarne una tipologia di specificamente artistici. La semiotica, del resto, non si occupa più da tempo di segni e di codici, di tratti minimi e regole combinatorie, ma semmai di testi e discorsi, di logiche narrative dell'azione e della passione, ma anche – ed è questo il punto che qui più ci riguarda – di processi di significazione che hanno a che fare con esperienze sensoriali e somatiche, che riguardano la percezione cenestetica e la corporeità in situazione, dove dunque la problematica dell'espressione trova una sua collocazione, per così dire, naturale. Quanto meno dalla pubblicazione di *De l'imperfection* di Greimas, la questione del senso ha raggiunto quella della sensorialità, dell'*aisthesis* perciò, superando definitivamente le pastoie concettuali ed epistemologiche derivanti in gran parte – e sarebbe il caso di mostrarlo in dettaglio, un giorno – da una omonimia tanto casuale quanto molesta: quella che ha sovrapposto e spesso identificato l'*espressione* di Croce con l'*espressione* di Hjelmslev (cfr. per tutti il caso di della Volpe)³. L'intuizione lirica del sentimento (che s'opponesse alla razionalità concettuale e discorsiva) non ha nulla a che vedere con il piano significante del linguaggio (che sta in presupposizione con il suo piano del contenuto significato): è ovvio; ma va accuratamente ribadito, per poter passare a esaminare cosa qui intenderemo con questo termine a dir poco polisemico di *espressione*.

Molto rapidamente: sappiamo da Hjelmslev in poi che si ha sistema di significazione quando un piano dell'espressione, di una qualsiasi natura materiale e variamente articolato al suo interno, entra in presupposizione reciproca con un piano del contenuto, di natura intellettuale sempreché anch'essa a suo modo articolata. Forme dell'espressione di fanno così portatrici di forme del contenuto, e viceversa, di modo che – in qualsiasi lingua o linguaggio, a prescindere dalla sostanza materiale utilizzata (sonora, visiva, gestuale etc.) – ognuno dei due piani è garanzia di sussistenza dell'altro. Non si danno contenuti se non passando da espressioni, non si danno espressioni se non veicolanti un qualche contenuto. Al momento della comunicazione, per così dire, standard, il senso ha quasi sempre la meglio sulle espressioni materiali che lo veicolano, le quali dunque tendono come a sparire, a esser messe fra parentesi, a esser percepite e poi rimosse, in modo da far affiorare il più direttamente possibile il famigerato messaggio. Nel caso della lingua, percepiamo suoni ma comprendiamo significati; nel caso dell'immagini vediamo forme e colori ma riconosciamo direttamente le figure del mondo in esse presenti.

A meno che, per ragioni variabili e con un grado di consapevolezza talvolta molto basso, la sostanza di cui è composta l'espressione non ri-emerge grazie a una sua ulteriore articolazione, individuale o collettiva.

Nel caso della comunicazione linguistica, per esempio, non percepirò direttamente significati ma farò caso anche ai suoni emessi, che si faranno portatori di significati ulteriori, legati per es., al registro regionale, allo stile comunicativo e simili. Nel caso delle immagini non andrò in cerca di figure rappresentate ma di aspetti prettamente visivi che, veicolandole, sono significativi anche d'altro, per es. d'una tendenza pittorica, una maniera ecc. Ecco, l'esteticità sta qui, nell'uso sapiente e regolato di una *nuova formazione della sostanza espressiva*, nel saper far riemergere la sostanza sensoriale là dove la comunicazione comune la usa come puro supporto di significati, nel maneggiare *logiche dell'espressione* che oltrepassano gli schemi percettivi abitudinari, le maglie formali dei linguaggi culturali, per farsi portatrici di sensi altri, anch'essi, poi, ovviamente codificati o codificabili. Ogni volta che la sensorialità fa capolino come realtà esperienziale a sé stante, con, attraverso e oltre la comunicazione standardizzata, si ha una qualche forma di esteticità – la quale poi, ovviamente potrà configurarsi, secondo dettami culturali variabili, sotto forma di arte o sotto forma d'altro genere di discorso (per es. quello sacro). La poesia è lo sfruttamento dell'espressione sonora per scopi non immediatamente comunicativi, e che fa uso della lingua per trascenderla riattivandone la musicalità. La poeticità è il medesimo meccanismo che non viene canonizzato necessariamente nella sfera poetica ma lo si ritrova anche in altre forme comunicativa, per es. come ha spiegato Jakobson, in quella pubblicitaria. Allo stesso modo le arti visive giocano su due livelli di significazione: quello figurativo, in cui entrano in gioco le questioni della raffigurazione (e dunque della rappresentazione visuale del mondo); e quello prettamente visivo, dove forme, colori, grandezze, texture e quant'altro mettono in moto un linguaggio altro (ribattezzato, alla francese, 'linguaggio plastico') con un proprio piano del contenuto. Se così non fosse non capiremmo cose come lo strumento recitativo del *grammelot* e tutta l'arte astratta del Novecento sarebbe priva d'ogni significazione.

3. Da Wölfflin a Chanel

Si innesta qui una felice relazione fra queste riflessioni della semiotica più recente e l'estetica formale di studiosi purovisibilisti come Fiedler, Riegl, Hildebrand e soprattutto Wölfflin, che già ha trovato un concreto momento di impiego metodologico, più che nella teoria, nella pratica d'analisi del discorso pubblicitario, della moda e del brand. Così uno studioso di semiotica visiva e di comunicazione pubblicitaria qual è stato Jean-Marie Floch ha utilizzato la celebre tavola delle categorie visive che, per Wölfflin, oppone lo stile classico a quello barocco per esaminare la componente plastica di immagini fotografiche, campagne pubblicitarie, stili vestimentari, oggetti di design ⁴.

Così, per esempio, analizzando l'identità visiva di Coco Chanel, Floch ha distinto molto chiaramente nel celebre *total look* della stilista

francese la dimensione figurativa da quella plastica, mostrando come la prima sia facilmente verbalizzabile (e difatti sia stata ampiamente verbalizzata nelle mitologie che la riguardano), mentre la seconda, ineffabile nella sua evidenza visiva, sia in realtà quella che costituisce e che conserva l'identità della *griffe*, che la rende unica nella sua riconoscibilità, persistente nei suoi cambiamenti. Sul piano figurativo, il discorso tenuto da Chanel (nei vestiti e negli accessori, come anche nelle innumerevoli dichiarazioni e interviste) tende a rafforzare il *carattere* della marca, ossia la costruzione di un'identità data dalla contrapposizione con altre marche concorrenti: nel caso particolare, negli anni '20 con Poiret, nei '50 con Dior, nei '60 con Courrèges ecc. I celebri elementi di identificazione di Chanel – tailleur, scarpina bassa con punta nera, borsa impunturata, fiocco, bottone dorato con il logo della doppia C – montati fra loro secondo sintagmi ritmici fissi, tendono a produrre l'idea di una donna moderna e libera, che può mettersi alla prova e affermarsi nel mondo del lavoro, senza per questo perdere in femminilità ed eleganza.

Così, dice Floch, al di sotto della figuratività della moda di Chanel è possibile intravedere un racconto: una performance riuscita, il congiungimento euforico con un preciso oggetto/valore – la libertà sociale – e quindi la realizzazione di una nuova forma di soggettività: la donna moderna, con un abbigliamento al tempo stesso pratico ed elegante, femminile e comodo. Laddove Poiret tendeva a esaltare una femminilità fine a se stessa, e sfoggiava creazioni per donne che avevano come unico fine l'esibizione della propria bellezza ed eleganza, Chanel – reinventando il tailleur e costellandolo di accessori – risemantizza queste creazioni dell'avversario tacciandole, indirettamente, di essere scomode e invecchiate, inadatte alla vita moderna, maschiliste. Così, da un lato Chanel importa nell'abbigliamento femminile quel valore della 'distinzione' che è tipico dell'abito maschile; d'altro lato, però, lo reinterpreta in funzione di una nuova immagine della donna che sa giocare con l'androginità senza perdersi.

Se il piano figurativo costituisce la *moda* di Chanel, il suo "carattere" in opposizione ad altri stilisti, è invece il piano plastico a costituire il suo *stile*: uno stile che Floch definisce fondamentalmente *classico*, con alcuni contrappunti barocchi che, apparentemente mitigandolo, lo esaltano ancora di più. Dal punto di vista plastico, quel che emerge non sono più gli elementi vestimentari usati dalla stilista, le loro combinazioni e trasformazioni, ma la silhouette che essa è riuscita a creare, il *total look* che ha voluto mantenere costante nel corso del tempo.

La silhouette Chanel è classica, sostiene Floch, perché riprende in modo straordinariamente evidente quei caratteri visivi dello stile classico che, interdefinendoli con quelli dello stile barocco, sono stati individuati nel campo della storia dell'arte da Heinrich Wölfflin: il *lineare* (di contro al pittorico), la *distinzione dei piani* (rispetto alla valorizzazione

della profondità), la *forma chiusa* (in opposizione alla forma aperta), la *molteplicità degli elementi* (e non la diffusione di masse uniche), la *chiarezza immeditata delle forme* (a sfavore di una luce che esaltare una realtà sottomessa ai suoi capricci). Così, a prescindere dai singoli capi usati e dai loro abbinamenti, la forma generale del *total look* di Chanel produce in effetti un senso di chiusura: da un lato del corpo la punta nera della scarpa produce una cesura con il terreno; dall'altro lato la scelta dei capelli corti o di una paglietta molto strutturata o di un fiocco tende a segnare in modo netto il confine percettivo fra la parte alta della figura e il suo sfondo. Se la forma è chiusa, non per questo si crea un effetto di massa: il predominio della linearità (si pensi alla bordatura del tailleur, alla precisione delle pieghe, ai colletti e alle cinture molto marcati, ai tessuti stampati, alla rigidità di caduta dell'abito...) tende a produrre un effetto di molteplicità, una chiara riconoscibilità dei singoli elementi di cui è composto il *total look*. Se masse sono in esso presenti, per esempio negli accessori, esse sono localizzate, circoscritte, ben individuabili: elementi, appunto, barocchi che, isolati da ogni possibile barocchismo, finiscono per esaltare la chiarezza visiva di fondo. Infine, anche sul piano della luce s'afferma lo stile classico: sia nella scelta dei colori dominanti (beige, rosso, nero) sia in quella delle stoffe (jersey, tweed, crêpe) permettono un controllo totale della luce, che viene sempre catturata e controllata, onde evitare che essa prenda di traverso le diverse parti del *look* trasformandole in modo casuale.

