

# Corpo e azione nell'esperienza estetica. Una prospettiva neuroscientifica

VITTORIO GALLESE

*L'Arte è eterna, ma non può essere immortale. È eterna in quanto un suo gesto, come qualunque altro gesto compiuto, non può non continuare a permanere nello spirito dell'uomo come razza perpetuata...  
Rimarrà eterna come gesto, ma morrà come materia.*  
Lucio Fontana, *Primo Manifesto dello Spazialismo*, 1947

È con grande piacere che ho aderito all'invito dell'amico Ugo Morelli a scrivere questo piccolo contributo come postfazione del suo stimolante libro *Mente e bellezza*. In questo libro Morelli sintetizza un lavoro decennale di interrogazione sulla condizione umana e sulla dimensione estetica, svolto con curiosità, entusiasmo, amore e passione, qualità che traspaiono chiaramente da queste pagine. Morelli non ha paura di attraversare confini e steccati disciplinari, riuscendo a fare dialogare la filosofia con la biologia, la psicoanalisi e le neuroscienze, con una grandissima attenzione agli aspetti epistemologici. Il risultato è una mirabile sintesi che è tanto più interessante in quanto non costituisce uno sfoggio erudito di eclettismo multidisciplinare, ma rappresenta un importante contributo alla ridefinizione della nozione di estetica e creatività, che sa cogliere il contemporaneo mutamento di paradigma, trasversale alle scienze umane e a quelle biologiche. Un mutamento di paradigma che mette in evidenza l'ineludibile dimensione incarnata dell'intelligenza e della creatività umane. Uno dei punti di forza del libro è rappresentato dalla capacità di Morelli di cogliere la singolare comunanza tra arte e scienza. Entrambe sono espressione specifica della condizione umana. Entrambe sono volte a interrogare l'invisibile per renderlo visibile.

In queste poche pagine desidero illustrare alcuni aspetti della contemporanea ricerca neuroscientifica che possono integrare, spero utilmente, alcuni degli affascinanti temi affrontati nel libro. La scommessa è quella di mostrare come il riduzionismo metodologico neuroscientifico, se non diviene riduttivamente ontologico, ha la potenzialità non solo di dialogare con le scienze umane traendone ispirazione, ma anche di fornire a esse importanti sollecitazioni, forse rilevanti per ridefinirne nozioni, concetti, teorie.

## IL SISTEMA CERVELLO-CORPO E L'INTERSOGGETTIVITÀ: I NEURONI SPECCHIO E LA SIMULAZIONE INCARNATA

Uno dei contributi più importanti alla ridefinizione di cosa significhi essere umani è venuto nella seconda metà del secolo scorso dalla psicologia dello sviluppo. La nozione di soggettività che emerge dagli studi dell'*infant research* mette in risalto la cruciale importanza della relazione nel definire e promuovere fin dalle sue primissime fasi lo sviluppo psico-affettivo del neonato, prima, e del bambino, poi (Stern 1985; Trevarthen 1979). All'inizio della vita, le relazioni interpersonali sono prontamente istituite all'interno di uno «spazio noi-centrico» primitivo condiviso (Gallesse, 2001; 2003b; 2005; Gallesse et al. 2009). I neonati condividono questo spazio con i loro *caregivers*. Lo spazio fisico occupato dal corpo del *caregiver*, la madre, in primo luogo, è «agganciato» al corpo del bambino per formare uno spazio condiviso. Questo spazio noi-centrico diventa più ricco e sfaccettato nel corso dello sviluppo, in relazione al più ampio spettro e significato dei rapporti interpersonali, anche se, come vedremo, permane anche in età adulta, consentendo una forma diretta di comunicazione e dazione di senso interpersonale.

Già alla nascita gli esseri umani sono impegnati in relazioni interpersonali mimetiche (Meltzoff e Moore 1977). Come Meltzoff ha scritto di recente (2007, p. 27), «il fondamento su cui si basa la psicologia del senso comune è la percezione che gli altri sono simili a sé. I neonati sono lanciati nelle loro carriere di rapporti interpersonali con la percezione di base: “Qui c'è qualcuno simile a me”». I neonati sono congenitamente pronti a collegarsi a chi li accudisce attraverso l'imitazione di gesti buccali, come la protrusione della lingua o l'apertura della bocca. Inoltre, molto precocemente essi mostrano nel loro comportamento sequenze d'interazione sociale, sollecitando attivamente l'attenzione di chi li accudisce e impegnandosi in attività corporee che mostrano la struttura «protoconversazionale» di alternanza di ruolo, caratterizzata da una struttura molto simile alle conversazioni degli adulti (per una recente rassegna, cfr. Reddy 2008). Questi risultati suggeriscono che l'oggetto principale delle relazioni interindividuali dei bambini è il comportamento affettivo dell'*Altro*. Come rilevato da Beebe et al. (2005), la psicologia dell'età evolutiva ha dimostrato che la mente nasce come una *mente condivisa*. Le neuroscienze, con la scoperta dei neuroni specchio, hanno fornito il livello di descrizione sub-personale a questa dimensione relazionale della condizione umana.

I meccanismi nervosi alla base della facoltà di comprendere il comportamento altrui erano fino a non molti anni fa poco conosciuti. La scoperta dei neuroni specchio nella scimmia e la successiva dimostrazione dell'esistenza di meccanismi di rispecchiamento nel cervello umano hanno evidenziato per la prima volta un mec-

canismo neurofisiologico capace di spiegare molti aspetti delle nostre capacità di relazionarci con gli altri.

I neuroni specchio sono stati scoperti nella corteccia premotoria del cervello del macaco (area F5). Si attivano sia quando la scimmia esegue un atto motorio finalizzato, come afferrare oggetti con la mano o con la bocca, sia quando *osserva* un altro individuo eseguire atti motori analoghi. I neuroni specchio esemplificano un meccanismo neuronale che mette in relazione le azioni eseguite da altri con il repertorio motorio dell'osservatore. L'osservazione di un'azione induce nell'osservatore l'automatizzata simulazione di quell'azione. Questo meccanismo consente una forma implicita e diretta di comprensione delle azioni altrui (Gallese et al. 1996). I neuroni specchio sono in grado di mediare la comprensione dello scopo di un'azione anche quando essa non è completamente visibile e, quindi, il suo scopo finale può solo essere immaginato (Umiltà et al. 2001), o quando l'unico elemento disponibile alla scimmia è il suono prodotto dall'azione (Kohler et al. 2002).

