

Natalia Gozzano

Ri/sentire le emozioni nell'arte, fra 'moti dell'animo' e *Embodied simulation*

ABSTRACT: The brain mechanisms underlying the kinesthetic and empathic involvement aroused by works of art have been experimentally demonstrated in recent times by neuroscience. However, since the classical age, artists were aware of the empathic power of art and, especially since the fifteenth century, they have made it a focal point of treatises and artistic practice. The central role attributed to the body in motion is also found in the recourse to acting as a creative practice in many artists of the time.

The centrality of the body both of the artist in creating and of the observer, is here related to the 'motor paradigm' of neuroscience, from which it emerges that «it is with the body (not only with the brain) and its capacity for movement and action that we think and know». The experimentation of Embodied simulation is placed in this context, that is an even more 'embodied' way of looking at and 'feeling' art with the body.

KEYWORDS: body, empathy, expression, motion, embodied simulation, mirror neurons.

Premessa

In un saggio del 2017 Bruno Ligure, un giovane studioso di storia e analisi coreografica e danzatore egli stesso, si interroga sulla sua «postura accademica»: come affronta l'oggetto dei suoi studi e come, in tale approccio, abbia influito il suo percorso di danzatore prima e ricercatore poi¹. La definizione «postura accademica» mi sembra molto efficace nel rendere l'immagine del rapporto mente-corpo anche per chi, come gli studiosi, è abituato a mettere l'accento su 'accademica' anziché su 'postura'. Io ero fra questi. A differenza di Ligure, infatti, il mio percorso è stato all'inverso: dopo anni di ricerca prettamente

¹ B. Ligure, *Fouiller, activer, partager: témoignage sur l'inhabituelle danse du chercheur*, in «Recherches en danse», n. 6, 2017, <http://journals.openedition.org/danse/1712>. Ringrazio Bruno Ligure, Alessandra Sini e Gaia Clotilde Chernetich per aver discusso con me sulla definizione di «postura accademica». Sono inoltre riconoscente a mio fratello Simone Gozzano per aver letto l'articolo e per i suoi suggerimenti sugli aspetti delle neuroscienze qui accennati, a Carmela Morabito per gli approfondimenti e gli scambi di idee intorno al suo libro e ad Adriano Amendola, Salvatore Dini e Loredana Lorizzo per il confronto su questioni di metodologia relative a questo lavoro.

storico-artistica, basata soprattutto su fonti archivistiche e storiche (studi sul collezionismo, mercato dell'arte, il Maestro di casa, relazioni fra pittura e teatro), ho cominciato a occuparmi anche di didattica della Storia dell'arte in rapporto alla danza². Nello specifico, nel mio insegnamento della Storia dell'arte all'Accademia nazionale di danza, da alcuni anni insisto molto sul rapporto cinestetico fra osservatore e opera, nella convinzione che tale rapporto alimenti una conoscenza corporea dell'arte che è insita nel suo linguaggio non verbale e trova corrispondenza nel sistema cognitivo di chi la fruisce.

Il manifesto che è alla base di questa rivista mi è parso uno stimolo (e una sfida) di grande potenza: riflettere sull'oggetto dei miei studi e il mio modo di affrontarli, cioè la mia 'postura accademica'. Significa, per me, tener conto non solo dell'oggetto ma anche del soggetto: la mia storia, le mie passioni, le suggestioni che hanno reso e che continuano a rendere emozionante il mio lavoro.

In questo articolo mi soffermerò su un aspetto delle mie recenti ricerche: il coinvolgimento cinestetico che collega le arti visive e la danza quali linguaggi non verbali; cercherò di stabilire un collegamento fra quanto i trattati sulla pittura fra Quattrocento e Seicento sostengono a proposito di tale coinvolgimento e le recenti scoperte delle neuroscienze sui meccanismi *mirror*. Mi interrogherò, infatti, su come le arti visive possano relazionarsi alla danza in virtù della condivisione del loro statuto di comunicazione non verbale e come tale condivisione possa essere studiata in maniera sperimentale.

Ma, prima di entrare *in medias res*, per tener fede alla premessa e all'invito della rivista a includere anche la propria storia individuale nell'elaborazione teorica, devo partire da alcune esperienze che credo siano state significative nell'orientare i miei studi negli ultimi anni.

Quasi contemporaneamente all'inizio del mio insegnamento presso l'Accademia di danza, circa 20 anni fa, ho intrapreso lo studio del tango. Essendo una danza basata sull'improvvisazione e sull'abbraccio, in cui la comunicazione del movimento si trasmette attraverso uno scambio di peso, tensione, ritmo, dinamica, accelerazioni e pause, sempre giocato sulla musica e sull'improvvisazione, il tango richiede una grande sensibilità all'ascolto del proprio corpo e di quello del *partner*. Questa pratica, in cui il divertimento fisico del ballo si fonde

² N. Gozzano, *How Art History Can Improve Dance Education. A Kinesic Approach*, in «Conversations across the Field of Dance Studies», 2012, rivista della Society of Dance History Scholars, numero a cura di Tamara Tomic-Vajagic; Ead., *Arti visive e danza. Gestì, espressioni, immagini. Visual Arts and Dance. Gestures, Expressions, Images*, <http://www.unclosed.eu>, a. I, n. 1, 2013; Ead., *Vedere con il corpo. Spunti sull'apporto del neurocognitivismò all'insegnamento della Storia dell'arte nell'Accademia nazionale di danza*, in «Recherches en danse», 5 *Ramifications. Méthodologies dans les études en danse*, 2016, <http://danse.revues.org/1374>; DOI : 10.4000/danse.1374.

con l'emozione della musica e dell'incontro con l'altro (le coppie cambiano sempre), ha naturalmente sviluppato molto la mia consapevolezza corporea.