Dall'ineffabilità verbale di questo secondo aspetto del look Chanel non ne consegue che esso sia privo di significato. La dimensione plastica è un linguaggio a tutti gli effetti: si dà se e solo se entra in relazione con un qualche contenuto. Così, sostiene Floch, la silhouette di Chanel tiene un suo preciso discorso, che è quello di un'etica del *mantenimento*, di una forma di vita caratterizzata da un rifiuto delle discontinuità forti, delle rotture, delle separazioni, sia nella relazione con le cose sia in quella con gli altri sia anche in quella con se stessi. Se a livello figurativo Chanel parla di praticità e di femminilità che si coniugano, a livello plastico essa ricopre questo discorso con la tendenza verso un dandismo discreto, tutt'altro che eccessivo, dunque verso la volontà di una profonda perseveranza, pur negli inevitabili cambiamenti che la vita quotidiana e la storia sociale impongono. Le forme di vita producono deformazioni coerenti delle logiche narrative standard espandendo a dismisura dettagli a prima vista secondari che spesso riguardano la sensorialità. Nella cura ossessiva che mette per la costruzione della propria silhouette, nella variazione infinita di un modello visivo di fondo in fin dei conti sempre identico a se stesso, Chanel afferma pertanto una propria idea della vita, e se ne fa a suo modo – un modo prettamente plastico – una strenua paladina. Il celebre *chic* di Chanel è questo: dire visivamente la discrezione, la costanza, la distinzione.

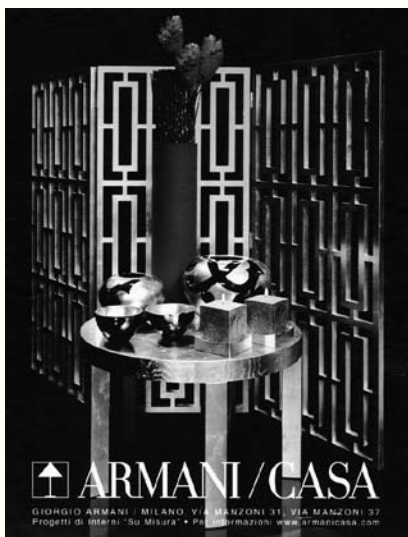
4. *Inversioni ironiche e rivendicazioni d'identità*

Questo riuso semiotico fatto da Floch dell'opposizione formale fra classico e barocco prevista da Wölfflin ha una fortissima capacità esplicativa in un gran numero di casi e di situazioni. Può servire a ricostruire, come abbiamo illustrato, l'identità visiva di cui una marca si dota grazie a un uso sapiente della dimensione plastica. Ma può essere utile anche per mostrare le forme di concorrenza fra marche diverse, i posizionamenti che si producono fra brand anche e soprattutto attraverso le allusioni e i rinvii reciproci fra i loro discorsi, le inversioni calcolate o i prestiti velati di elementi plastici: giochi visivi che, prima ancora di sottendere significati ulteriori, mirano a costituire identità contrastive, dialettiche, relazionali. Come è noto, le marche tendono a distinguersi fra loro visivamente anche e soprattutto quando, in fondo, i loro contenuti sono sostanzialmente simili. Accade così che due brand tradizionalmente concorrenti possano scambiarsi talvolta i singoli tratti visivi, mantenendo comunque, a livello della loro organizzazione plastica complessiva, la stessa identità relazionale.

Due recenti annunci pubblicitari per Armani/Casa e Versace Home collection sono in questo senso particolarmente esemplari. Accade infatti che queste celebri grosse marche di moda, estendendosi nel campo limitrofo dell'arredamento, invertano alcune loro caratteristiche visive di fondo, citandosi in qualche modo a vicenda, forse addirittura costruendo un'immagine caricaturale dell'altro, per riaffermare alla fine il proprio stile profondo, e rafforzare così il patto valoriale col proprio enunciatario presupposto. Se il gioco delle inversioni appare totale, dal punto di vista della forma visiva i due brand non mutano affatto la maniera di autorappresentarsi.

I due annunci, sistematicamente antitetici, riaffermano la tradizionale concorrenza fra i due *brand*, di cui illustrano il rispettivo settore dell'arredamento. Sono opposti già nelle scelte grafiche e linguistiche. Tralasciamo il *lettering* istituzionale (ovviamente diverso) e la componente significante del nome (iniziale opposta nella grafica e nell'ordine alfabetico; solo due lettere in comune, ma in posizione diversa). Osserviamo semmai che il primo pone nel medesimo rigo, separandole con uno *slash*, il *brand name* e la sua estensione ("Armani/Casa"), facendoli precedere da uno specifico logo (il profilo di una lampada); il secondo, invece, pone in due righe diversi il nome ("Versace") e l'indicazione dell'estensione di marca, usando la lingua inglese ("Home collection") e non proponendo alcun logo supplementare.

A livello figurativo, l'annuncio Armani propone un'immagine quasi mitografica, che usa lo spazio irraggiante di una sorta di vetrina nella quale sono disposti su uno sfondo uniforme nero pochi oggetti: un tavolino rotondo dorato su cui sono poggiate due candele accese, due ciotole e due vasi, tutti tendenti al dorato con pochi inserti neri; un paravento del medesimo colore; un vaso rosso con fiori rossi – che



crea un certo straniamento visivo, in quanto non si coglie bene se sia poggiato sul tavolino o se stia su un piano diverso dell'immagine. L'effetto di senso complessivo è dunque abbastanza irrealistico, quasi metafisico, e rimanda comunque all'idea dell'esposizione fuori contesto di alcuni oggetti in uno spazio per nulla casalingo. Una tradizionale foto di design, dove la totalità degli oggetti rappresentati è molto chiaramente partitiva, quasi un elenco.

L'annuncio Versace gioca una strategia manco a dirlo opposta. L'immagine è decisamente pittografica. I molteplici oggetti presenti – divani, poltrone, tavolini, vasi, lampade, lampadari, finestre, specchi (che specchiano tutto questo) ecc. – stanno fra loro in un'organizzazione molto precisa, sono disposti secondo un principio d'arredamento. Di modo che l'effetto che si crea è quello, assolutamente realistico, di un interno domestico, di un contesto casalingo – per quanto anch'esso privo di figure umane. Una fotografia, qui, quasi documentaria, dove la totalità delle cose raffigurate è di tipo integrale.

Anche i singoli oggetti rappresentati sono, come dire, ontologicamente diversi: in Armani il tavolino basso è uno solo, è rotondo, dorato, con tre piedi in verticale; in Versace i tavolini bassi sono due, rettangolari, neri, con i piedi obliqui e incrociati. In Armani i due vasi, dorati e neri, sono tondeggianti; in Versace, i due vasi, per quanto anch'essi di misura diseguale, sono rigorosamente bianchi e hanno una forma lineare. In Armani ci sono due candele accese; in Versace lampadari e lampade (le quali riprendono, in scena, il logo dell'avversario). In Armani vediamo due ciotole dorate; in Versace due bicchieri gialli.

In Armani c'è un lungo cilindro rosso a mo' di vaso da fiori, dunque in verticale; in Versace ci sono molti cilindri, bianchi, a mo' di cuscini, dunque in orizzontale. Infine, in Armani c'è un paravento traforato che lascia intravedere il fondo nero che gli sta dietro; in Versace si sono due grossi specchi che, naturalmente, respingono l'immagine; al centro c'è però una finestra, dietro i cui vetri si intravede la facciata dell'edificio di fronte, con i toni però del bianco. Insomma, una ricca serie di parallelismi sbilenchi e di sistematiche inversioni che nulla ha da invidiare alle più sofisticate architetture formali della poesia.

Passando alla componente plastica, le cose si complicano. Quel che emerge abbastanza chiaramente, soprattutto a livello cromatico, è il fatto che Armani usi i colori vivaci che tradizionalmente sono appannaggio di Versace (dorato, nero, rosso) e, viceversa, Versace usi quelli tenui tipicamente attribuiti ad Armani (bianco e nero, rosa, beige, grigio). Il dorato del grosso lampadario 'neobarocco', evidente concessione alle tendenze del design del momento, sembra quasi una citazione della dominanza cromatica dell'avversario. Fra l'altro, nel primo caso domina un cromatismo scuro, mentre nel secondo uno chiaro. I materiali in gioco sembrano anch'essi rispettivi prestiti dal concorrente: in Armani predomina un metallo che riflette e respinge la luce, producendo una concentrazione luminosa e un effetto di *bagliore* (Leonardo avrebbe detto *lustro*); in Versace è in primo piano una stoffa che invece la assorbe, producendo una diffusione, una circolazione luminosa e un conseguente effetto di *illuminazione* (Leonardo avrebbe parlato di pura *luce*). In più, il disegno del paravento dell'annuncio Armani è una chiarissima citazione del motivo grafico che Versace usa da tempo ormai quasi come logo, e che difatti, nell'annuncio avversario, intravediamo a rilievo nel bracciolo della poltrona in primo piano. Insomma, i due sembrano voler fare reciprocamente la caricatura dell'altro, importando ironicamente nella propria dimensione visiva gli elementi d'immagine più caratteristici del concorrente: Armani gioca a essere barocco, come generalmente si pensa sia Versace; Versace gioca a essere classico, come generalmente si pensa sia Armani. Dove i termini 'barocco' e 'classico' sono qui appositamente usati nella loro accezione ingenua, comune, popolare.