Più recentemente sono stati scoperti neuroni specchio anche nella regione del lobo parietale inferiore reciprocamente connessa con l'area premotoria F5 (Gallese et al. 2002; Fogassi et al. 2005). Nella vita quotidiana dei primati, atti motori come afferrare un oggetto sono quasi sempre parte di *azioni*, cioè sequenze motorie più complesse dotate di uno scopo finale. Spesso lo stesso atto motorio può appartenere ad azioni differenti. Ad esempio, si può afferrare del cibo per mangiarlo o per gettarlo via. È stata descritta una classe di neuroni specchio, presenti sia nella corteccia premotoria che in quella parietale posteriore, che si attivano selettivamente durante l'esecuzione e l'osservazione di uno stesso atto motorio, come afferrare un oggetto, solo ed esclusivamente in relazione al tipo di atto motorio che segue, come portare l'oggetto alla bocca o porlo in un contenitore (Fogassi et al. 2005; Bonini et al. 2009). Ciò significa che la risposta del neurone specchio predice ciò che sarà fatto in seguito dall'agente, suggerendo che i neuroni specchio possano giocare un ruolo importante non solo nella comprensione degli atti motori, ma anche nel riconoscimento dell'intenzione motoria dell'agente.

Numerosi studi, condotti utilizzando diverse metodiche sperimentali, hanno dimostrato che anche il cervello umano è dotato di un meccanismo di rispecchiamento che mappa le azioni osservate sugli stessi circuiti nervosi che ne controllano l'esecuzione (per una rassegna, cfr. Gallese 2006b; Rizzolatti e Sinigaglia 2006). La localizzazione anatomica del meccanismo neurale di rispecchiamento delle azioni nell'uomo è stata ottenuta con la tecnica della risonanza magnetica funzionale (fMRI), che permette di rilevare la distribuzione differenziale del flusso sanguigno cerebrale. Le aree cerebrali coinvolte in uno specifico compito hanno un metabolismo maggiore, richiamando una maggiore quantità di sangue. Studi iniziali hanno mostra-

to che durante l'esecuzione e l'osservazione di atti motori si ha un'attivazione delle aree premotorie 6, 44 e 45 di Brodmann, del lobulo parietale inferiore, e della regione del solco temporale superiore. Questo circuito corticale corrisponde approssimativamente a quello dei neuroni specchio nella scimmia.

Successive ricerche hanno dimostrato che il meccanismo di rispecchiamento appare implicato nell'esecuzione e nell'osservazione di una grande varietà di comportamenti motori finalizzati al raggiungimento di uno scopo, come mordere una mela, afferrare una tazza, o calciare un pallone, di movimenti corporei come danzare, di atti comunicativi, e nell'imitazione degli stessi comportamenti o nell'apprendimento imitativo di nuove sequenze motorie. Ogni volta che osserviamo le azioni altrui il nostro sistema motorio «risuona» assieme a quello dell'agente osservato. Un lavoro recentemente pubblicato ha infine dimostrato l'esistenza dei neuroni specchio anche nel cervello umano, non solo indirettamente, ma grazie alla registrazione di singoli neuroni in pazienti epilettici (Mukamel et al. 2010). Questo lavoro è molto importante non tanto perché pone la parola fine a un'annosa polemica sostenuta circa la supposta inesistenza dei neuroni specchio nella specie umana, quanto perché dimostra la loro esistenza in regioni del nostro cervello quali le aree premotorie mesiali e le regioni ippocampali in cui il meccanismo di rispecchiamento non era finora ancora stato evidenziato con le tecniche del *brain imaging*. Tali risultati estendono in modo nuovo le proprietà funzionali del meccanismo di rispecchiamento ad ambiti quali il controllo intenzionale dell'azione e gli aspetti mnestici del comportamento, aprendo nuove interessanti prospettive di ricerca.

Vari studi hanno suggerito che nell'uomo il meccanismo di rispecchiamento motorio possa essere alla base anche della comprensione delle intenzioni motorie alla base delle azioni altrui. Le aree premotorie del cervello umano dotate di proprietà caratteristiche dei neuroni specchio (aree cioè che si attivano sia durante l'esecuzione che l'osservazione di un atto motorio) sono coinvolte anche nella comprensione del «perché» dell'azione, cioè dell'intenzione motoria che l'ha promossa, verosimilmente utilizzando un meccanismo neurofisiologico non dissimile da quello scoperto nei neuroni specchio parietali e premotori della scimmia (Iacoboni et al. 2005). Le ricerche condotte nell'ultimo decennio hanno inoltre dimostrato che il meccanismo di rispecchiamento non è confinato al dominio delle azioni, ma attiene anche al dominio delle emozioni e delle sensazioni. Regioni cerebrali come l'insula, l'amigdala e la corteccia cingolata anteriore sono similmente attivate durante l'esperienza in prima persona di emozioni come la paura o il disgusto, o sensazioni come il dolore e la loro osservazione negli altri. Secondo la stessa logica, le aree corticali attivate dall'esperienza in prima persona del tatto si attivano anche quando assistiamo alle esperienze tattili altrui (Gallese 2005; 2006b).

Tutti questi dati neuroscientifici suggeriscono che la nostra capacità di comprendere le azioni altrui, le intenzioni motorie che le hanno generate, le emozioni e le sensazioni provate dai nostri simili non si basa esclusivamente su strategie cognitive che prevedono l'applicazione di sofisticati processi logico-deduttivi, ma è fondata anche, se non soprattutto, su meccanismi di simulazione incarnata di cui i diversi meccanismi di rispecchiamento istanzati dai neuroni specchio costituiscono una base neurale (Gallese 2005; 2006b; 2009a,b). Queste evidenze suggeriscono che la nostra capacità di entrare nel mondo delle esperienze altrui, attribuendo un senso condiviso a quelle stesse esperienze, che nondimeno sono attribuite all'altro, è il risultato dell'attivazione di meccanismi nervosi di simulazione incarnata. Sostengo da anni che è solo grazie a questi meccanismi condivisi che ci è permesso di comprendere le esperienze altrui direttamente e «dall'interno». Secondo questa prospettiva, l'intersoggettività, alla sua base, è prima di tutto intercorporeità (Gallese 2009a,b,c). Intercorporeità che consente di mappare la relazione di identità con gli altri preservandone l'alterità. La risonanza interindividuale, descrivibile in termini funzionali come simulazione incarnata, costituisce, quindi, una dimensione consustanziale del nostro essere umani. Tale dimensione, come sottolineato ripetutamente da Morrelli, diviene cruciale anche per interpretare l'arte, la creatività e la dimensione estetica dell'esistenza umana.