Qualche anno prima che cominciassi il tango, a causa di un *ictus*, una mia parente molto stretta è diventata emiplegica e afasica. Per diciassette anni, fino alla sua scomparsa, l'unico modo che lei aveva di comunicare, non potendo né parlare, né leggere, né scrivere, era l'espressione facciale e il tono della voce. Forse quest'esperienza ha acuitizzato la mia attenzione al linguaggio corporeo, quello delle persone e quello rappresentato in arte.

Ovviamente anche l'ambiente del mio lavoro ha giocato un ruolo chiave nel modificare la mia 'postura accademica', grazie agli stimoli provenienti sia dalla realtà fisica della danza e della musica in cui sono immersa, sia dagli scambi con altri colleghi e studiosi³.

Tutto questo forse spiega perché, in misura sempre più insistente, guardando alcuni dipinti o sculture mi sembra di vederle 'danzare'; mentre, visitando musei o mostre, sono tentata di cercare di assumerne la posa per capire, con il mio corpo, la postura, le tensioni, il dinamismo della figura rappresentata (un esempio è la posa della Madonna nell'*Annunciazione* di Botticelli, le cui braccia distese verso l'angelo si oppongono alla direzione delle gambe, Fig. 1).

Nel mio percorso di docente, l'arte visiva e la danza si sono incontrate più sul terreno della danza che su quello dell'arte: non mi ha interessato la raffigurazione coreica nei dipinti o nelle sculture bensì la qualità corporea e dinamica dell'arte. La sollecitazione cinestetica che sentivo guardando opere di varie epoche, l'ho considerata un valore da aggiungere a quelli comunemente trasmessi nell'insegnamento della mia disciplina, un valore funzionale all'integrazione fra la materia 'teorica' Storia dell'arte e la materia 'pratica' Danza. Pertanto, la Storia dell'arte si è man mano intrecciata con la sperimentazione dell' 'incarnazione' dell'arte, elaborata attraverso il coinvolgimento fisico davanti all'opera. Il lavoro che ho così strutturato nel tempo, si configura come una sorta di esplicita *embodied simulation* in atto, corporea e consapevole, estesa, immersiva ed enattiva⁴.

³ Sono grata in particolare modo a Francesca Falcone per il costante dialogo sulle possibili connessioni fra arte e danza, a Roberto Lambarelli, sempre lucido e acuto nel discutere delle mie idee, a Valeria Diana che negli ultimi anni ha sostenuto con entusiasmo le mie proposte didattiche, e ancora a Carla Marignetti, Gloria Giordano, Marco Ariano, Grazia Grosso, Marco Shaufelberger.

⁴ Con «embodied simulation», su cui torneremo in seguito, Vittorio Gallese indica il sistema di percezione-azione che si mette in moto nel cervello di chi guarda un'azione attraverso il meccanismo *mirror*. Tramite i neuroni specchio, l'azione osservata genera in chi guarda l'attivazione degli stessi neuroni motori deputati al compimento di quell'azione, in base alla condivisione delle stesse capacità motorie: accade, per fare un esempio, se guardo qualcuno afferrare un oggetto ma non se vedo un cane abbaiare. V. Gallese, *Embodied simulation: from neurons to phenomenal experience*, in «Phenomenology and the Cognitive Sciences», n. 4, 2005, pp. 23-48; G. Buccino, F.

Fig. 1. Sandro Botticelli, *Annunciazione di Cestello*, 1489-90, Firenze, Gallerie degli Uffizi.



[https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Cestello_Annunciation?uselang=it]

Dallo studio delle emozioni all' 'incarnazione' delle emozioni

I meccanismi cerebrali che sono alla base del coinvolgimento cinestetico ed empatico suscitato dalle opere d'arte sono stati sperimentalmente dimostrati solo in tempi recenti dalle neuroscienze. Tuttavia, pur in assenza di evidenze scientifiche come quelle attualmente disponibili, sin dall'età classica gli artisti erano consapevoli del potere empatico dell'arte e, in particolar modo a partire dal Quattrocento, ne hanno fatto un punto nevralgico della trattazione teorica e della pratica artistica. È interessante rilevare quanto nei testi di Leon Battista Alberti e poi soprattutto di Leonardo e del lombardo Gian Paolo Lomazzo,

Lui, N. Canessa, I. Patteri, G. Lagravinese, F. Benuzzi, C. A. Porro, G. Rizzolatti, *Neural Circuits Involved in the Recognition of Actions Performed by Nonconspicuous: An fMRI Study*, in «Journal of Cognitive Neuroscience», n. 16, 2004, pp. 114-126. Il termine enattivo risale al biologo Francisco Varela: vedi F. Varela, E. Thompson, E. Rosch, *The Embodied Mind: Cognitive Science and Human Experience*, 1991. Sul paradigma delle 4 E del sistema cognitivo, *embodied* (incorporato), *embedded* (radicato), *enacted* (messo in atto), *extended* (estesivo), vedi R. A. Menary, *Introduction to the Special Issue on 4E Cognition*, in «Phenomenology and the Cognitive Sciences», 9/4, 2010, pp. 459-463.

sia esplicito il rimando al profondo coinvolgimento empatico e fisico dell'osservatore davanti all'opera d'arte.