Se invece proviamo a usarli nella loro accezione tecnica, quella di Wölfflin e di Floch, le cose stanno in tutt'altro modo. Scopriamo infatti che Armani usa un'estetica formale classica, mentre Versace una barocca. Ripercorriamo rapidamente le cinque coppie oppostive che costituiscono le rispettive estetiche.

In Armani predomina la linea, di modo che le figure sono ben definite e si coglie la linea di confine percettivo fra l'una e l'altra; in Versace domina invece la massa: gli oggetti, dati per frammenti, non sono ben distinti fra loro sino quasi perdere i loro contorni e a sovrapporsi, per creare un effetto, appunto, di massa.

In Armani si distinguono chiaramente tre diversi piani dell'immagine: il tavolino, il paravento, lo sfondo; in Versace è pressoché impossibile enumerare i piani presenti nell'immagine e si produce così un generale effetto di profondità che parte dallo scorcio di poltrona in primissimo piano sino ad arrivare all'esterno indistinto e sfocato (per non parlare degli specchi, che moltiplicano ulteriormente il numero dei piani).

In Armani la forma delle figure è chiusa: a partire da un osservatore idealmente collocato nell'asse centrale dell'immagine, tutti gli oggetti sono perfettamente inquadrati nello spazio topologico della pagina; in Versace domina invece la forma aperta: a partire da un osservatore idealmente collocato all'interno della scena, quasi a creare uno sguardo in soggettiva, molte figure (poltrona, tavolino, lampadario, specchio ecc.) fuoriescono dal supporto materiale della pagina.

Ne consegue che in Armani si produce un senso di molteplicità: c'è un numero preciso di cose rappresentate; in Versace invece domina l'unità, la massa: gli oggetti, disposti in uno spazio pittorico e con precise relazioni sintagmatiche fra loro, tendono a produrre un effetto di unitarietà: *un* arredamento d'interni.

Infine, benché in Armani predomini un cromatismo scuro e gli oggetti tendano a riflettere la luce, questa cade su di essi in modo da isolarne perfettamente i contorni e produrre un generale senso di chiarezza; in Versace invece, nonostante il cromatismo sia tendenzialmente chiaro, la luce cade sugli oggetti secondo il suo capriccio, mettendone in rilievo alcune parti a discapito di altre (cfr. i cuscini di pelle scura, il piano riflettente dei tavolini bassi, le vetrate delle finestre).

A contrappunto di questo evidente gioco delle parti, un po' come gli accessori di Chanel, disturba la chiarezza della visione, in Armani, la figura rossa del vaso, la quale come si è detto scompagina l'organizzazione complessiva dell'annuncio, ponendosi indifferentemente nel piano del tavolino, in quello del paravento e forse persino in quello dello sfondo. In Versace troviamo qualcosa del genere, ma sul piano figurativo: il lampadario dorato potrebbe per certi versi giocare questo ruolo, poiché, come si è detto, introduce un colore pressoché assente nell'annuncio e ha uno stile tipicamente neobarocco.

Ecco allora delinarsi una qualche ragione teorica che giustifica il passaggio da un'identità meramente *visiva* della marca a una più ampiamente *estetica*. E parlando di 'identità estetica' della marca, non intendo riferirmi alla sfera dell'arte e della bellezza, tradizionalmente considerata autonoma rispetto a quelle dell'economia, della tecnica e del pensiero speculativo. Né intendo racchiudere il discorso di marca nel campo di una costruzione semiotica tanto gradevole quanto fittizia, impattante all'occhio ma vuota concettualmente e inutile pragmaticamente.

In termini molto diversi, qui si vuole semmai mettere in gioco, e considerare come pertinenti nella costruzione pratica e nella ricostru-

zione analitica dell'identità di marca, entrambe le dimensioni dell'immagine. Da una parte la dimensione figurativa, su cui più frequentemente si insiste negli studi di settore. Dall'altra quella plastica: una dimensione che, per quanto appaia ineffabile, indicibile e sfuggente, non solo risulta essere dotata di significati propri e specifici, ma riesce spesso a tenere vere e proprie argomentazioni: a parlar d'altro che se stessa, a dire qualcosa e a intervenire sul mondo, a esprimere idee e valutazioni, non ultime quelle che riguardano la concorrenza. Il caso Armani/Versace appena esaminato è esemplare a quest'ultimo proposito: il discorso visivo – figurativo e plastico – di una marca ha spesso come contenuto la marca avversaria. E si tratta appunto di logiche dell'espressione.

¹ F. de Saussure, *Ecrits de linguistique générale*, Paris, Gallimard 2002, p. 362.

² E. Cassirer, *Lo strutturalismo nella linguistica moderna* (ed. orig. 1945) Napoli, Guida 2004, p. 27.

³ A. J. Greimas, *Dell'imperfezione* (ed. orig 1987), Palermo, Sellerio 1988.

⁴ Cfr. J.-M. Floch, *Petites mythologies de l'œil et de l'esprit*, Paris-Amsterdam, Hatès-Benjamin 1985; *Semiotica marketing e comunicazione* (ed. orig. 1990), Milano, Angeli 1992; *Identità visive* (ed. orig. 1995), Milano, Angeli 1997; *Bricolage. Lettere ai semiologi della terra ferma*, Roma, Meltemi 2006.

Espressione: empatia o percezione?

di Lucia Pizzo Russo

«Si definisce l'espressione come l'insieme di quelle modalità del comportamento organico e inorganico che appaiono nell'aspetto dinamico degli oggetti e degli eventi percettivi»¹. Un gesto, un volto «una fiamma, una foglia volteggiante, l'urlo di una sirena, un salice, una rupe scoscesa, una sedia Luigi XV, le crepe nel muro, il calore di una teiera di porcellana, il dorso irto di un porcospino, i colori del tramonto, una fontana, il lampo e il tuono, i movimenti sussultanti di un pezzo di filo ricurvo: tutto ciò trasmette espressione»².

Parafrasando Theodor Lipps, ma invertendo gli elementi del rapporto, osservo che esiste un termine che sembra indicare la stessa cosa designata dal termine "espressione", ossia il termine "empatia" (*Einfühlung*). «Un gesto – così dico – mi esprime gioia o tristezza. Le forme di un corpo mi esprimono forza o salute. Il paesaggio mi esprime uno stato d'animo [*Stimmung*]. Tale "esprimere" significa in effetti esattamente ciò che significa il termine empatia»³.

Ma allora perché non usare il termine "espressione"? Perché, ci dice Lipps, «il concetto di "espressione" è più ampio di quello di "empatia"». Dico anche: una proposizione mi esprime un giudizio. Non dico però: empatizzo nella proposizione il giudizio. Certo, lo posso dire, però è una locuzione che suona piuttosto male. Il perché risulta chiaro a chiunque: un giudizio, si dirà subito, non è una "cosa sentimentale". Il giudizio è un atto logico, è l'atto del riconoscimento di uno stato di cose. Senza dubbio, nel compierlo, esperisco questo atto in me. Ma non dico di sentirlo. Mi trovo interiormente a pronunciare questo o quel giudizio, ma non mi "sento" giudicante allo stesso modo in cui mi sento invece appassionatamente eccitato, energicamente teso ecc.; oppure, detto più brevemente, non sento il giudizio come "sento" l'eccitazione passionale»⁴.

Se le cose effettivamente stessero così – vale a dire: se "espressione" significasse esattamente ciò che significa il termine empatia e la differenza tra i due riguardasse la maggiore o minore estensione – lo spazio logico del mio intervento verrebbe meno. Anche il significato di espressione, riportato all'inizio, non collima con il significato che l'uso corrente assegna al termine, legato com'è – quest'ultimo – alla mente,

all'esprimersi dell'uomo e dell'animale, per cui «si presuppone che la pietra, la cascata e il fulmine non abbiano espressione se non in senso figurato, per analogia col comportamento umano»⁵. Ma non si tratta solo di questo. I termini si possono sempre ridefinire per le esigenze scientifiche, e, in effetti, la definizione di espressione data all'inizio, è in realtà una ridefinizione dell'uso comune.

Il fatto di cui le ragioni esplicitate da Lipps per la sua scelta non rendono conto è che fin dalla sua nascita il concetto di empatia si basa sul meccanismo di proiezione: «per la mia coscienza nel corpo dell'altro si trova un essere psichico, un io. Di un io, di una coscienza, di volontà e sentimenti, tuttavia, io so solo grazie al mio proprio vissuto. Conosco tristezza e collera solo a partire da me stesso. E così, in termini psicologici, gli io estranei non sono altro che riproduzioni del mio proprio io. I loro sentimenti sono riproduzioni dei miei propri sentimenti, che io trasferisco [*bineinverlege*], empatizzo dentro [*bineinfühle*], empatizzo [*einfühle*] nel corpo dell'altro. Questo è il ragionamento che domina l'intera letteratura critica sull'empatia»⁶. La proiezione del soggetto sull'oggetto – tratto comune alle varie teorie dell'empatia – fa, quindi, parte del DNA del termine. Come dice Robert Vischer, che inaugura la “svolta empatica” dell'estetica, «si tratta di un inconscio trasferimento della propria forma corporea e quindi anche dell'anima nella forma dell'oggetto»⁷.

Empatia o percezione? L'“o”, nel senso di *aut*, sembra entrare in rotta di collisione con l'uso corrente del termine empatia: *Percepire le emozioni altrui*, per l'appunto, come recita il sottotitolo di un recente titolo, *L'empatia*. In realtà, se nel passato si fosse stati convinti che si percepisce l'orgoglio come si percepisce il rosso o il quadrato, non ci sarebbe stato bisogno di ricorrere all'empatia. E di questo i teorici dell'empatia erano ben consapevoli: «se la collera dell'altro mi sta di fronte come qualcosa di distinto da me, a me estraneo, dotato della stessa evidenza intuitiva di un colore che io vedo, allora non ha alcun senso continuare a parlare di un vissuto dell'empatia»⁸. Che si ricorra all'empatia per la “collera”, ravvisata nel corpo altrui, significa, contemporaneamente, sia che l'espressione è un proprio vissuto, sia che è proiettato nell'altro da sé, sia che non è percepibile, bensì, propriamente, “empatizzato”.