#### ARTE, ESPERIENZA ESTETICA E NEUROSCIENZE: IL CORPO PERFORMANTE

L'arte è il frutto maturo del modo nuovo e diverso con cui l'uomo a un certo punto della propria storia si è rapportato con la «realtà» del mondo esterno. Il mondo materiale non è più considerato esclusivamente come un dominio da piegare utilitaristicamente ai propri bisogni. L'oggetto materiale perde l'esclusiva connotazione di strumento per divenire simbolo, pubblica rappresentazione, *eidōs* capace di evocare la presentificazione di qualcosa che, apparentemente, non è presente se non nella mente dell'artista e in quella di chi guarda la sua opera. Questa «sintonizzazione mentale» tra creatore e fruitore ha radici profonde nell'esperienza condivisa che tutti facciamo dell'evidenza naturale del mondo, verosimilmente anche se non soprattutto grazie ai meccanismi neurali brevemente delineati nella sezione precedente. L'arte distilla e condensa quest'esperienza universalizzandola e al tempo stesso affermando un nuovo modo possibile di guardare alla realtà mettendola in scena. L'oggetto artistico, che non è mai oggetto in sé stesso, ma polo di una relazione intersoggettiva, quindi sociale, emoziona in quanto evoca risonanze di natura senso-

ri-motoria e affettiva in chi vi si mette in relazione. Nell'espressione artistica teatrale-performativa, il corpo attoriale diviene l'epifania pubblica della capacità di rappresentazione mimetica dell'agente.

I meccanismi mimetici sono probabilmente decisivi nel consentire una forma verosimilmente antichissima, forse la più antica, di espressione artistica: la danza. Nella danza coesistono grazie a movimento e ritmo i due aspetti che delimitano i nostri orizzonti mondani: lo spazio e il tempo. La scansione ritmica e la topologia dell'azione si estrinsecano «artisticamente» in una dimensione che svincola lo strumento espressivo, l'intero corpo, dall'usuale e quotidiano finalismo utilitaristico. Nella danza lo scopo dell'azione è l'azione, un'azione che già al puro livello motorio di descrizione è però carica di significati per chi la esegue e chi la osserva. Nella danza si aggiunge la dimensione sociale, che consiste nella programmatica interscambiabilità fra attore e fruitore, tra «artista» e pubblico. Si può ipotizzare che la danza, o meglio, il «rito» della danza possa essersi sviluppato come primitivo meccanismo di costruzione di un'identità collettiva (gli altri si muovono allo stesso modo e allo stesso ritmo con cui mi muovo io, dunque sono simili a me), e insieme di un'identità individuale all'interno di un gruppo formato da altri individui simili ma diversi.

Dunque il teatro, se per teatro intendiamo l'espressione corporea asservita allo scopo di comunicare qualcosa ad altri, è verosimilmente vecchio quanto l'umanità. Interrogarsi sul teatro e sulla performance attoriale significa interrogarsi su noi stessi e sulla nostra natura eminentemente sociale. Essere «attore» significa forse spingere al massimo grado la caratteristica che secondo la prospettiva dell'antropologia filosofica di Plessner (1927) definisce la peculiarità della condizione umana, cioè la sua posizione di eccentricità tra mente e corpo. Il corpo umano si oltrepassa in quanto corpo dinamico, attivo, sempre mutevole e altro rispetto a ciò che appare. Essere posizionati eccentricamente significa avere un corpo, oltre a essere un corpo. L'eccentricità plessneriana è concepita come la possibilità che abbiamo, unici tra le specie viventi, di rapportarci a noi stessi da una prospettiva «da dietro le spalle». L'attore, secondo Plessner (1940), mediante i suoi gesti, la sua mimica, la sua voce è in grado di creare per sé e per gli altri l'illusione della profondità cui tali atti corrispondono. La mimesi espressiva dell'attore si configura quindi come una declinazione estrema della generale propensione dell'essere umano di essere ed aversi al tempo stesso. L'attività mimetica dell'attore non è però necessariamente una rappresentazione naturalistica di quanto intende rappresentare, anche perché il massimo di naturalezza è paradossalmente conseguito attraverso il massimo dell'artificialità, grazie a un lungo lavoro su se stessi. Il corpo attoriale diviene quindi lo strumento operativo di «tecniche corporee» che variano al variare del contesto in cui vengono impiegate.

Come sottolineato dall'antropologia teatrale (Barba 1993; Barba e Savarese 2005), l'espressività dell'attore, il contenuto espressivo intenzionale con cui lo spettatore entra in relazione assistendo alla performance teatrale è in realtà il risultato terminale di un complesso processo, universale e trans-culturale, alla base della presenza scenica dell'attore stesso. Questo processo è identificato come livello pre-espressivo, ossia, come scrive Barba (1993, p. 163) «[...] una categoria pragmatica, una prassi che durante il processo mira a sviluppare e organizzare il bios scenico dell'attore e a far affiorare nuove relazioni e inaspettate possibilità di significati».

L'antropologia teatrale, attraverso la dissezione del comportamento dell'attore, riconduce la totalità della sua espressione a una molteplicità di livelli di organizzazione delle prassi corporee di movimento. Ciò costituisce un naturale ponte di dialogo con le neuroscienze cognitive che indagano il ruolo del sistema corpo-cervello nella cognizione sociale. Ciò è tanto più vero oggi, quando la ricerca neuroscientifica mette in crisi il modello del cognitivismo classico, un modello che ha completamente reificato la dimensione corporea dello psichismo e dei processi cognitivi, concentrando ogni sforzo nell'enucleazione di regole formali che strutturerebbero il funzionamento del nostro pensiero.

Le neuroscienze dimostrano invece in modo sempre più evidente come l'intelligenza sociale della nostra specie non sia solo ed esclusivamente «meta-cognizione sociale», cioè capacità di pensare esplicitamente i contenuti della mente altrui per mezzo di rappresentazioni in formato preposizionale, ma sia in larga parte frutto di un accesso diretto al mondo dell'altro. Questo accesso diretto è garantito dal corpo vivo e dai meccanismi nervosi condivisi, di cui i neuroni specchio sono un esempio, che ne sottendono il funzionamento.

Vi sono almeno due diversi modi di guardare al teatro che offrono interessanti spunti di riflessione a chi come me si occupa di neuroscienze, entrambi incentrati sulla dimensione mimetica dell'esperienza umana<sup>1</sup>. Il primo concerne il teatro come espressione universale di una caratteristica essenziale dell'esistenza umana, identificata da René Girard (1992; 1996; 2006) nel desiderio mimetico. Secondo Girard, il desiderio dell'oggetto è guidato dalla rivalità mimetica, cioè dalla convergenza dell'azione di più agenti sullo stesso oggetto, che non è desiderato per le sue qualità intrinseche, o in virtù di una scelta cosciente e consapevole del soggetto, ma per pura imitazione del desiderio altrui. Ciò promuove la violenza all'interno del corpo sociale, che la neutralizza attraverso l'identificazione di un capro espiatorio su cui focalizzare la violenza del gruppo attraverso il rito del sacrificio (cfr. Gallese 2009c).