«Imperocchè ci avviene dalla natura, della quale non si trova cosa alcuna che sia più capace né ci tiri più delle cose simili, che noi piangiamo con chi piange, ridiamo con chi ride, e ci condogliamo con chi si rammarica. Ma questi moti dell'animo si conoscono mediante i moti del corpo. Imperocchè noi veggiamo come i melanconici, perché ei sono afflitti dai pensieri e stracchi dalle infermità, come ei sono per modo di dire aggranchiati di tutti i sensi e forze loro [...]. Ma quando noi siamo lieti ed allegri, allora abbiamo i moti sciolti ed grati [...]»⁵ (Fig. 2).

Che lo studio delle emozioni e delle espressioni del viso e del corpo non potesse ottenere risultati soddisfacenti dalla mera imitazione di un modello messo in posa, è affermato senza possibilità di equivoco da Alberti, Leonardo, Lomazzo.

A tal proposito, nel *Trattato sulla pittura* Leonardo consiglia di osservare il linguaggio dei muti, i quali ricorrono ai «movimenti delle mani, degl'occhi, delle ciglia, e di tutta la persona, nel voler esprimere il concetto dell'animo loro»⁶.

L'emozione può essere efficacemente rappresentata solo se colta nell'azione. Ne è esempio eccelso l'*Ultima Cena* di Leonardo, come rimarca Lomazzo: «Imperochè in quegli Apostoli appartatamente si vede l'ammirazione, lo spavento, la doglia, il sospetto, l'amore & simili passioni e affetti, in che tutti allora si trovarono»⁷.

E dunque l'arte, ossia la raffigurazione del corpo tale da provocare la reazione empatica dell'osservatore, svolge un ruolo di primo piano proprio nella fase del *movere*, cioè quella catartica⁸.

Il passo successivo documentato per molti artisti del XVI e XVII secolo è quello che li vede recitare in prima persona i personaggi da raffigurare in modo da comprendere nel proprio corpo le sensazioni psico-fisiche che poi avrebbero reso in pittura o scultura. Il caso forse più noto è quello di Gian Lorenzo Bernini, che recitava le parti dei personaggi da rappresentare e studiava allo

⁵ L. B. Alberti, *Della pittura e della statua*, [1436], Milano, 1804, p. 63. La malinconia è uno degli stati d'animo più trattati negli studi cinquecenteschi sulla fisiognomica e nella medicina. Vedi, oltre allo storico libro di R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *Saturno e la melanconia*, [1964] Einaudi, Torino 1983; F. Caroli, *Storia della fisiognomica. Da Leonardo a Freud*, [1995], Mondadori Electa, Milano 2012.

⁶ *Trattato della pittura di Lionardo da Vinci*, in Parigi, appresso Giacomo Langhis 1651, cap. L *Delli movimenti e dell'operazioni varie*, p. 9.

⁷ G. P. Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura*, Milano 1584, p. 111.

⁸ E. Tamburini, *Ut Theatrum ars.*, cit., p. 87; poi Ead., *Gian Lorenzo Bernini e il teatro dell'arte*, Le Lettere, Firenze 2012, p. 206.

Fig. 2. Albrecht Dürer, *Melencolia I*, 1514, Princeton University Art Museum.



[[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Albrecht_D%C3%BCrer_-_Melencolia_I_-_Google_Art_Project_\(AGDdr3EHmNGyA\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Albrecht_D%C3%BCrer_-_Melencolia_I_-_Google_Art_Project_(AGDdr3EHmNGyA).jpg)]

specchio le espressioni, autoritraendosi o facendosi ritrarre dai suoi assistenti. Per Bernini questa era la strada per raggiungere una mimesi tale da *muovere* e dunque atta a convincere coloro che guardavano.

«Il Cavaliere ha affermato che per tentare di rendere espressivi i volti, aveva trovato e si era servito di un espediente che consiste nel porsi nello stesso atteggiamento che si vuole attribuire al viso e nel farsi ritrarre in quella posizione da qualcuno che sappia disegnare bene»⁹. Lo fa per la statua di *David*, come rac-

⁹ P. de Chantelou, *Journal*, in D. Del Pesco, *Bernini in Francia. Paul de Chantelou e il Journal*

contano sia il figlio Domenico («Nel lavorare egli la faccia del David, ritrasse egli allo specchio la sua con una espressiva in tutto veramente meravigliosa»)¹⁰, sia Baldinucci: «La bellissima faccia di questa figura, che egli ritrasse dal proprio volto suo [...] fa vedere maravigliosamente espresso il giusto sdegno del Giovane Israelita, nell'atto di voler con la frombola pigliar la mira alla fronte del Gigante Filisteo; né dissimile risoluzione, spirito, e forza si scorge in tutte le altre parti di quel corpo, al quale, per andar di pari col vero, altro non mancava, che il moto»¹¹ (Fig. 3). Questo passo è particolarmente significativo perché associa l'emozione del volto all'azione dell'intero corpo, che di quella emozione è parimente partecipe¹². Oltre a Bernini, altri celebri artisti che ricorrono alla recitazione come pratica di studio sono Rembrandt, Annibale Carracci, Domenichino. Rembrandt usava far leggere a un allievo il testo da dipingere, poi gli faceva recitare le parti dei diversi personaggi, infine le recitava lui stesso così che gli allievi vedessero l'esempio da seguire (Fig. 4)¹³.