Sosterrò, seguendo la *Gestaltpsychologie*, che percepiamo le espressioni non meno che i colori e le forme, e che – se ai teorici fine Ottocento inizi Novecento va riconosciuto il merito di avere richiamato l'attenzione sulle qualità espressive e sull'effetto di risonanza corporea che tali qualità possono suscitare nel soggetto – è la loro spiegazione a fare problema.

«Io vedo un uomo in collera o triste, allegro o di malumore – che tipo di coscienza ci si presenta qui? In primo luogo la coscienza di

determinate forme e colori, siano essi immobili o in movimento, che mi appaiono come forme e colori di un corpo umano, come datità sensibili determinate; le *modalità* del loro darsi non rappresentano in tale contesto alcun problema ulteriore. Al di fuori di queste datità corporee mi viene tuttavia dato qualcosa di più: una determinata vita psichica, sentimenti emozioni e atti di volontà, una personalità psichica estranea, che si cela per me in queste forme corporee. E qui affiora [...] la questione: in che modo si istituisce la relazione tra le forme corporee che io vedo, ad esempio tra il gesto della collera, le espressioni del viso, da una parte, e la collera dall'altro?»⁹.

Il passo non mi sta esplicitamente definendo la percezione, ma è evidente che senza il ricorso alla teoria della percezione allora corrente ne andrebbe della mia e della vostra comprensione. Inoltre il secondo periodo della citazione invalida il primo: “Io *vedo* un uomo in collera o triste, allegro o di malumore”, in realtà è “Io *non vedo*”. Propriamente vedo colori e forme, non collera, tristezza o allegria; gesti, non sentimenti. Per i teorici dell'empatia, come già per Berkeley, «tali passioni sono, di per se stesse, invisibili»¹⁰. Perciò sorge la questione di come si istituisce la relazione tra il mentale invisibile e il corporeo visibile. Se poi riandiamo agli inizi della storia del concetto vediamo che esso viene coniato per rendere conto del fatto che le forme artistiche non sono semplici forme ma forme significanti: la forma simbolica di Vischer padre, come ci dice il figlio, che crea il concetto di *Einfühlung* proprio per renderne conto, è «un intimo sentire-in-uno l'immagine e il contenuto»¹¹. Non linee, contorni e superfici, ma linee, contorni e superfici con un significato al quale sono simbolicamente unite: una forma, quella artistica, carica di significati e spiritualità¹². L'oggetto, quindi, non ha un contenuto. Il fatto che l'oggetto estetico ce l'abbia diventa problematico perché il contenuto non è propriamente dell'oggetto, ma «è sempre un contenuto psichico. Esso penetra negli oggetti estetici per mezzo dell'empatia»¹³.

Il punto è proprio questo: “empatia” non ha lo stesso significato di “espressione”, perché, oltre a significare ciò che “espressione” significa, viene anche a significare il dove dell'espressione e il come l'espressione viene alla luce. Di fatto «“Empatia” significa innanzitutto che quel che empatizzo – per esempio, forza o gioia o nostalgia – non è nulla di visibile né di udibile, in breve, non è nulla di sensibilmente percepibile, bensì io posso esperire [*erleben*] o sentire tutto ciò solo in me. E significa inoltre che io, ciononostante, rinvengo l'empatizzato nelle cose al di fuori di me, ritrovando per esempio furore o minaccia nella tempesta. Ora, occorre solo che riuniamo entrambi questi elementi, e avremo il senso globale dell'“empatia”. Accade in effetti che io non possa né vedere né sentire l'attività – per esempio: ciò che indicano i termini “furore” e “minaccia” –, ma la possa solo sentire in me; eppure rinvengo la medesima attività in un oggetto sensibile, così rinvengo

necessariamente me stesso nell'oggetto sensibile. Mi esperisco o mi sento in esso»¹⁴.

Lipps ci sta dicendo che, nonostante si individui furore o minaccia nella tempesta, furore o minaccia non possono appartenere alla tempesta – un oggetto sensibile – ma all'io. Quanto vale per l'inanimato vale anche per l'animato. È grazie all'empatia che «noi veniamo a sapere della vita della coscienza dell'altro [...]. In certi processi, che noi chiamiamo manifestazioni vitali di un corpo estraneo, è presente per noi originariamente e necessariamente una vita della coscienza che è paragonabile a quella che troviamo immediatamente in noi stessi, e che è per noi immediatamente legata a questi processi. Questo legame non è di natura spaziale. Potrebbe esserlo soltanto se io, proprio là dove vedo le manifestazioni vitali, vedessi nel contempo col mio occhio sensibile la vita della coscienza, le sensazioni, le rappresentazioni, i pensieri e i sentimenti dell'altro. Ma tutto questo non posso affatto vederlo». Eppure lo sento, quindi, «questa indicibile correlazione» di fisico e psichico è un legame fondato sull'empatia: «Ciò che posso trovare immediatamente solo in me stesso, io lo traspongo in un oggetto percepito con i sensi, o lo trasferisco in esso, lo "proietto" in esso in una maniera non meglio descrivibile, e così al tempo stesso lo oggettualizzo»¹⁵.

Per Lipps e per i coevi teorici dell'empatia, «nulla è più certo del fatto che il significato delle parole tendenza, forza, attività ecc., io posso viverlo e sentirlo solo in me stesso e trasferirlo agli oggetti solo a partire da me stesso. Ciò che trovo nel mondo esterno è solo semplice esistenza e accadere»¹⁶. "Empatia", o più propriamente "*Einfühlung*", è un concetto complesso. Ci dice, sì, dell'espressione, ma non solo. Concepito «come un vissuto psichico» e «come una funzione psichica»¹⁷, da una parte, qualifica l'espressione come "contenuto psichico", rendendola, così, invisibile e soggettiva; dall'altra, individua il meccanismo speciale, "una funzione psichica", con due "facoltà": quella di "animare" oggetti e corpi, e quella necessaria per farne esperienza. Perciò l'empatia è stata considerata «la fonte del terzo tipo di conoscenza», assieme alla percezione sensoriale e alla percezione interna¹⁸.

Non essendoci «riconoscimento esplicito dell'importanza delle particolari qualità dinamiche del percetto»¹⁹, la dinamica viene tutta spostata dalla parte del soggetto e l'espressione dell'oggetto, il suo significato «viene sempre ricavato dalla stessa fonte: quella della mia auto-attivazione»²⁰. In altri termini: dato che gli oggetti appaiono dotati di qualità espressive – e questo è un fatto – e *postò* che le qualità espressive non possono essere dell'oggetto – e questo non è un fatto, ma un postulato – ne consegue che siamo stati noi a proiettarle sull'oggetto.

Il concetto "empatia" è stato elaborato proprio per rendere conto delle qualità espressive, significativamente considerate "contenuti psichici" o "contenuti spirituali", e che pertanto si riteneva non fossero

dell'oggetto, come le qualità primarie e secondarie, ma del soggetto, una sua "proiezione" rinvenuta nell'oggetto. Oltre l'assunto della soggettività delle qualità espressive di contro alla oggettività delle qualità primarie e secondarie, abbiamo anche l'assunto che il significato non inerisca alla percezione, l'assunto che «le caratteristiche dei processi mentali, da un lato, e del comportamento osservabile, dall'altro, siano diverse sotto ogni rispetto»²¹.

Se il nucleo di verità della teoria dell'empatia consiste nell'aver posto l'accento sulle strutture dinamiche dell'oggetto, l'errore però è di averle fraintese, «di non avere cioè considerato queste strutture come proprietà originarie delle configurazioni percettive ma come "proiezioni empatiche", come aggiunte la cui origine veniva cercata all'interno dell'osservatore, quindi fuori dalle configurazioni percepite»²². Da qui la necessità di ricorrere a una "facoltà" speciale con una doppia funzione: quella di proiettare sentimenti sull'oggetto, e quella di farne esperienza.

Saranno i gestaltisti a elaborare una teoria dinamica della percezione, e altresì a confutare con copiosi dati sperimentali e rigorose analisi teoriche l'empatia e i presupposti indimostrati su cui si basa. Per loro il «cosiddetto "mondo privato" è un puro oggetto di pensiero»²³, e, fermo restando che qualunque oggetto, animato o inanimato, artistico o non artistico, ha qualità espressive, il significato e il valore di un oggetto sono percepiti con la stessa immediatezza di colori e forme: «il roboante crescendo di un tuono [non è] un fatto sensoriale neutro; alla massima parte di noi esso suona "minaccioso"»²⁴. Che il comportamento espressivo riveli il proprio significato nella percezione «si fonda sul principio dell'isomorfismo, secondo il quale processi che hanno luogo in mezzi differenti possono risultare, nondimeno, simili nella loro organizzazione strutturale»²⁵.

L'espressione rinvenuta nell'oggetto animato e nell'oggetto inanimato non è una proiezione del soggetto o un inconscio trasferimento di quest'ultimo sui primi, ma è dell'oggetto, articolata nelle sue forme e nei suoi colori, insita, quindi, nel *pattern* percettivo. Le qualità espressive, che non sono meno oggettive delle qualità primarie, né sono soggettivamente e secondariamente aggiunte alle prime, nell'ordine dell'esistenza sono le qualità veramente primarie: «L'elevarsi di una vetta montana, l'espandersi di una chioma arborea, lo sporgere di un naso o di un mento colpiscono l'occhio dell'osservatore più direttamente, e vengono meglio ricordati, delle proprietà geometriche delle forme che creano tali effetti dinamici»²⁶. L'espressione non è il prodotto – né è spiegabile con – dell'empatia, o dell'apprendimento, o dell'antropomorfismo, o dell'animismo primitivo, soluzioni certo diverse, ma accomunate «dal diniego di qualsiasi parentela intrinseca tra l'apparenza percepita e l'espressione trasmessa»²⁷.