<sup>1</sup> In Aristotele la mimesi è coniugata al piacere di stupirsi e apprendere. Per un recente approfondimento del rapporto tra mimesi e simulazione, cfr. Iacono 2010.

Il teatro, secondo Girard (2006, pp. 218/239), sarebbe un'espressione ritualizzata e metaforica dell'ineludibile e costitutiva conflittualità propria della condizione umana. Il teatro consente di esorcizzare questa violenza attraverso la sua rappresentazione. Secondo Girard, commedia e tragedia mostrano, al fondo, uno schema mimetico comune: riso e pianto condividono la stessa propensione a mettere in gioco il corpo per espellere, allontanare catarticamente da sé lo schema conflittuale mimetico al centro del teatro comico come di quello tragico. Non a caso, dice Girard, il riso è massimamente evocato dal solletico, una pratica corporea che simula un attacco al corpo dell'altro. La commedia diviene così un «solletico intellettuale» che ci mette nella condizione di assistere all'eterna reciprocità conflittuale della nostra specie, ritualizzata nello schema mimetico intrinseco al genere comico. Il palcoscenico dove il conflitto va in scena è opportunamente tenuto a una distanza di sicurezza dallo spettatore che si diverte solo nella misura in cui si sente sicuro dal «contagio mimetico».

Il secondo aspetto del mimetismo concerne il ruolo attivo dello spettatore, il suo rapporto con l'attore e con gli altri spettatori. Nell'agire teatrale si configura, infatti, una molteplicità di rapporti mimetico-simulativi che, da un lato, mettono in connessione creatore e fruitore attraverso la mediazione dell'interpretazione attoriale e, dall'altro, trasformano il singolo spettatore in un membro di un nuovo gruppo sociale, il pubblico<sup>2</sup>. In tutti questi tipi di relazione interpersonale si manifestano dei fenomeni di identificazione mimetica, alla base dei quali ipotizzo vi siano meccanismi di simulazione incarnata (motoria e non) non dissimili da quelli esemplificati dai neuroni specchio. Abbiamo, infatti, visto come il meccanismo di simulazione incarnata abbracci numerosi aspetti della relazione intersoggettiva, quali azioni, intenzioni, comportamenti imitativi, emozioni, sensazioni e linguaggio. Gestii, emozioni, sensazioni e parole derivano il proprio senso condiviso dalla comune radice nel corpo in azione, il principale protagonista e artefice dell'espressione teatrale. Si apre, a questo punto, la possibilità di affrontare il tema del rapporto attore-performer/spettatore da una prospettiva nuova, mettendo in luce le basi biologiche e naturali del ruolo primario esercitato dal corpo in azione. Il corpo in azione è il perno attorno a cui si costruisce quella sintonizzazione intenzionale che secondo il mio modello caratterizza la reciprocità intrinseca a ogni pratica interindividuale, e quindi, anche le relazioni di reciprocità intrinseche alla performatività teatrale. Lo studio della di-

<sup>2</sup> In realtà, la situazione è ancora più complessa, perché l'interprete, che funge da mediatore tra autore e pubblico, è a sua volta influenzato dalla risposta che il pubblico gli rimanda. A questo schema, nel caso del teatro classico, dobbiamo aggiungere anche la mediazione rappresentata dal coro, per cui chi assiste alla rappresentazione teatrale, lo fa attraverso un'ulteriore mediazione interpersonale.

mensione neurale dell'intersoggettività e il ruolo cruciale in essa svolto da meccanismi di simulazione incarnata consentono di concepire la possibilità di naturalizzazione della presenza attoriale, comprendere la genesi della sua espressività mimetica, comprendere il ruolo attivo dello spettatore, e, più in generale, l'origine mimetica delle pratiche teatrali. La simulazione incarnata consente di guardare al teatro da una prospettiva naturale, e quindi universale.

#### ARTE, ESPERIENZA ESTETICA E NEUROSCIENZE: LE ARTI VISIVE E LA NEUROESTETICA. PROBLEMI E SVILUPPI

Negli ultimi decenni le neuroscienze cognitive hanno esteso il proprio campo d'indagine anche al dominio della creazione artistica, sia sul versante della musica che su quello delle arti figurative. Per motivi di spazio, mi concentrerò qui solo su queste ultime. Il termine utilizzato per definire questo approccio è «neuroestetica». Tale termine è stato originariamente coniato dal neuroscienziato Semir Zeki (1999), facendo riferimento allo studio delle basi neurali della capacità di apprezzare il bello e l'arte. Zeki ha focalizzato sinora tale approccio esclusivamente sul rapporto tra estetica e visione. In ogni esperienza estetica, secondo Zeki, il cervello, così come l'artista, deve eliminare ogni informazione inessenziale dal mondo visivo per poter rappresentare il carattere reale di un oggetto. Sarebbe in virtù di questa capacità che gli artisti, secondo Zeki, possono essere definiti come «scienziati naturali», capaci di evocare nel cervello creativo una risposta estetica. Un approccio complementare, ma che condivide un elemento comune (interpretare la visione come una pura ed esclusiva prerogativa del cervello «visivo») è quello del neuroscienziato Vilayanur Ramachandran. Secondo Ramachandran (Ramachandran e Hirstein 1999), compito della neuroestetica è dipanare una serie di leggi universali che governerebbero la percezione del bello nell'esperienza estetica applicata alle arti visive. Tali leggi di natura percettivo-gestaltica sarebbero legate al modo in cui il nostro cervello elabora le informazioni visive e a come tale elaborazione si abbinari al piacere fisico. Secondo Ramachandran, l'abilità dell'artista consisterebbe nel sapere evocare nel cervello del fruitore questi processi biologico-percettivi, inducendo un meccanismo di ricostruzione dell'oggetto artistico che si accoppierebbe a una sensazione di piacere.