Annibale, Ludovico e Agostino Carracci «usavano farsi modello fra di loro: godeva Agostino di accomodarsi nelle attitudini bramate da Ludovico, essendo di questa opinione che chi non le intendea, non le sapesse ben rappresentare e perciò quelle de' modelli fossero posticce ed insipide»¹⁴. È significativo, in tale contesto, che Annibale Carracci risulti essere in rapporti con il celebre attore Giovanni Gabrielli, detto il Sivello¹⁵, alle cui doti attoriali quelle di Annibale vengono paragonate¹⁶.

In Domenichino riconosciamo la stessa pratica adottata da Bernini, e cioè l'interpretazione in prima persona delle azioni e degli affetti che doveva creare sulla tela: «[...] nelle azioni della pittura, bisogna non solo contemplare e riconoscere gli affetti, ma sentirli ancora in se stesso, fare e patire le stesse

de voyage du cavalier Bernin en France, Electa, Napoli 2007, p. 244. Tamburini, *Ut theatrum*, cit., p. 87.

¹⁰ D. Bernino, *Vita del Cavalier Gio. Lorenzo Bernino*, Roma, 1713, p. 19.

¹¹ F. Baldinucci, *Notizie de' Professori del Disegno da Cimabue in qua* [1681], Milano 1812, p. 21.

¹² Come è noto, Bernini svolgeva anche un'attività teatrale in senso stretto, recitando in commedie in cui si esibivano anche il fratello Luigi, Guido Ubaldo Abbatini, Francesco Romanelli e il musicista Ottaviano Castelli e altri. Vedi I. Molinari, *Il teatro di Salvator Rosa*, in «Biblioteca teatrale», 49-51, 1999, pp. 195-248 (pp. 221-222).

¹³ T. Montanari, *Bernini e Rembrandt, il teatro e la pittura. Per una rilettura degli autoritratti berniniani*, in D. Gallavotti Cavallero (a cura di), *Bernini e la pittura*, Roma, Gangemi, 2003, pp. 187-201 (p. 189).

¹⁴ C. C. Malvasia, *Felsina pittrice. Vite de' pittori bolognesi*, Bologna, erede di D. Barbieri, 1678, I, p. 378.

¹⁵ J. Van Gastel, *Mirroring movement. Bernini in the Studio and on Stage*, in *Mouvement. Bewegung*, a cura di A. Beyer, G. Cassegrain, Berlin/München, Deutscher Kunstverlag, 2014, pp. 75-94 (p. 78 e fig. 2, nota 23).

¹⁶ T. Montanari, *Bernini e Rembrandt*, cit., p. 189.



Fig. 3. Gian Lorenzo Bernini, *David*, 1623-1624, Roma, Galleria Borghese
[[https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:David_\(Bernini\)?uselang=it](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:David_(Bernini)?uselang=it)].



Fig. 4. Rembrandt, *Autoritratto*, 1630, Stoccolma, Nationalmuseum
[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rembrandt_aux_yeux_hagards.jpg].

cose che si rappresentano»¹⁷. Come osserva Elena Tamburini, questo procedimento non era scontato ma denota una precisa consapevolezza teorica su come l'artista dovesse arrivare alla verità della rappresentazione¹⁸. Secondo il teorico del classicismo Giovan Paolo Bellori, il segreto di quella «proprietà facile, naturale, e graziosissima», che traspare dalle composizioni di Federico Barocci, sta nel far sperimentare ai suoi modelli i gesti e le posizioni più naturali per comporre una determinata azione e così ritrarli¹⁹. Ciò che qui ci preme evidenziare non è tanto la fedele corrispondenza di queste note biografiche con l'opera dell'artista, quanto la persistenza di tali pratiche in artisti anche diversi fra loro per formazione e stile.

La commistione fra recitazione e arti visive è più ampia di quanto si è soliti pensare. Nel primo Seicento un altro artista che fonde la pratica teatrale con la pittura è Salvator Rosa²⁰.

¹⁷ G. P. Bellori, *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni*, Roma, success. al Mascardi 1672, pp. 347-348.

¹⁸ Tamburini, *Bernini*, cit., p. 159.

¹⁹ Bellori, *Le vite*, cit., pp. 194-195. Vedi Tamburini, *Bernini*, cit., p. 159.

²⁰ N. Gozzano, *Salvator Rosa, i Colonna e la Commedia dell'arte: il mondo del teatro dipinto e*

Dalla nativa Napoli, dove aveva frequentato gli spettacoli della Commedia dell'arte, porta la maschera di Pascariello Formica con cui esordisce a Roma nel Carnevale del 1639²¹ e in cui si autoritrae. Nella capitale pontificia entra in contatto con la cerchia di pittori-attori Cavalier d'Arpino e Giovanni Briccio²². Luciano Mariti ha messo in luce non solo lo stretto legame fra artisti e attori ma la profonda elaborazione teorica e pratica che anima la scena romana del primo Seicento, a cominciare dal teatro aperto in via del Corso dal Cavalier d'Arpino. «L'attività teatrale al Corso, probabilmente, fu anche un modo di sperimentare pragmaticamente certi aspetti teorici attinenti al 'muoversi' dei diversi affetti, vale a dire relativi all'espressione fisica delle emozioni che sarà un preciso interesse del Bernini, e storicamente un punto d'incontro tra teatro e arte figurativa»²³. Tra fine Cinquecento e nel corso del Seicento l'elaborazione teoretica sulla natura delle passioni e degli affetti e sulla loro resa espressiva si va specializzando nei campi delle diverse arti²⁴. In quello della pittura, un posto chiave è occupato da Charles Le Brun con la sua *Conférence sur l'expression générale et particulière*, una serie di letture pronunciate all'Académie royale de peinture et sculpture di Parigi a partire dal 1667 e pubblicate postume nel 1698²⁵. A differenza degli esempi visti in precedenza, in cui la resa degli affetti era inserita in più generali trattazioni sulla pittura, la *Conférence* di Le Brun è dedicata specificamente alle passioni.

recitato nella Roma del Seicento. Con una nota sui conti bancari del pittore, in *Salvator Rosa (1615-1673) e il suo tempo*, a cura di H. Langdon e C. Volpi, Campisano editore, Roma 2009, pp. 103-122.