L'espressione, quindi, fa «parte integrante del processo percetti-

vo elementare. Il che non dovrebbe sorprendere. La percezione è un mero *strumento* che registra colori, configurazioni, suoni, ecc., soltanto finché viene considerata *isolatamente* rispetto all'organismo, di cui è parte. Nel suo più proprio *contesto biologico*, la percezione assume la figura del mezzo attraverso il quale l'organismo ottiene informazioni in merito alle forze amichevoli, ostili, o comunque significative cui deve reagire. Tali forze si rivelano nel modo più diretto attraverso quanto viene qui descritto come *espressione*»²⁸.

Con la teoria della *Gestalt* vengono meno le ragioni dell'empatia, e il meccanismo della proiezione continuerà a esercitare la sua azione – una funzione di difesa – entro i confini della psicologia clinica dominata dalla psicanalisi. Non, quindi, come meccanismo psichico normale, utilizzato dai teorici dell'empatia, e sorto e affermatosi «per risolvere la contraddizione tra due conoscenze egualmente sicure e innegabili, quella fenomenologia: l'uomo sta nel mondo, e quella fisiologica: il mondo sta nell'uomo»²⁹. Per i gestaltisti la contraddizione e il necessario ricorso alla proiezione deriva dalla confusione tra fisico (fisiologico) e fenomenico.

Oggi per lo più l'empatia viene trattata come fosse un genere naturale, non una sofisticata costruzione culturale di una stagione passata: non un'interpretazione del "sentire" (*Fühlen*), ma il sentimento (*Gefühl*), l'emozione. Il termine, divenuto di moda nell'ultima decade dello scorso millennio, oltre a continuare a essere «equivoco e molto equivocato»³⁰, è uno dei più usati e abusati: dalla psicologia alla robotica – ebbene sì, anche il robot deve essere empatico – dalla sociologia alla pedagogia, dall'etologia agli studi culturali, dalla linguistica alla filosofia, alla biologia, alle neuroscienze, ecc.: tutti appassionatamente sull'empatia. Se un secolo fa l'empatia sembrò «una specie di "aperti Sesamo" per un intero complesso di questioni fondamentali»³¹, adesso la posta in gioco è ancora più alta: niente meno che la promessa di una vita sana e felice per tutti. Perché non provare? Gli psicologi ve la misurano e i neuroscienziati vi indicano i punti *empatici* del vostro cervello.

Se la teoria dell'empatia, «apparentemente fondata», si è rivelata «priva di consistenza»³², perché si torna ad attribuirle potere esplicativo? E se, come la psicologia della *Gestalt* ha dimostrato, la percezione è dinamica e le forze e le attività non sono prerogative del soggetto ma l'oggetto in generale è portatore di qualità espressive, qual è il senso della "riscoperta" e del successo odierno? Com'è possibile che venute meno le ragioni che l'hanno resa necessaria e denunciati gli errori su cui era stata costruita si torni a darle credito? Le critiche che ne avevano decretato la scomparsa non sono più valide? Quale che sia la spiegazione, «la questione dell'empatia è tornata con forza a imporsi in quest'ultimo decennio come problema fondamentale per la comprensione dell'essere umano, nei suoi rapporti con gli altri e con il mondo»,

e ritorna a «offrirsi come efficace strumento per la comprensione del nostro rapporto con le opere d'arte»³³.

Il fatto nuovo che sembra legittimarla e darle un solido fondamento è la scoperta dei “neuroni specchio”. Grazie a queste specialissime cellule, il fuoco dell'attenzione è di nuovo concentrato sull'empatia: lo studioso del cervello rileva che Lipps «anticipa in modo quasi profetico lo schema di attività mostrato dai neuroni specchio»³⁴ e lo studioso dell'arte sostiene che «è giunto il momento di rivalutare la tradizione della teoria dell'empatia così diffusa nella teoria dell'arte nella Germania della seconda metà del XIX secolo»³⁵. L'empatia parrebbe radicata nell'architettura del cervello. E mentre di simpatia umana si sente sempre più il bisogno, nella gioia e nel dolore dell'odierna mistica dell'arte, come per Lipps – ma immersi in un panorama artistico (fatto di shock estremi o di reazioni del tipo “lo potevo fare anch'io”³⁶) totalmente diverso da quello contemplato dai teorici dell'empatia – la «simpatia estetica»³⁷ ridiventa la sigla dell'esperienza estetica.

«Le emozioni empatiche non possono più essere considerate semplice questione di intuizione, dato che possono essere localizzate con precisione nelle relative aree del cervello che vengono attivate sia nella persona osservata che nell'osservatore». La teoria dell'empatia, da «esclusivamente introspettiva, intuitiva o metafisica», diventa scientifica data «una base materiale precisa e definibile nel cervello»³⁸. A sostenerlo sono David Freedberg e Vittorio Gallese, vale a dire l'avanguardia della storia dell'arte e delle neuroscienze. Data l'autorevolezza dei due studiosi come non credere all'empatia? E, nondimeno, considerando la genesi e le critiche a cui è andata incontro, davvero i neuroni specchio sono il correlato neuronale dell'empatia?

Una delle immagini utilizzate dal team Freedberg-Gallese è *L'incredulità di San Tommaso* del Caravaggio. Il santo suggerisce l'atteggiamento di “andare a vedere”. Leggiamo: «A dispetto dell'assenza di esperimenti pubblicati su questi argomenti, la ricerca sui neuroni specchio offre sufficiente evidenza empirica per suggerire che le cose stiano effettivamente così. [...] La nostra previsione è che si otterranno risultati simili utilizzando come stimoli opere d'arte che sono caratterizzate da particolari tracce gestuali dell'artista, come nel caso di Fontana e Pollock». “Assenza di esperimenti”, “previsioni” e null'altro. Eppure c'era stato detto che «i risultati forniscono il substrato neuronale dei sentimenti empatici» in risposta alle opere d'arte, e che persino «i gesti dell'artista nel produrre opere d'arte inducono il sentimento empatico dell'osservatore»³⁹. Ma leggendo e rileggendo ci si rende conto che i meccanismi neuronali dell'empatia non sono stati scoperti, né possono esserlo, dato che l'empatia è un costrutto teorico: l'interpretazione pre-gestaltista dell'espressione⁴⁰.

«La ricerca su MNS [*mirror neuron system*] umano ha mostrato che l'osservazione anche di immagini statiche delle azioni conduce alla si-

mulazione dell'azione nel cervello dell'osservatore. [...] Questo meccanismo di simulazione motoria, accoppiato con la risonanza emotiva che innesca, è probabile che, come suggerito da Lipps, sia una componente cruciale dell'esperienza estetica degli oggetti nelle opere d'arte: anche una natura morta può essere animata dalla simulazione incorporata evocata nel cervello dell'osservatore. Il ruolo della simulazione incorporata nell'esperienza estetica diventa ancora più evidente se si considerano le emozioni e le sensazioni»⁴¹.

Non ci si spiega, però, come sia conciliabile il sistema dei neuroni specchio, che in quanto neuronale non è né proiettivo né simulativo, e il meccanismo proiettivo e simulativo dell'empatia. Rimane parimente problematico conciliare la fenomenologia con "l'a-priori della intersoggettività" e la "teoria della simulazione" di marca cognitivista; o ancora Lipps e Merleau-Ponty (con i suoi riferimenti alla psicologia della Gestalt), ossia chi teorizza un "meccanismo di simulazione motoria" e di "proiezione empatica" e chi teorizza che «per connaturalità io sono capace di trovare un senso a certi aspetti dell'essere senza che io stesso glielo abbia dato con una operazione costituente», e che «il senso di una cosa abita questa cosa come l'anima abita il corpo: non è dietro le apparenze [...]. Ecco perché diciamo che la cosa ci è data "in persona" o "in carne e ossa"»⁴². Dunque senza teorie, simulazioni, proiezioni o "come se".

I meccanismi neurali dell'empatia sono, al più, solo un'ipotesi e però ad apertura ci si lascia intendere che sono stati scoperti: «Illustreremo i meccanismi neurali che sorreggono il "potere" empatico "delle immagini" e mostreremo che la simulazione incarnata e i sentimenti empatici che essa genera svolgono un ruolo cruciale. Quindi, tratteremo – entro il medesimo quadro empatico – un aspetto degli effetti delle opere d'arte, vale a dire l'effetto sentito del particolare gesto coinvolto nel produrle». Un intreccio quello tra "teoria della simulazione", "teoria dell'empatia" e "neuroni specchio" che crea più problemi di quanto non ne risolva⁴³.

Ma già la dichiarazione d'intenti espressa all'inizio avrebbe dovuto metterci sull'avviso. Ricordando che, sebbene non vi sia consenso su come definirla, l'arte ha comunque attratto l'interesse degli scienziati neurocognitivi che hanno inaugurato un campo di ricerca denominato "neuroestetica", e si sono occupati di spiegare cosa sia l'arte e cosa il piacere estetico, precisano che assumeranno «una differente strategia», che consiste nel mettere «tra parentesi la dimensione artistica delle opere d'arte visive»⁴⁴. E, a parte la meraviglia che con la neuroestetica finalmente abbiamo risolto l'annoso problema della definizione dell'arte, viene spontanea la domanda: perché allora nel titolo si parla di esperienza estetica e nel testo si riportano opere di Michelangelo, di Goya, di Caravaggio, di Pollock e di Fontana? Perché scomodare proprio l'*Einfühlun* dell'estetica otto-novecentesca?