Entrambi questi approcci, qui per motivi di spazio presentati in forma forse eccessivamente semplificata, al di là dell'indubbio merito di avere sollevato il problema della necessità di guardare all'arte e all'esperienza artistica *anche* da una prospettiva di naturalizzazione mediante l'approccio neuroscientifico, soffrono a mio parere di

un limite: confinano l'esperienza estetica a una pura questione di pertinenza del cervello visivo. Come ho cercato di chiarire nelle pagine precedenti, vedere qualcosa significa mettere in gioco non solo la visione, ma anche il sistema motorio, quello somatosensoriale e i circuiti che presiedono alla nostra capacità di provare emozioni. Inoltre, non si può decidere di studiare l'esperienza estetica facendo domande al cervello se contemporaneamente non si iscrive il cervello nella relazione che intrattiene con il corpo vivo dell'esperienza, a sua volta situato in un mondo che obbedisce a leggi fisiche che ne hanno condizionato evoluzione, sviluppo e funzionamento. Credo, cioè, che ridurre il problema dell'esperienza estetica ai puri aspetti della fisiologia della visione significhi forse fare appello a un neurodeterminismo che oltretutto non esaurisce e limita le possibilità euristiche offerte dall'approccio neuroscientifico.

Il mio approccio è diverso. Consiste nel guardare alla possibile naturalizzazione dell'esperienza estetica dalla prospettiva che ho precedentemente e sommariamente delineato, cioè, quella della simulazione incarnata. Il nostro guardare al mondo va concepito come un processo attivo, multiforme, in cui il cosiddetto «mondo esterno» implica l'inerenza relazionale pragmatica di chi lo guarda. Guardare il mondo implica una nozione multimodale della visione, cui partecipano anche sensi come il tatto e che coinvolge la sfera emozionale, il tutto guidato dalla fondamentale natura pragmatica della relazione intenzionale. Ciò risulta ancora più vero, se possibile, quando l'oggetto della nostra relazione intenzionale è l'oggetto artistico.

Una premessa è, tuttavia, necessaria. Un fattore che non possiamo disconoscere è il fatto che, quando entriamo in un museo, non ci poniamo di fronte a una semplice immagine, bensì a un'immagine che trova la propria giustificazione nell'essere collocata in quello spazio *in quanto opera d'arte*. La nostra fruizione dell'opera d'arte è certamente mediata cognitivamente: la qualità della nostra fruizione estetica è influenzata dalla nostra particolare cultura, dall'ambiente in cui siamo stati educati, dai canoni estetici che informano tale tipo di cultura, dal grado di expertise e familiarità che abbiamo nei confronti dell'opera di fronte a cui ci poniamo. Non dobbiamo dimenticare che la nostra attuale concezione dell'arte e di chi la produce sono il prodotto di una lenta evoluzione e costruzione culturale. Ci sono voluti secoli perché il genere umano iniziasse a distinguere una certa tipologia di manufatti riservando loro una collocazione e una valutazione speciali, identificandoli progressivamente come il risultato dell'attività creatrice di una particolare categoria di persone chiamate artisti. Quelle che oggi chiamiamo Belle Arti sono il risultato di una costruzione eminentemente socioculturale.

Nel mondo occidentale è solo con il Rinascimento che si inizia a concepire l'arte come un'attività indipendente e dotata di una rilevanza culturale distinta e maggio-

re rispetto all'artigianato. Questa tendenza troverà poi il suo pieno compimento solo con l'avvento del Romanticismo, in cui si afferma la nozione di genio creativo. Come ci ricorda Larry Shiner (2010), ancora in epoca rinascimentale Leonardo da Vinci si vide costretto a protestare con i committenti del capolavoro oggi noto come «Vergine delle Rocce», in quanto retribuito dagli stessi committenti in misura minore rispetto all'artigiano che aveva realizzato la cornice per lo stesso quadro! Esempi come questo mostrano che il significato di una stessa opera d'arte è il frutto di una complessa e variegata molteplicità di fattori che non sono univocamente e semplicisticamente mappabili in termini di attivazione di popolazioni di neuroni nel cervello di chi la contempla.

Tuttavia, al di là di tutte queste sovrastrutture di tipo cognitivo, vi è una componente universale che è legata al potere dell'immagine in quanto tale, e che non possiamo omettere se vogliamo affrontare concretamente il tema dell'esperienza estetica cercando di capire in che cosa consista. L'ipotesi è che un quadro, un affresco o una scultura derivino una parte consistente della loro connotazione estetica proprio in ragione del tipo di risonanza emozionale incarnata, della simulazione di azioni, sensazioni ed emozioni che evocano in noi. La fruizione mimetica dell'opera d'arte è dunque una componente dell'esperienza estetica, ne rappresenta il livello di base. Lo suggerisce, ad esempio, Gilles Deleuze nel bellissimo saggio che ha dedicato alla pittura di Bacon e che si intitola appunto *Francis Bacon. Logica della sensazione* (1981): «[...] Si direbbe che nella storia della pittura le figure di Bacon siano tra le risposte più sorprendenti alla domanda: come rendere visibili forze invisibili».

Queste forze, in realtà, non sono così invisibili: cominciamo a intravederne la natura proprio grazie alla scoperta dei meccanismi di simulazione che sono tanto più intensi, questa è l'ipotesi, quanto maggiore è la capacità (verosimilmente inconscia) dell'artista di rendere, come nel caso di Bacon, il dinamismo del corpo umano in tutta la sua drammaticità. Un dinamismo che in Bacon è declinato secondo un senso tragico della vita e dell'esistenza.

In un lavoro che ho recentemente pubblicato con lo storico dell'arte David Freedberg (Freedberg e Gallese 2007) siamo partiti da una sorta di epoché: abbiamo messo tra parentesi la dimensione artistica delle opere d'arte focalizzandoci invece sui fenomeni incarnati, cioè i meccanismi di risonanza indotti dalla contemplazione di queste opere in virtù del loro contenuto visivo, indipendentemente dalla natura artistica o meno dell'oggetto. Un quadro, una scultura è, prima di essere il prodotto della creatività umana, un'immagine. Che cosa accade in chi guarda tale immagine prima ancora che essa diventi un'immagine artistica? Secondo noi, per definire cos'è un'esperienza estetica si deve partire da qui. In quel lavoro abbiamo illustrato i meccanismi neurali che a nostro parere generano l'empatico «potere delle im-

magini». *Il potere delle immagini* è anche il titolo del libro con cui nel 1989, in un'epoca in cui l'*embodied cognition* era molto poco discussa, e i neuroni specchio non erano ancora stati scoperti, David Freedberg, mostrando una forte insofferenza per un approccio esclusivamente metacognitivo all'estetica, trovava le basi di un nuovo approccio all'esperienza estetica in alcuni aspetti dell'empatia.

Va ricordato che la stessa nozione di empatia (*Einfühlung*) venne introdotta in Germania nella seconda metà del XIX secolo nell'ambito di un dibattito che concerneva proprio l'estetica. È necessario partire da lì per capire quale sia il potere che le immagini, artistiche e non, esercitano su di noi in quanto fruitori.