²¹ Al suo arrivo a Roma, «Rendendosi impaziente per non vedere quello, che più desiderava di grido, e di acclamazioni, gli venne in pensiero per fare maggiore apertura alla cognizione della sua persona di introdursi a comparire al pubblico in azioni ridicole col personaggio supposto d'un Pasquarello, e si faceva chiamare Formica, rendendosi facile il rappresentare questa figura per essergli naturale la lingua, ed i motivi dei Lazzi nazionali». G. B. Passeri, *Vite de' pittori, scultori ed architetti che hanno lavorato in Roma morti dal 1641 al 1673*, a cura di G. Bianconi, Settari, Roma 1772, p. 420.

²² S. Franchi, *Drammaturgia romana: repertorio cronologico dei testi drammatici pubblicati a Roma e nel Lazio, secolo XVII*, Roma, 1988, pp. 105, 148, 199; Molinari, *Il teatro*, cit., pp. 195-248.

²³ L. Mariti, *Teatro pubblico a pagamento e comici improvvisatori. Con un "Campionario" di documenti inediti*, in «Teatro e Storia», n.s., n. 34, 2013, pp. 75-142, in particolare; p. 110. In questo interessantissimo saggio, in cui si indagano le trasformazioni della scena teatrale romana di primo Seicento, Luciano Mariti pubblica (pp. 125-135) l'*Indice di tutti i più famosi recitanti di commedie improvvisate, che sono stati in Roma ne' tempi dell'autore e che hanno recitato con lui* di Giovanni Briccio (Archivio di Stato di Roma, Cartari-Febei 115, cc. 232v-237r), che documenta la diffusione della pratica attoriale fra tutti i ceti e professioni, con una cospicua presenza di pittori.

²⁴ Si rimanda al fondamentale volume di Emmanuelle Hénin per una dettagliata disamina delle trattazioni del tempo sia in ambito teatrale che poetico che figurativo. E. Hénin, *Ut pictura theatrum. Théâtre et peinture de la Renaissance italienne au classicisme français*, Librairie Droz, Genève, 2003.

²⁵ Ch. Le Brun, *Conférence sur l'expression générale et particulière*, Amsterdam, chez J. L. De Lorme, et à Paris, chez E. Picart, 1698.

Fig. 5. Charles Le Brun, *Studi di espressioni* (veduta d'insieme delle incisioni di Bernard Picart), in Charles Le Brun, *Conférence sur l'expression générale et particulière*, Amsterdam, chez J. L. De Lorme, et à Paris, chez E. Picart, 1698 [www.gallica.bnf.fr/Bibliothèque nationale de France].



La *Conférence* di Le Brun è diventata un testo di riferimento anche e forse soprattutto grazie alle tavole con cui le diverse passioni sono illustrate nelle incisioni di Bernard Picart, basate sui disegni dello stesso Le Brun (Fig. 5). Come ha sottolineato Jennifer Montagu, il merito del lavoro di Le Brun è stato aver cercato di rendere l'espressione dell'anima intesa come movimento²⁶. La rappresentazione delle passioni nelle tavole di Le Brun è impostata con una schematizzazione del foglio e della forma delle teste secondo un intento scientifico. Non è un caso che lo stesso pittore avesse dedicato un saggio alla fisiognomica che, seppur non terminato, venne pubblicato in appendice alla *Conférence*²⁷.

I neuroni specchio e la *Embodied Simulation* alla radice dei 'moti dell'animo'.

Abbiamo sin qui potuto dare solo qualche esempio della centralità assegnata al rapporto fra azione, postura ed emozione nelle arti figurative; molti altri esempi si potrebbero ancora apportare, ma lo scopo del nostro articolo è mostrare come le esigenze, le intuizioni e le asserzioni teoriche degli artisti trovino oggi riscontro nelle neuroscienze²⁸. La scoperta dei neuroni specchio e i numerosi

²⁶ J. Montagu, *The Expression of the Passions. The Origin and Influence of Charles Le Brun's 'Conférence sur l'expression générale et particulière'*, Yale University Press 1994, p. 1.

²⁷ Vedi Caroli, cit., pp. 99-105.

²⁸ Le più recenti tendenze in ambito neuroscientifico convergono sul 'paradigma motorio', una

studi che ne sono seguiti, rivelando come i processi cognitivi che caratterizzano la nostra «specie-specificità» umana siano generati da un complesso e inscindibile intreccio corpo-cervello-ambiente, vengono per così dire a 'confermare' quanto detto e fatto da molti artisti²⁹.