È vero che “neuro” è «un prefisso in espansione»⁴⁵, ma è anche vero che molto più spesso di quanto non si creda, al meglio si tratta non di “espansione”, bensì di propinare vino vecchio «in botti nuove e, apparentemente, “più garantite ed efficaci” in quanto “più scientifiche”». A rivelarlo sono Legrenzi e Umiltà che, opportunamente criticano la neuro-mania imperversante. Quanto alla neuroestetica evidenziano che «pretende di spiegarci l’esperienza d’arte, ma non analizza lo specifico dell’esperienza d’arte». E però salvano l’empatia dei neuroni specchio: «una scoperta neurofisiologica, che sembra avere più direttamente a che fare con le problematiche artistiche ed etiche, coinvolge l’empatia, cioè la capacità di mettersi nei panni altrui». Se come ho cercato di dimostrare il vino dell’empatia strada facendo si è rivelato aceto, il “neuro” dell’empatia è solo «un valore aggiunto che rende credibile qualcosa di fasullo»⁴⁶.

¹ R. Arnheim, 1974², *Arte e percezione visiva*, Feltrinelli, Milano, 2002¹⁷, 362.

² Id., 1949, *La teoria gestaltica dell’espressione*, in Id., 1966, *Verso una psicologia dell’arte. Espressione visiva, simboli e interpretazione*, Einaudi, Torino, 1969, 81.

³ Th. Lipps, 1906, *Empatia e godimento estetico*, “Discipline filosofiche”, 2002, XII, 2, 33. L’inizio della citazione è il seguente: «Osservo innanzitutto che esiste un termine che sembra indicare la stessa cosa designata dal termine empatia: intendo il termine “espressione”».

⁴ *Ibidem*.

⁵ R. Arnheim, 1974², cit., 362.

⁶ M. Geiger, 1911, *Essenza e significato dell’empatia*, in A. Pinotti, a cura di, *Estetica ed empatia. Antologia*, Guerini, Milano, 1997, 69-70.

⁷ R. Vischer, 1873, *Sul sentimento ottico della forma*, in A. Pinotti, a cura di, cit., 98. Quest’aspetto del problema non sempre è assunto consapevolmente dagli studiosi odierni che fanno un grande uso del termine, o che ne fanno oggetto della loro ricerca. L. Boella (*L’empatia nasce nel cervello? La comprensione degli altri tra meccanismi neuronali e riflessione filosofica*, in M. Cappuccio, a cura di, *La scienza della mente e la sfida dell’esperienza cosciente*, Bruno Mondadori, Milano, 2006, 328), ad esempio, ci dice che Scheler la «rifiuta, considerandola una proiezione dell’io sull’altro». Non è M. Scheler (1923, *Essenza e forma della simpatia*, Citta Nuova, Roma, 1980), a cui si deve una delle tante critiche della spiegazione proiettiva, a considerarla una proiezione; è stata così concepita.

⁸ M. Geiger, 1911, cit., 66.

⁹ Ivi, 63, corsivo mio.

¹⁰ G. Berkeley, 1732⁴, *Teoria della visione*, a cura di P. Spinicci, Guerini, Milano, 1995, 92.

¹¹ R. Vischer, 1873, cit., 95.

¹² Ivi, 133.

¹³ Th. Lipps, 1908, *Estetica*, in A. Pinotti, a cura di, cit., 183.

¹⁴ Id., 1906, cit., 33.

¹⁵ Id., 1905, *Le vie della psicologia*, “Discipline filosofiche”, cit., 22.

¹⁶ Id., 1908, cit., 185.

¹⁷ M. Geiger, 1911, cit., 69.

¹⁸ Th. Lipps, 1909, *Fonti della conoscenza. Empatia*, “Discipline filosofiche”, cit.,

- ¹⁹ R. Arnheim, 1974², cit., 364.
- ²⁰ Th Lipps, 1908, cit., 184.
- ²¹ W. Köhler, 1947², *La psicologia della Gestalt*, Feltrinelli, Milano, 1961, 170.
- ²² W. Metzger, 1963³, *I fondamenti della psicologia della gestalt*, Giunti-Barbèra, Firenze, 1971, 77.
- ²³ Ivi, 379.
- ²⁴ W. Köhler, 1947², cit., 187. Per i gestaltisti «sarebbe sorprendente» se l'espressione fosse prerogativa solo dell'essere umano. «Per converso, il fatto che fenomeni del genere abbiano spesso luoghi in altre parti del mondo percettivo rinsalda la nostra tesi che non occorra mettere in campo interpretazioni in termini di esperienze soggettive», ivi, 188.
- ²⁵ R. Arnheim, 1949, cit., 75.
- ²⁶ Id., 1951, *Aspetti percettivi ed estetici della risposta motoria*, in Id., 1966, cit., 99.
- ²⁷ Id., 1974², cit., 364.
- ²⁸ Id., 1949, cit., 80.
- ²⁹ W. Metzger, 1963³, cit., 344-345.
- ³⁰ Th. Lipps, 1906, cit., 31. Lipps continua: «Vi sono innanzitutto alcuni che con "sentimento" [*Gefühl*] non vogliono intendere altro se non il sentimento di piacere [*Lust*] o dispiacere [*Unlust*], o che ritengono il "sentire" [*Fühlen*] senz'altro equivalente al sentire piacere o dispiacere. Per chi limita in modo così illegittimo il termine "sentimento", l'"empatia", pur designando un sentire, non merita tuttavia tale nome. Poiché ciò che io empatizzo è in senso assolutamente generale vita. E vita è forza, un interiore operare, aspirare e portare a compimento. In una parola, vita è attività [...]. Poniamo tuttavia che qualcuno si intestardisca a identificare "sentimenti" e "sentimenti di piacere o dispiacere": in tal caso, per lui quell'empatia non è affatto "empatia"», ivi, 31-32. Oggi che è diventato un termine di moda, nella ricerca scientifica e sulla bocca di tutti, i fraintendimenti non si contano. Per L. Boella (*Empatia: parola sbagliata, parola difficile?*, http://www.comune.roma.it/repository/ContentManagement/information/P1368901155/laura_boella.pdf, 2007) «è abbastanza sconcertante che nel linguaggio impoverito dei giornali e delle riviste se ne faccia grande uso, in realtà senza saper bene di che cosa si stia parlando». Che «l'empatia è un neologismo» o che «la parola empatia fu usata per la prima volta in Germania da Titchener a proposito di "sentire dentro", e deriva forse dalla parola greca *empathēia*» non sono frutto del "linguaggio impoverito dei giornali e delle riviste" ma affermazioni tratte da testi "scientifici".
- ³¹ Lo sostiene W. Worringer (1908, *Astrazione e empatia*, Einaudi, Torino, 1975, 3) nella Prefazione del 1948.
- ³² M. Heidegger, 1927, *Essere e tempo*, Longanesi, Milano, 2005, 156.
- ³³ A. Pinotti, *Du Bos, l'empatia e i neuroni-specchio*, in L. Russo (a cura di), *Jean-Baptiste Du Bos e l'estetica dello spettatore*, "Aesthetica Preprint: Supplementa", 15, 2005, 203. Cfr. anche A. Rainone, *La riscoperta dell'empatia. Attribuzioni intenzionali e comprensione nella filosofia analitica*, Bibliopolis, Napoli, 2005, che considera la "Teoria della simulazione" la versione aggiornata della teoria dell'empatia.
- ³⁴ M. Iacoboni, 2008, *I neuroni specchio. Come capiamo ciò che fanno gli altri*, Bollati Boringhieri, Torino, 2008, 98.
- ³⁵ D. Freedberg, *Empatia, movimento ed emozione*, in G. Lucignani e A. Pinotti, *Immagini della mente. Neuroscienze, arte, filosofia*, Raffaello Cortina, 2007, 32. Il testo combina due saggi del 2004.
- ³⁶ È il titolo di un libro di F. Bonami (Mondadori, Milano, 2007) che, come recita il sottotitolo, mira a spiegare *Perché l'arte contemporanea è davvero arte*.
- ³⁷ Th. Lipps, 1908, cit., 190. L'obiezione non è, ovviamente, rivolta a Lipps, che, avendo teorizzato "l'io che contempla" – una sorta di "soggetto estetico" che fa il paio col "soggetto epistemico" glorificato dalla filosofia moderna – si è premunito dalla critica: «Questo piacere della simpatia non solo ha sempre luogo nella contemplazione estetica, ma nella sua piena purezza è possibile solo nella contemplazione estetica. Nella

vita di tutti i giorni l'“uomo” in me è sempre più o meno negato, e ciò avviene per via del mio capriccio, del mio stato d'animo, della mia disposizione o dei reali interessi della vita. Da tutto ciò vengo liberato nella pura contemplazione estetica; in essa io sono appunto soltanto l'io che contempla. E questo io liberato dalla realtà della vita, questo “uomo” puro, io posso sentirlo affermato solo nell'oggetto intuito esteticamente, e in tale affermazione posso sentirmi pieno di gioia», ivi, 190-191.

³⁸ D. Freedberg e V. Gallese, *Motion, emotion and empathy in esthetic experience*, “TRENDS in Cognitive Sciences”, 2007, 11, 5, 201 e 199.

³⁹ Ivi, 202, 201 e 202.

⁴⁰ Giusta l'argomentazione di E. Cassirer (1929, *Filosofia delle forme simboliche*, III, I, La Nuova Italia, Firenze, 1966, 112 e 107), i teorici dell'empatia, «presuppongono come fatto reale ciò che è soltanto il risultato di una determinata interpretazione teoretica». Ma «nessuna forma di riflessione, di argomentazione indiretta può produrre la base di esperienza in cui questo sapere ha le sue radici, ma soltanto spiegarla teoreticamente».

⁴¹ D. Freedberg e V. Gallese, 2007, cit., 200-201.