Nel 1873 il filosofo Tedesco Robert Vischer pubblica un piccolo libro, destinato a esercitare un'influenza enorme sul dibattito estetico nei decenni a venire: *Sul sentimento ottico della forma*. In quest'opera Vischer distingue il mero processo percettivo del *vedere* da quello pragmaticamente attivo del *guardare*. Secondo Vischer, la fruizione estetica delle immagini, in generale, e dell'opera d'arte, in particolare, implica un coinvolgimento empatico che si configurerebbe in tutta una serie di reazioni fisiche nel corpo dell'osservatore. Particolari forme osservate susciterebbero emozioni reattive, a seconda della loro conformità al disegno e alla funzione dei muscoli corporei. Secondo Vischer, la forma simbolica, lungi dall'essere pura in quanto kantianamente trascendentale, deriva la sua natura in prima istanza dal suo contenuto antropomorfo. Come bene sottolinea Didi-Huberman (2002), il simbolo è qualcosa di molto diverso dall'esibizione indiretta di un concetto. Secondo Vischer, è attraverso la proiezione inconsapevole dell'immagine del proprio corpo che chi osserva riesce a stabilire una relazione estetica tra sé e l'immagine. Alcuni anni più tardi questa stessa logica dell'*Einfühlung*, grazie a Lipps, verrà trasferita al dominio della psicologia delle relazioni interpersonali, esercitando una notevole influenza anche su Freud.

L'opera di Vischer esercitò una grande influenza, tra gli altri, anche su due figure importantissime per la nostra storia: lo scultore Adolf von Hildebrand e lo storico dell'arte Aby Warburg. Hildebrand pubblicò nel 1893 un libro dal titolo *Il problema della forma nell'arte figurativa*, in cui sostenne che la percezione della spazialità dell'immagine è il risultato di un processo costruttivo sensori-motorio. Secondo Hildebrand, lo spazio non costituirebbe un *a priori* dell'esperienza, come suggerito da Kant, ma ne sarebbe un prodotto. In questo libro Hildebrand afferma che la realtà dell'immagine artistica risiede nella sua *effettualità*, concepita duplicemente sia come risultato delle cause che l'hanno prodotta sia come effetto che provoca in chi l'osserva. Secondo la stessa logica «costruttivista», il valore di un'opera d'arte consisterebbe nella capacità di stabilire un rapporto tra la progettualità intenzionale dell'artista e la ricostruzione di tale progettualità da parte di chi dell'opera fruisce. In que-

sto modo si viene a stabilire una relazione diretta tra creazione e fruizione artistica. Conoscere l'immagine equivale, secondo Hildebrand, a conoscere il processo che la realizza. Ancora più in linea con la mia prospettiva è l'idea di Hildebrand che l'esperienza sia fundamentalmente connotata in termini motori. Come scrive Andrea Pinotti nella ricchissima presentazione all'edizione italiana dell'opera di Hildebrand, da lui curata insieme a Fabrizio Scrivano: «Per Hildebrand tutto comincia con i movimenti delle mani e degli occhi; cioè quando il corpo si protende verso la costruzione dello spazio. [...] Il movimento è ciò che permette l'articolazione del senso, è ciò che permette di connettere gli elementi disponibili nello spazio, è ciò che permette di formare l'oggetto, è ciò che permette la rappresentazione e la raffigurazione. [...] Per questo l'opera d'arte contiene sempre le indicazioni della mobilità, perchè essa stessa è un suo prodotto e nello stesso tempo chiede al fruitore di mettere in movimento la propria attività percettiva che gli consente di scomporre/ricomporre l'immagine» (Pinotti 2011b, pp. 15-16).

Insieme a David Freedberg ho ipotizzato che, anche quando l'opera d'arte non ha alcun contenuto direttamente e analogicamente mappabile in termini di azioni, emozioni o sensazioni, in quanto priva di un riconoscibile contenuto formale (pensiamo a un'opera di Lucio Fontana o di Jackson Pollock), i gesti dell'artista nella produzione dell'opera d'arte inducono il coinvolgimento empatico dell'osservatore, attivando in modalità di simulazione il programma motorio che corrisponde al gesto evocato nel tratto o segno artistico. I segni sul dipinto o sulla scultura sono le tracce visibili, le conseguenze degli atti motori attuati dall'artista nella creazione dell'opera. Ed è in virtù di questo motivo che essi sono in grado di attivare le relative rappresentazioni motorie nel cervello dell'osservatore (Freedberg e Gallese 2007; Gallese 2010).

In estrema sintesi, per Hildebrand il corpo è l'insieme delle strutture che rendono possibile l'esperienza sensibile e la significatività dell'immagine. Nel VI capitolo, intitolato *La forma come espressione funzionale*, Hildebrand scrive: «In stato di quiete totale una mano tendinosa e dalle dita lunghe ricorda così tanto l'immagine della mano che si tende per afferrare da esprimere la tendenza dell'afferramento e la sensazione corporea che vi si connette. Essa reca per così dire l'impronta di un'attività allo stato latente. Mascelle fortemente sviluppate danno l'impressione di forza ed energia [...]. In tal modo determinate forme, anche se non sono pensate affatto in movimento, giungono ad esprimere processi interiori, perchè ricordano forme in movimento. Sulla scorta di questa modalità di trasposizione, l'artista giunge a fissare e a configurare *tipi formali*<sup>3</sup> che hanno una determinata espressione e che susci-

<sup>3</sup> Mia enfasi.

tano nell'osservatore determinate sensazioni corporee e psichiche» (von Hildebrand 1893, pp. 76-77).

Un acuto lettore di Hildebrand sarà Aby Warburg, per cui la definizione di storico dell'arte va decisamente stretta (cfr. Severi 2004). Figura di grandissima attualità, forse da studiare ulteriormente, anche alla luce di quanto qui cerchiamo di dire. Lettore onnivoro, che spazia dal Darwin autore dell'*Espressione delle emozioni nell'uomo e negli altri animali*, ai fisiologi suoi contemporanei come Helmholtz, Hering, e Semon, indifferente alle barriere disciplinari, che purtroppo ancora oggi spesso impediscono un dialogo tra scienze della vita e scienze umane<sup>4</sup>, Warburg concepisce la storia dell'arte come uno strumento per chiarire la psicologia storica dell'espressione umana. Secondo Warburg, bisogna estendere le frontiere metodologiche dello studio dell'arte così da mettere la storia dell'arte stessa al servizio «di una psicologia dell'espressione umana che è ancora da scrivere» (citato *Ibid.*). La sua nozione di «forma patemica dell'espressione» (*Pathosformel*) mostra straordinarie assonanze con i *tipi formali* descritti da Hildebrand. Per Warburg, certi atteggiamenti corporei, gesti, azioni e posture riaffiorano più volte nel corso della storia dell'arte, sono ad esempio ripresi dall'arte classica e riproposti in quella rinascimentale proprio perchè incarnano in modo esemplare l'atto estetico dell'empatia come potenza creatrice di stile. Sulla scia di Hildebrand, Warburg elabora una teoria dello stile come «scienza pragmatica dell'espressione» (*pragmatische Ausdruckskunde*) (cfr. Pinotti 2001a).