L'intreccio fra movimento, atteggiamento ed espressione: «i moti dell'animo si conoscono mediante i moti del corpo» (Leon Battista Alberti); «siano l'attitudini degli'uomini con le loro membra in tal modo disposti, che con quelle si dimostri l'intenzione del loro animo» (Leonardo); la consapevolezza che solo l'osservazione delle espressioni di un atto vissuto spontaneamente («ridere alla smascellata», Giovan Paolo Lomazzo³⁰) servisse al pittore a renderle sulla tela; e, ancora di più, il ricorso alla recitazione per lo studio delle espressioni e degli atteggiamenti del corpo così da trasmettere l'emozione e la dinamica: tutto questo trova riscontro nelle ricerche delle neuroscienze.

Paul Ekman ha dimostrato come le principali espressioni (gioia, tristezza, rabbia, paura, disgusto, sorpresa) siano proprie della nostra specie³¹. Il legame fra queste emozioni e la risposta fisiognomica è biologicamente proprio del genere umano³². Il coinvolgimento empatico suscitato dalla vista di un volto triste o allegro, come dicevano Alberti, Leonardo, Lomazzo, ha trovato una spiega-

concezione delle mente radicata nella corporeità. C. Morabito, *Il motore della mente. Il movimento nella storia delle scienze cognitive*, Editori Laterza, Bari-Roma 2020, pp. 4-5.

²⁹ La scoperta dei neuroni specchio nei macachi risale ai primi anni Novanta del secolo scorso e ulteriori studi hanno individuato un meccanismo *mirror* anche negli esseri umani. V. Gallese, L. Fadiga, L. Fogassi, G. Rizzolatti, *Action recognition in the premotor cortex*, in «Brain», vol. 119, n. 2, 1996, pp. 593-609; G. Rizzolatti, L. Fadiga, V. Gallese, L. Fogassi, *Premotor cortex and the recognition of motor actions*, in «Cognitive Brain Research», vol. 3, n. 2, 1996, pp. 131-141; V. Gallese, C. Keyers, G. Rizzolatti, *A unifying view of the basis of social cognition*, in «Trends in Cognitive Sciences», n. 8, 2004, pp. 396-403; G. Rizzolatti, C. Sinigaglia, *So quel che fai. Il cervello che agisce e i neuroni specchio*, Raffaello Cortina, Milano 2006. Vedi anche nota 4.

³⁰ Nel capitolo *Della forza ed efficacia dei moti*, Lomazzo racconta un gustoso episodio rivelatore dell'importanza che Leonardo attribuiva allo studio dal vero delle emozioni: «Volendo egli una volta fare un quadro di alcuni contadini che havessero a ridere, [...] scelse certi huomini quali giudicò a suo proposito, [...] gli fece un convito ed egli, sedendogli appresso, si pose a raccontare le più pazze e ridicole cose del mondo, in modo che egli fece quantunque non sapessero di che ridere alla smascellata». Quindi, osservando «diligentissimamente» ogni loro gesto, appena se ne furono andati si ritirò in camera e li disegnò in modo talmente fedele che «non movevano meno essi al riso i riguardanti che si havessero mosso loro le novelle di Leonardo nel convito»: Lomazzo, *Trattato*, cit., pp. 106-107.

³¹ Per il lavoro di Paul Ekman, oltre al testo *Emotions in the Human Face*, Pergamon Press 57, 1972, si rimanda al sito: <https://www.paulekman.com/resources/universal-facial-expressions/>. Per le espressioni, si tratta delle famose individuate da Charles Darwin nel suo fondamentale testo *The Expression of Emotion in Man and Animals*, 1872. Vedi V. Gallese, *Aby Warburg e il dialogo tra estetica, biologia e fisiologia*, in «Arte e cervello», 2, 2012, pp. 48-62.

³² La ricerca in ambito neuroscientifico continua a fornire informazioni sempre più dettagliate su questi meccanismi; ad esempio, uno studio del 2012 evidenzia come stimoli motivazionali influiscano sul livello di percezione dell'espressione facciale: L. R. Skelly, J. Decety, *Passive and*

zione di natura scientifica grazie alle indagini di laboratorio che permettono di rilevare in modo non invasivo l'attività cerebrale con la fMRI (risonanza magnetica funzionale per immagini) e la rilevazione dell'attività elettromiografica dei muscoli corrispondenti all'espressione³³.

Anche la condivisione delle emozioni rientra nel meccanismo *mirror*: permettendoci di riconoscere gli altri come nostri simili, determina un processo di rispecchiamento delle emozioni sempre su una base neuromotoria³⁴. Sulla sua radice biologica insiste Vittorio Gallese: l'empatia è una vera e propria forma di conoscenza, primordiale, corporea. «La rappresentazione e la comprensione del comportamento altrui osservato è resa possibile tramite un meccanismo di simulazione in cui l'osservazione dell'azione e la sua esecuzione coincidono nello stesso substrato neurale. La mia idea è che anche le sensazioni, il dolore e le emozioni visualizzate negli altri possano essere empatizzate, e dunque comprese, tramite un meccanismo di rispecchiamento»³⁵.

Come abbiamo visto, anche gli artisti citati erano convinti che l'emozione fosse inscindibile dal movimento del corpo. La pratica recitativa era il mezzo più efficace per studiare movimenti ed espressioni. Il corpo in azione era dunque considerato strumento di conoscenza.