⁴² Cito da M. Merleau-Ponty (1945, *Fenomenologia della percezione*, Il Saggiatore, Milano, 1965, 294 e 417) – trattandosi di percezione avrei dovuto citare la psicologia della *Gestalt* – perché è presente nel testo di Freedberg e Gallese. Se D. Freedberg (1989, *Il potere delle immagini. Il mondo delle figure: reazioni e emozioni del pubblico*, Einaudi, Torino, 1993, 42), ritenendo le espressioni «stati soggettivi del destinatario proiettati sull'opera», parla di «un'empatia rigorosamente fenomenologica», i riferimenti di V. Gallese alla fenomenologia sono presenti in molti suoi saggi e persino nelle interviste sui quotidiani. Così, ad esempio, riporta F. Cimatti (Il Manifesto, 22-05-2005): «i risultati delle nostre ricerche si avvicinano alle riflessioni offerte dalla prospettiva teorica fenomenologica di autori come Husserl e Merleau-Ponty». Quest'ultimo, poi, avrebbe sottolineato «la centralità dell'empatia nel farsi dell'esperienza del mondo» (*Dai neuroni specchio alla consonanza intenzionale. Meccanismi neurofisiologici dell'intersoggettività*, “Rivista di Psicoanalisi”, 2007, LIII, 1, 198), quando, al contrario, ha, espressamente e a più riprese, criticato l'empatia.

⁴³ I presupposti che hanno portato il cognitivista a teorizzare uno specifico meccanismo indiretto – “Teoria della teoria” o “Teoria della simulazione” – per spiegare la comprensione intersoggettiva, sono il solipsismo e il rappresentazionalismo. «La percezione sarebbe la rappresentazione soggettiva di un mondo esterno, che può essere indirettamente conosciuto con molti attendibili mezzi, la descrizione dei quali implica l'impossibilità che esso sia avvertito direttamente, come ad esempio sono avvertiti direttamente gli oggetti che vedo in questa stanza e gli alberi che sono oltre la finestra». Nondimeno, «quale che sia la definizione che vogliamo dare al termine “rappresentazione” non possiamo mai dire: “tutto è rappresentazione”. [...] Possiamo dunque sensatamente dire solo che “non tutto è rappresentazione”, e porci di fronte al problema di che cosa – nell'esperienza – rappresenta qualcos'altro, e a quali condizioni» (P. Bozzi, 1993, *Esperimenta in visu. Ricerche sulla percezione*, Guerini, Milano, 134 e 136). Per le stesse ragioni “non tutto è simulazione”. Ma queste sono ragioni della fenomenologia sperimentale, purtroppo non riconosciute dal paradigma di volta in volta egemone nella psicologia. Così dopo l'iconoclastia del comportamentismo, e bypassando la *Gestalt*, il cognitivismo riabilita, non le attività del vivente (in primo luogo percepire e appetire), che lungo la scala filogenetica diventano sempre più complesse e diversificate (pensare, memorizzare, desiderare, immaginare, credere, sperare, progettare, ecc.), ma la mente: un'astrazione sostanzializzata e, in ultimo, “incorporata”. Contrariamente alla psicologia della *Gestalt*, per la quale emozioni e pensieri «tendono a esprimersi nel comportamento della gente così come lo percepiamo» (W. Köhler, 1947², cit., 172), il cognitivismo sostiene che per interagire con gli altri siano necessari rappresentazioni o simulazioni, vale a dire: “Teoria della teoria” o “Teoria della simulazione”. I neuroni specchio, secondo l'interpretazione che se ne dà, porterebbero acqua al mulino della “Teoria della simulazione”. Fermo restando che «il sistema dei neuroni specchio appare

così decisivo per l'insorgere di quel terreno d'esperienza comune che è all'origine della nostra capacità di agire come soggetti non soltanto individuali ma anche e soprattutto sociali», il che, mostrando «quanto radicato e profondo sia il legame che ci unisce agli altri, ovvero quanto bizzarro sia concepire un *io* senza un *noi*» (G. Rizzolatti e C. Sinigaglia, *So quel che fai. Il cervello che agisce e i neuroni specchio*, Raffaello Cortina, Milano, 2006, 4), confuta il solipsismo, per la stessa ragione si dovrebbe ritenere che confuti il rappresentazionalismo della simulazione, sia pure “incarnata”, e il complicato meccanismo proiettivo dell’empatia. E invece no: gli scienziati dei neuroni specchio, sebbene parlino di comprensione “diretta”, hanno lasciato in piedi la “Teoria della mente” e hanno riabilitato la teoria dell’empatia: «La ricerca neuroscientifica ci dice che le cose stanno proprio così. Il nostro cervello è infatti dotato di neuroni [...] che si attivano sia quando compiamo un’azione che quando la vediamo eseguire da altri. Sia le predizioni che riguardano le nostre azioni, sia quelle che riguardano le azioni altrui, possono quindi essere caratterizzate come processi di modellizzazione fondati sulla simulazione. La stessa logica che presiede alla modellizzazione delle nostre azioni presiede anche a quella delle azioni altrui. Percepire un’azione – e comprenderne il significato – equivale a simularla internamente». Il fatto – “percepire un’azione” – e l’interpretazione – “simularla internamente” – sono messi sullo stesso piano, e dal “possono” si scivola inavvertitamente al “così è”. «È impossibile la costituzione di altre persone indipendentemente da noi, e viceversa è impossibile la nostra propria costituzione come persone indipendentemente dagli altri. Quando cerchiamo di comprendere il significato del comportamento altrui, il nostro cervello crea dei *modelli del comportamento altrui allo stesso modo in cui crea modelli del nostro comportamento*» (V. Gallese, *Corpo vivo, simulazione incarnata e intersoggettività. Una prospettiva neurofisiologica*, in M. Cappuccio, a cura di, cit., 304 e 314). Ancora una volta il secondo periodo, relativo alla creazione di “modelli del proprio e dell’altrui comportamento”, non consegue direttamente dal primo, bensì dall’opzione teorica per il cognitivismo. E poi, se è il cervello a creare, come fa il neuroscienziato a sapere se il cervello crea modelli o teorie? Quali sono le differenze nel funzionamento dei neuroni specchio che possano far decidere per i primi piuttosto che per le seconde? A parte il piccolo particolare che il cervello non “crea” e non “simula”, poiché creare modelli non è meno sofisticato che elaborare teorie, che i modelli non siano in formato proposizionale, come le teorie, non risolve il problema delle “menti senza linguaggio” – i bambini piccoli e i primati – che sta a cuore ai sostenitori della “Teoria della simulazione”. Gli umani, e non gli animali, creano sì modelli e teorie – è questo il vero «Rubicone mentale» (V. Gallese, *La molteplice natura delle relazioni interpersonali: la ricerca di un comune meccanismo neurofisiologico*, «Networks», 2003, I, 30) tra primati umani e animali – ma esternamente, tramite segni e di-segni, e non internamente. Se del mondo avessimo solo teorie e simulazioni, neanche fossimo computer, come distinguere il mondo e le rappresentazioni che del mondo facciamo?

⁴⁴ D. Freedberg e V. Gallese, 2007, cit., 197.

⁴⁵ M. Iacoboni, 2008, cit., 11.

⁴⁶ P. Legrenzi e C. Umiltà, *Neuro-mania. Il cervello non spiega chi siamo*, Il Mulino, Bologna, 2009, rispettivamente 89, 93, 93-94, 71. I due studiosi sostengono che «la critica che si può fare a questa impostazione [alla neuroestetica] è analoga a quella che è stata fatta quando si applicavano i principi di organizzazione percettiva all’esame delle opere d’arte, come ad esempio ha fatto in lavori classici Rudolf Arnheim», ivi, 93. Sarebbe fuori luogo criticare qui questo che è un vero e proprio fraintendimento della posizione di Arnheim. Oltre a rimandare ai lavori di Arnheim – *scripta manent* – quasi tutti tradotti in italiano, mi limito a segnalare al lettore curioso L. Pizzo Russo, a cura di, *Rudolf Arnheim. Arte e percezione visiva*, “Aestetica Preprint: Supplementa”, 2005, 14; e I. Vestergren, *Arnheim, Gestalt and Art. A Psychological Theory*, Springer, Vienna, 2005.