Nell'affrontare criticamente il gruppo marmoreo del «Laocoonte», il giovane Warburg, in opposizione a Winckelmann e seguendo Goethe, scopre nel momento di passaggio, nella transizione, una caratteristica fondamentale per trasformare un'immagine statica in movimento, un movimento che in quanto tale si carica di pathos (cfr. Didi-Huberman 2002). Molti anni dopo, il regista sovietico Ejzenstejn (1935), sempre a proposito del «Laocoonte», scriverà che la *viva* espressione della sofferenza umana in esso racchiusa è ottenuta con l'illusione della mobilità. Questa illusione di mobilità è raggiunta con un procedimento che rappresenta le pieghe della sofferenza in una configurazione che esse non potrebbero mai avere contemporaneamente. Forse è per lo stesso motivo che troviamo così emozionanti le immagini fotografiche dell'artista contemporaneo Jeff Wall: in virtù della capacità di condensare nella stessa immagine (qualcosa di impossibile nel mondo «reale») momenti successivi di una storia, conferendo a quella stessa immagine statica una emozionante coerenza narrativa.

<sup>4</sup> Per un'esemplificazione paradigmatica di questo atteggiamento tipicamente italiano di «accademica» saccente chiusura, cfr. Pizzo Russo 2009.

Come ricordano Domenico Chianese e Andreina Fontana nel recente *Immaginando* (2010), Bill Viola, probabilmente uno dei più grandi (video-)artisti contemporanei, la cui poetica è profondamente legata al tema delle emozioni umane, con la realizzazione del ciclo «Passions», creato anche in base alle sollecitazioni culturali venutegli da Salvatore Settis, allora direttore del Getty Research Institute di cui Viola era ospite, mostra inequivocabili ascendenze warburghiane nel riproporre temi e situazioni ispirate a capolavori del passato, come la «Visitazione» di Pontormo<sup>5</sup>. L'eredità di Warburg è chiaramente presente, consapevolmente o meno, in alcune delle migliori espressioni della creatività artistica del nostro tempo. Tale eredità merita di essere riconsiderata anche nella prospettiva di un nuovo, ma al tempo stesso antico, approccio volto alla naturalizzazione dell'espressione creativa artistica e della sua fruizione.

Credo che le neuroscienze cognitive potranno dare un valido contributo allo studio dell'espressività umana e dell'esperienza estetica nella misura in cui sapranno fare tesoro delle riflessioni e dei contributi che ci vengono da figure come Hildebrand e Warburg<sup>6</sup>, rinunciando a un approccio che appiattisce creazione artistica e fruizione estetica al problema di localizzarle nel cervello, indagando invece l'imprescindibile ruolo del corpo nell'espressione creativa e nella sua ricezione. Le neuroscienze cognitive hanno oggi la concreta possibilità di rivitalizzare una feconda tradizione di pensiero, per troppi anni oscurata dalla totalitaria concezione univocamente astratta della natura e dell'intelligenza umane, sostenuta dal cognitivismo classico. Una nozione che appare ogni giorno di più insostenibile alla luce di quanto veniamo scoprendo, grazie alle neuroscienze, interrogando il sistema cervello/corpo.

## LA TENSIONE RINVIANTE E LA SIMULAZIONE LIBERATA

Uno dei punti qualificanti del libro di Morelli consiste nell'identificare nella «tensione rinviante» un aspetto fondamentale della condizione umana e, quindi, dell'esperienza estetica e della creatività. La tensione rinviante, secondo Morelli, rappresenta il momento di sospensione, lo scarto tra attualità e potenzialità che innesca

<sup>5</sup> «Nei video di Bill Viola il fluire lento, quasi solenne delle vesti delle amiche che s'incontrano null'altro è se non una rimediazione intuitiva sul problema del movimento nel primo Rinascimento italiano» (Settis 2008).

<sup>6</sup> Motivi di spazio mi impediscono di sviluppare qui un'analisi del contributo altrettanto importante dato dall'antropologia filosofica allo studio dell'espressione. Particolarmente rilevanti risultano a questo proposito gli scritti di Viktor von Weizsäcker e la sua nozione di *Gestaltkreis*, secondo cui la reciprocità tra movimento e percezione istituisce la temporalità e la spazialità dell'accadere. La relazione sensori-motoria viene così concepita in termini morfogenetici. Per un approfondimento, il lettore può fare riferimento a Tedesco 2008.

la possibilità di divenire ciò che si è e consente di concepire il mondo come un'infinita serie di possibilità che rinviano ad altre possibilità. Vedere l'invisibile, caratteristica che come abbiamo ricordato all'inizio accomuna arte e scienza, significa riempire un vuoto, tendere a ciò che non è ma può essere, ciò che, in una parola, è desiderio. Questo suggerisce, come per altre vie ha intuito anche Girard, che l'arte affonda le proprie radici nella ritualità legata al senso del sacro, nell'insopprimibile tendenza umana a riempire quel vuoto che al contempo ci atterrisce e costituisce lo sfondo e l'obiettivo dei nostri slanci e delle nostre proiezioni.

Ma la tensione rinviante/desiderante è altresì inconcepibile se non declinata in una dimensione sociale. Alexandre Kojève nella sua *Introduction à la lecture de Hegel* (1947) introduce il concetto di «io desiderante» come un vuoto da riempire con il contenuto positivo derivante dall'azione che lo assimila, negando e distruggendo il non-sé desiderato. Mangiare per soddisfare la fame è un esempio di questo tipo d'interazione sé-non-sé. Questa condizione, però, non è esclusivamente umana, ma condivisa con il mondo animale. Il desiderio umano, invece, può esistere solo all'interno di una pluralità di altri desideri, cioè, all'interno di una società di esseri umani desideranti. Secondo Kojève, il desiderio che definisce la condizione umana è il desiderio diretto verso un altro desiderio. È solo attraverso questo tipo di relazione che l'autocoscienza può essere raggiunta. Infatti, l'oggetto di questo tipo di desiderio è non-naturale, perché questo oggetto, un altro desiderio, o meglio, il desiderio di qualcun altro, è diverso da qualsiasi cosa materiale. Un desiderio, prima della sua realizzazione, è un ossimoro, nient'altro che la presenza di un'assenza di realtà. Desiderare il desiderio di un altro, e simultaneamente essere il bersaglio del desiderio altrui, significa ottenere il riconoscimento sociale. Possiamo vedere nell'espressione creativa e, specularmente, nella sua fruizione, il segno distintivo di una forma mediata del processo di identificazione sociale in cui l'oggetto artistico, la materia fatta simbolo, consente una triangolazione desiderante. La fruizione estetica funge da fattore moltiplicatore della definizione dell'identità, sempre asimmetricamente in bilico tra autonomia e dipendenza, come suggeritoci dalla psicoanalisi.