Ed è proprio la valenza cognitiva del corpo ad essere messa in luce dalle neuroscienze: l'azione è il cardine della conoscenza. Un'azione che è capacità di anticipare le potenziali situazioni provenienti dall'ambiente, secondo le possibilità – dinamiche ed affettive – del nostro corpo. Grazie a una percezione che è già azione, comprendiamo il mondo in cui siamo immersi, modificandolo ed essendone modificati, formando così un «anello di Moebius» in cui il nostro corpo e l'ambiente sono ad un tempo dentro e fuori di noi³⁶.

Si evidenzia la stretta connessione fra percezione e azione: la capacità del cervello di anticipare le conseguenze di un'azione è alla base della nostra mo-

Motivated Perception of Emotional Faces: Qualitative and Quantitative Changes in Facial Processing Network, in «Plus Ones», n. 7 (6), e40371. <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0040371>.

³³ U. Dimberg, *Facial reactions to facial expressions*, in «Psychophysiology» 19, 1982, pp. 643-647; V. Ruggieri, M. Fiorenza, N. Sabatini, *Visual decodification of some facial expressions through microimitation*, in «Perceptual and Motor Skills», 6, 1986, pp. 475-481; D. Freedberg, V. Gallese, *Motion, emotion and empathy in aesthetic experience*, in «Trends in Cognitive Sciences», vol. 11, n. 5, 2007, pp. 197-203.

³⁴ F. Caruana, V. Gallese, *Sentire, esprimere, comprendere le emozioni: una nuova prospettiva neuroscientifica*, in «Sistemi intelligenti», a. XXIII, n. 2, 2011, pp. 223-233, in particolare pp. 227-228.

³⁵ V. Gallese, *The «Shared Manifold» Hypothesis: From Mirror Neurons to Empathy*, in «Journal of Consciousness Studies», 8, 5-7, 2001, pp. 33-50, specialmente p. 45.

³⁶ C. Morabito, *Il motore della mente*, cit., pp. 62, 90, 130. Berthoz usa l'efficace definizione di 'postura mentale', intesa nel senso di 'preparazione all'azione'. A. Berthoz, *La semplicità* (2009), Codice edizioni, Torino 2011, p. 48.

dalità percettiva ed è condizionata dalle possibilità fisiologiche del nostro corpo: «è col corpo (non solo con il cervello) e le sue capacità di movimento e di azione che noi pensiamo e conosciamo»; le basi neurobiologiche della mente vengono pertanto individuate nella cinestesia³⁷. Maxine Sheets-Johnstone sostiene che la natura del nostro movimento, compreso il sistema *mirror*, è corporeo-cinetica e tattile-cinetica e dipende dalla stessa morfologia umana. Vedere o fare arte, che sia arte visiva, o musica o danza è un'esperienza radicata nel movimento³⁸.

Vittorio Gallese propone di studiare gli elementi costitutivi dell'esperienza estetica, individuati nei meccanismi corporei della percezione delle immagini e dunque anche delle opere d'arte. «Vision is multimodal: it encompasses the activation of motor, somatosensory, and emotion-related brain networks»³⁹.

E dunque il nostro modo di vedere le opere d'arte non prescinde dal coinvolgimento sensorimotorio che afferrisce al cervello-corpo⁴⁰. Tale coinvolgimento evoca una sorta di percezione tattile dell'immagine (Gilles Deleuze parla di «visione aptica»; per Maurice Merleau-Ponty si tratta di «palpare con lo sguardo»⁴¹) e riguarda l'attivazione delle stesse aree del cervello interessate

³⁷ Morabito, *Il motore della mente*, cit., p. 5. L'origine funzionale, in senso evolucionistico, di questo meccanismo cinetico del cervello viene chiarita già da Henri Bergson: «[...] l'interesse più forte dell'animale era quello di rendersi più mobile. [...] Si cerca la mobilità, si cerca l'agilità, si cerca attraverso molti tentativi la varietà dei movimenti. [...] È dunque proprio dal sistema sensorimotorio che tutto parte, è su di esso che tutto converge, e possiamo dire, fuor di metafora, che il resto dell'organismo è al suo servizio». H. Bergson, *L'evoluzione creatrice*, a cura di F. Polidori, Raffaello Cortina, Milano 2002 (ed. or. *L'évolution créatrice*, 1907), pp. 123-124.

³⁸ M. Sheets-Johnstone, *Movement and mirror neurons: a challenging and choice conversation*, in «Phenomenology and the Cognitive Sciences», 11.3, 2012, pp. 385-401, in particolare pp. 391-394.

³⁹ V. Gallese, *The Problem of Images: a View from the Brain-Body*, in «Phenomenology and Mind», 14, 2018, pp. 70-79 (p. 72). Vedi anche, per lo stimolante collegamento con la retorica e il concetto aristotelico di paradigma, V. Gallese, V. Cuccio, *The Paradigmatic Body. Embodied Simulation, Intersubjectivity, the Bodily Self, and Language*, in «Open MIND», a cura di T. Metzinger e J. M. Windt, Frankfurt: MIND Group, 2015, pp. 1-23.

⁴⁰ Già Roberto Vischer, con la sua definizione di empatia come un sentire all'unisono, aveva rilevato il coinvolgimento del corpo nella fruizione dell'arte e in questa scia si colloca anche Von Hildebrandt. Vedi V. Gallese, *Aby Warburg e il dialogo tra estetica, biologia e fisiologia*, in «Arte e cervello», 2, 2012, pp. 48-62.