Aesthetica Preprint

- 1 *Croce e l'estetica*, di R. Assunto, P. D'Angelo, V. Stella, M. Boncompagni, F. Fanizza
- 2 *Conversazione con Rudolf Arnheim*, di L. Pizzo Russo
- 3 *In margine alla nascita dell'estetica di Freud*, di L. Russo
- 4 *Lo specchio dei sistemi: Batteux e Condillac*, di Ivo Torrigiani
- 5 *Oruel "1984": il testo*, di F. Marengo, R. Runcini, V. Fortunati, C. Pagetti, G. Sertoli
- 6 *Walter Benjamin: Bibliografia critica generale (1913-1983)*, di M. Brodersen
- 7 *Carl Gustav Jochmann: I regressi della poesia*, di P. D'Angelo
- 8 *La Luce nelle sue manifestazioni artistiche*, di H. Sedlmayr
- 9 *Anima e immagine: Sul "poetico" in Ludwig Klages*, di G. Moretti
- 10 *La disarmonia prestabilita*, di R. Bodei, V. Stella, G. Panella, S. Givone, R. Genovese, G. Almansi, G. Dorflès.
- 11 *Interpretazione e valutazione in estetica*, di Ch. L. Stevenson
- 12 *Memoria e oltraggio: Contributo all'estetica della transitività*, di G. Lombardo
- 13 *Aesthetica bina: Baumgarten e Burke*, di R. Assunto, F. Piselli, E. Migliorini, F. Fanizza, G. Sertoli, V. Fortunati, R. Barilli.
- 14 *Nicolò Gallo: Un contributo siciliano all'estetica*, di I. Filippi
- 15 *Il processo motorio in poesia*, di J. Mukařovský
- 16 *Il sistema delle arti: Batteux e Diderot*, di M. Modica
- 17 *Friedrich Ast: Estetica ed ermeneutica*, di M. Ravera, F. Vercellone, T. Griffiero
- 18 *Baltasar Gracián: Dal Barocco al Postmoderno*, di M. Battlori, E. Hidalgo Serna, A. Egido, M. Blanco, B. Pelegrin, R. Bodei, R. Runcini, M. Perniola, G. Morpurgo-Tagliabue, F. Fanizza.
- 19 *Una Storia per l'Estetica*, di L. Russo
- 20 *Saverio Bettinelli: Un contributo all'estetica dell'esperienza*, di M. T. Marcialis
- 21 *Lo spettatore dilettante*, di M. Geiger
- 22 *Sul concetto dell'Arte*, di Fr. Schleiermacher
- 23 *Paul Valéry e l'estetica della poiesis*, di A. Trione, M. T. Giaveri, G. Panella, G. Lombardo
- 24 *Paul Gauguin: Il Contemporaneo ed il Primitivo*, di R. Dottori
- 25 *Antico e Moderno: L'Estetica e la sua Storia*, di F. Fanizza, S. Givone, E. Mattioli, E. Garroni, J. Koller
- 26 *I principi fondamentali delle Belle Arti*, di M. Mendelsshon
- 27 *Valori e conoscenza in Francis Hutcheson*, di V. Bucelli
- 28 *L'uomo estetico*, di E. Spranger
- 29 *Il Tragico: Materiali per una bibliografia*, di M. Cometa
- 30 *Pensare l'Arte*, di E. Garroni, E. Grassi, A. Trione, R. Barilli, G. Dorflès, G. Fr. Meier
- 31 *L'ordine dell'Architettura*, di C. Perrault
- 32 *Che cos'è la psicologia dell'arte*, di L. Pizzo Russo
- 33 *Ricerca Nowau. Una forma di oralità poetica in Melanesia*, di G. M. G. Scoditti
- 34 *Pensieri sparsi sulla pittura, la scultura e la poesia*, di D. Diderot,
- 35 *Laocoonte 2000*, di L. Russo, B. Andreae, G. S. Santangelo, M. Cometa, V. Fagone, G. Marrone, P. D'Angelo, J. W. Goethe
- 36 *La decostruzione e Derrida*, di A. Van Sevenant
- 37 *Contributi alla teoria della traduzione letteraria*, di E. Mattioli
- 38 *Sublime antico e moderno. Una bibliografia*, di G. Lombardo e F. Finocchiaro
- 39 *Klossowski e la comunicazione artistica*, di A. Marroni
- 40 *Paul Cézanne: L'opera d'arte come assoluto*, di R. Dottori
- 41 *Strategie macro-retoriche: la "formattazione" dell'evento comunicazionale*, di L. Rossetti
- 42 *Il manoscritto sulle proporzioni di François Bernin de Saint-Hilarion*, di M. L. Scalvini e S. Villari
- 43 *Letture del "Flauto Magico"*, di S. Lo Bue
- 44 *A Rosario Assunto: in memoriam*, di L. Russo, F. Fanizza, M. Bettegini, M. Cometa, M. Ferrante, P. D'Angelo
- 45 *Paleoestetica della ricezione. Saggio sulla poesia aedica*, di G. Lombardo

- 46 *Alla vigilia dell'Æsthetica. Ingegno e immaginazione nella poetica critica dell'Illuminismo tedesco*, di S. Tedesco
- 47 *Estetica dell'Ornamento*, di M. Carboni
- 48 *Un filosofo europeo: Ernesto Grassi*, di L. Russo, M. Marassi, D. Di Cesare, C. Gentili, L. Amoroso, G. Modica, E. Mattioli
- 49 *Scritti di estetica*, di L. Popper
- 50 *La Distanza Psicica come fattore artistico e principio estetico*, di E. Bullough
- 51 *I Dialoghi sulle Arti di Cesare Brandi*, di L. Russo, P. D'Angelo, E. Garroni
- 52 *Nicea e la civiltà dell'immagine*, di L. Russo, G. Carchia, D. Di Cesare, G. Pucci, M. Andaloro, L. Pizzo Russo, G. Di Giacomo, R. Salizzoni, M. G. Messina, J. M. Mondzain
- 53 *Due saggi di estetica*, di V. Basch
- 54 *Baumgarten e gli orizzonti dell'estetica*, di L. Russo, L. Amoroso, P. Pimpinella, M. Ferraris, E. Franzini, E. Garroni, S. Tedesco, A. G. Baumgarten
- 55 *Icona e arte astratta*, di G. Di Giacomo
- 56 *Il visibile e l'irreale. L'oggetto estetico nel pensiero di Nicolai Hartmann*, di D. Angelucci
- 57 *Pensieri sul sentire e sul conoscere*, di Fr. Ch. Oetinger
- 58 *Ripensare l'Estetica: Un progetto nazionale di ricerca*, di L. Russo, R. Salizzoni, M. Ferraris, M. Carbone, E. Mattioli, L. Amoroso, P. Bagni, G. Carchia, P. Montani, M. B. Ponti, P. D'Angelo, L. Pizzo Russo
- 59 *Ermanno Migliorini e la rosa di Kant*, di L. Russo, G. Sertoli, F. Bollino, P. Montani, E. Franzini, E. Crispolti, G. Di Liberti, E. Migliorini
- 60 *L'estetica musicale dell'Illuminismo tedesco*, di L. Lattanzi
- 61 *Il sensibile e il razionale. Schiller e la mediazione estetica*, di A. Ardovino
- 62 *Dilthey e l'esperienza della poesia*, di F. Bianco, G. Matteucci, E. Matassi
- 63 *Poetica Mundi. Estetica ed ontologia delle forme in Paul Claudel*, di F. Fimiani
- 64 *Orfeo Boselli e la "nobiltà" della scultura*, di E. Di Stefano
- 65 *Il teatro, la festa e la rivoluzione. Su Rousseau e gli enciclopedisti*, di E. Franzini
- 66 *Cinque lezioni. Da linguaggio all'immagine*, di P. Ricoeur
- 67 *Guido Morpurgo-Tagliabue e l'estetica del Settecento*, a cura di L. Russo
- 68 *Le sirene del Barocco*, di S. Tedesco
- 69 *Arte e critica nell'estetica di Kierkegaard*, di S. Davini
- 70 *L'estetica simbolica di Susanne Katherina Langer*, di L. Demartis
- 71 *La percezione della forma. Trascendenza e finitezza in Hans Urs von Balthasar*, di B. Antomarini
- 72 *Dell'origine dell'opera d'arte e altri scritti*, di M. Heidegger
- 73 *Percezione e rappresentazione. Alcune ipotesi fra Gombrich e Arnheim*, di T. Andina
- 74 *Ingannare la morte. Anne-Louis Girodet e l'illusione dell'arte*, di C. Savettieri
- 75 *La zona del sacro. L'estetica cinematografica di Andrej Tarkovskij*, di A. Scarlato
- 76 *La nascita dell'estetica in Sicilia*, di F. P. Campione
- 77 *Estetica e critica d'arte in Konrad Fiedler*, di M. R. De Rosa
- 78 *Per un'estetica del cibo*, di N. Perullo
- 79 *Bello e Idea nell'estetica del Seicento*, di E. Di Stefano
- 80 *Dire l'esperienza estetica*, a cura di R. Messori
- 81 *Il sublime romantico. Storia di un concetto sommerso*, di G. Pinna
- 82 *Incroci ermeneutici. Betti, Sedlmayr e l'interpretazione dell'opera d'arte*, di L. Vargiu
- 83 *Il suono eloquente*, a cura di M. Semi
- 84 *Estetica analitica. Un breviario critico*, di S. Velotti
- 85 *Logiche dell'espressione*, a cura di L. Russo

Aesthetica Preprint[®]

Periodico quadrimestrale del Centro Internazionale Studi di Estetica

Direttore responsabile Luigi Russo

Comitato Scientifico: Leonardo Amoroso, Maria Andaloro, Hans-Dieter Bahr, Fernando Bollino, Francesco Casetti, Mario Costa, Paolo D'Angelo, Arthur C. Danto, Fabrizio Desideri, Giuseppe Di Giacomo, Gillo Dorfles, Maurizio Ferraris, Elio Franzini, Enrico Fubini, Tonino Griffero, Stephen Halliwell, José Jiménez, Jerrold Levinson, Giovanni Lombardo, Pietro Montani, Mario Perniola, Lucia Pizzo Russo, Giuseppe Pucci, Roberto Salizzoni, Baldine Saint Girons, Giuseppe Sertoli, Richard Shusterman, Victor Stoichita, Massimo Venturi Ferriolo, Claudio Vicentini

Comitato di Redazione: Carmelo Calì, Francesco Paolo Campione, Elisabetta Di Stefano, Salvatore Tedesco

Segretario di Redazione Emanuele Crescimanno

Aesthetica Preprint si avvale della procedura di *peer review*

Presso il Dipartimento FIERI dell'Università degli Studi di Palermo

Viale delle Scienze, Edificio 12, I-90128 Palermo

Fono +39 91 6560274 – Fax +39 91 6560287

E-Mail <estetica@unipa.it> – Web Address <<http://unipa.it/~estetica>>

Progetto Grafico di Ino Chisesi & Associati, Milano

Stampato in Palermo dalla Tipolitografia Luxograph s.r.l.

Registrato presso il Tribunale di Palermo il 27 gennaio 1984, n. 3

Iscritto al Registro degli Operatori di Comunicazione il 29 agosto 2001, n. 6868

Associato all'Unione Stampa Periodica Italiana

ISSN 0393-8522

Logics of Expression

The notion of “expression”, which runs through Western culture and acquires centrality in modern aesthetics, has expanded into a very intense and complex element of contemporaneity. On this issue the Centro Internazionale Studi di Estetica has organized a seminar, entitled “Logics of Expression”, which took place in Palermo on October 9-10, 2008.

The present volume, edited by Luigi Russo, collects the papers presented at the seminar, and more specifically: Salvatore Tedesco’s “On the Theoretical Relations between Plessner’s and Weizsäcker’s Aesthesiology”, Alessia Cervini’s “The Face on the Screen: The Contribution of Cinema to a New Notion of Expressiveness”, Andrea Pinotti’s “Right or Left? Finding One’s Way in Images”, Giovanni Matteucci’s “The Logic of Expression in Susanne Langer”, Gianfranco Marrone’s “The Brand between Classic and Baroque” and Lucia Pizzo Russo’s “Expression: Empathy or Perception?”.