Attraverso lo scarto prodotto dalla creazione artistica, sia quando si fa cosmogonica, producendo nuovi mondi riassortendo gli elementi che caratterizzano il «visibile», sia quando, grazie alla finzione narrativa, crea degli apparenti doppioni del reale, l'uomo è costretto a sospendere la sua presa sul mondo, liberando energie fino a quel momento indisponibili, mettendole al servizio di una nuova ontologia che finalmente, forse, può rivelargli chi è. Più che una sospensione di incredulità, l'esperienza estetica suscitata dalla produzione artistica può essere letta come una «simulazione liberata». Perché un film o un romanzo ci emozionano potenzialmente più di una scena della vita reale di cui possiamo analogamente essere spettatori?

Forse anche perchè nella «finzione» artistica la nostra inerenza all'azione narrata è totalmente libera da coinvolgimenti personali diretti. Siamo liberi di amare, odiare, provare terrore, facendolo da una distanza di sicurezza. Questa distanza di sicurezza che rende la mimesi «catartica» può mettere in gioco in modo più totalizzante la nostra naturale apertura al mondo. Un ulteriore fattore di amplificazione di questa simulazione liberata è costituito in certe forme di espressione artistica, come il teatro, la danza, la musica e il cinema, dalla condivisione con altri individui che come noi si liberano dagli obblighi di vigilare sull'intrusività potenzialmente esiziale del mondo esterno, abbandonandosi totalmente a una piena e incondizionata esperienza di *aisthesis*. Fruire dell'arte, in fondo, significa liberarsi del mondo per ritrovarlo più pienamente.

Se proviamo a leggere tale assunto da un punto di vista neuroscientifico, ne consegue un'ipotesi verificabile sperimentalmente. L'intensità dei meccanismi di risonanza e simulazione, a parità di focalizzazione attenzionale, dovrebbe risultare maggiore quando l'esperienza dell'immagine ha connotazioni artistiche. È su temi come questo che vogliamo esplorare le potenzialità euristiche dell'approccio neuroscientifico all'arte e all'esperienza estetica. Se poi il termine «neuroestetica» dispiace, *who cares?*

## CONCLUSIONI

Grazie all'espressione della creatività artistica, l'essere umano acquisisce la capacità di plasmare oggetti materiali conferendo loro un significato che non avrebbero in natura di per sé. Questo significato è il frutto dell'azione con cui l'artista stende colori su una tela o trasforma un blocco di marmo in un «David» o nel «Ratto di Proserpina». Oggi le neuroscienze hanno la potenzialità di illuminare, seppure da un diverso angolo prospettico, la natura estetica della condizione umana e la sua naturale propensione creatrice, prima ancora di affrontare il tema specifico dell'arte e divenire neuroestetica. Abbiamo così la possibilità di arricchire la nostra nozione della creatività artistica e della sua fruizione, moltiplicandone i livelli di descrizione, cercando di capire come gli oggetti artistici, più che essere un dono degli dei, sono effettivamente l'espressione paradigmatica della nostra natura umana.

Da un certo punto di vista, l'arte è superiore alla scienza. Con strumenti meno onerosi da un punto di vista economico e con una capacità di sintesi probabilmente inarrivabile da parte della scienza, le intuizioni artistiche ci fanno comprendere molto della natura umana, spesso molto di più rispetto all'orientamento oggettivante tipico dell'approccio scientifico. Essere umani significa divenire capaci di interrogar-

si su chi siamo. Da sempre la creatività artistica ha espresso nella forma più elevata questa capacità.

Taluni temono che affrontare queste tematiche con l'armamentario prosaico della scienza possa in qualche modo sminuire, se non addirittura distruggere la magia che ci invade quando contempliamo un'opera d'arte. Se condividessi questa preoccupazione dedicherei il mio tempo ad altro. Al contrario, è proprio il convincimento che la prospettiva neuroscientifica consenta un'ulteriore valorizzazione della dimensione distintiva e straordinaria dell'arte e dell'esperienza estetica che mi convince che ci stiamo muovendo in una direzione potenzialmente gravida di risultati interessanti per chiunque sia interessato a meglio comprendere chi siamo.

<sup>1</sup> In Aristotele la mimesi è coniugata al piacere di stupirsi e apprendere. Per un recente approfondimento del rapporto tra mimesi e simulazione, cfr. Iacono 2010.

<sup>2</sup> In realtà, la situazione è ancora più complessa, perché l'interprete, che funge da mediatore tra autore e pubblico, è a sua volta influenzato dalla risposta che il pubblico gli rimanda. A questo schema, nel caso del teatro classico, dobbiamo aggiungere anche la mediazione rappresentata dal coro, per cui chi assiste alla rappresentazione teatrale, lo fa attraverso un'ulteriore mediazione interpersonale.

<sup>3</sup> Mia enfasi.

<sup>4</sup> Per un'esemplificazione paradigmatica di questo atteggiamento tipicamente italiano di «accademica» saccente chiusura, cfr. Pizzo Russo 2009.

<sup>5</sup> «Nei video di Bill Viola il fluire lento, quasi solenne delle vesti delle amiche che s'incontrano null'altro è se non una rimediazione intuitiva sul problema del movimento nel primo Rinascimento italiano» (Settis 2008).

<sup>6</sup> Motivi di spazio mi impediscono di sviluppare qui un'analisi del contributo altrettanto importante dato dall'antropologia filosofica allo studio dell'espressione. Particolarmente rilevanti risultano a questo proposito gli scritti di Viktor von Weizsäcker e la sua nozione di *Gestaltkreis*, secondo cui la reciprocità tra movimento e percezione istituisce la temporalità e la spazialità dell'accadere. La relazione sensori-motoria viene così concepita in termini morfogenetici. Per un approfondimento, il lettore può fare riferimento a Tedesco 2008.