⁴¹ G. Deleuze, *Francis Bacon: logique de la sensation*, Editions de la différence, La Roche-sur-Yon 1981; M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, (1945), Bompiani, Milano 2012, p. 301; vedi inoltre C. Keysers, B. Wicker, V. Gazzola, J.-L. Anton, L. Fogassi, V. Gallese, *A Touching Sight: SII/PV Activation during the Observation and Experience of Touch*, in «Neuron», Vol. 42, 2004, pp. 335-346, in particolare p. 342. Il tatto viene considerato da Aristotele «il fattore primo e basilare della sensazione», quello che abbiamo sviluppato maggiormente rispetto alle altre specie e che perciò rende «l'uomo il più intelligente degli animali». Aristotele, *De Anima*, 2, 2, 413 b 5-8; 414 a4; 2, 9, 421 a20-24, citato in A. Stewart, *Perché il bronzo?*, in *Potere e pathos. Bronzi del mondo ellenistico*, catalogo della mostra a cura di J. M. Daehler e K. Lapatin, Giunti, Firenze-Milano 2015, pp. 35-47 (p. 36).

alle modalità di reazione corporea rispetto alle cose o all'azione che si vedono rappresentate.

In sintesi, è l'insieme cervello-corpo ciò che ci permette di conoscere il mondo e stabilire relazioni con gli altri; e, quale componente fondamentale di comunicazione con il prossimo, anche l'empatia rientra nei meccanismi basilari dell'apprendimento e del comportamento⁴². In sostanza, attraverso la 'simulazione incarnata', agiamo-comprendiamo-comuniciamo con gli altri e con il mondo.

Sperimentare l'“incarnazione” dell'opera d'arte: il corpo quale strumento di conoscenza estetica

Sulla scorta di quanto abbiamo fin qui delineato, l'insistenza sulla sperimentazione corporea della fruizione artistica, a cui accennavo in apertura, prende ora contorni più netti.

La condizione emozionale espressa da una determinata postura raffigurata nell'opera d'arte viene ri/sentita nel corpo di chi la guarda⁴³. Se poi l'osservazione si amplia ad una fruizione più fisicamente attiva, attraverso l'esercizio dell'“incarnazione”, quell'emozione viene vissuta più nel profondo perché, con un processo inverso, attraverso la sollecitazione fisica esplora le emozioni collegate a quella postura⁴⁴.

Ovviamente, i differenti linguaggi che caratterizzano le varie epoche e manifestazioni della storia dell'arte potranno essere studiati indagando aspetti ad essi peculiari, talvolta focalizzati sulla resa delle emozioni, talvolta sulla struttura del corpo e sul suo rapporto con lo spazio e la gravità. Per fare un esempio, lo studio della statuaria dell'antica Grecia, nel passaggio dall'età arcaica a quella classica e poi ellenistica, può avvantaggiarsi di questo tipo di esercizio: la sensazione provata nell'assumere una posa anziché un'altra, nel sentire il

⁴² È noto che i neonati – dunque prescindendo da fattori storici, sociali e culturali – imparano fin dai primi mesi di vita a imitare le espressioni facciali della madre e a comprenderne il tono della voce, se di apprezzamento o di rimprovero. D. N. Stern, *Le forme vitali. L'esperienza dinamica in psicologia, nell'arte, in psicoterapia e nello sviluppo*, (ed. or. *Forms of Vitality. Exploring Dynamic Experience in Psychology, the Arts, Psychotherapy and Development*, Oxford University Press 2010), Raffaello Cortina, Milano 2011; I. Eibl-Eibesfeldt, *Etologia umana. Le basi biologiche e culturali del comportamento*, (ed. or. *Die Biologie dl menschlichen*, 1984), Bollati Boringhieri, Torino 1993, p. 39.

⁴³ D. Freedberg, V. Gallese, *Motion*, cit., pp. 197-203.

⁴⁴ Gozzano, *Vedere con il corpo*, cit. Sulla specializzazione delle aree del cervello relativamente all'osservazione del corpo umano in stasi o in movimento vedi C. Urgesi, M. Candidi, S. Ionta, S. M. Aglioti, *Rapresentation of Body identity and the body actions in extrastriate body area and ventral premotor cortex*, in «Nature Neuroscience», vol. 10, n. 1, 2007, pp. 30-31.



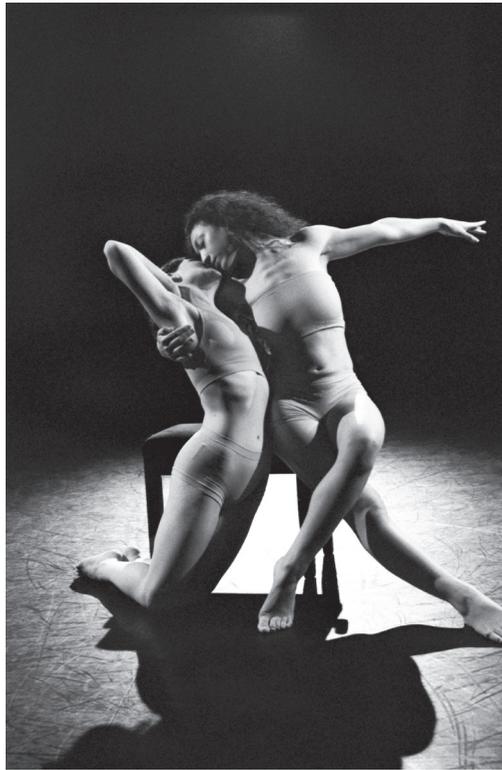
Fig. 6. Esercitazione degli allievi del Primo Triennio Classico dell'Accademia Nazionale di Danza davanti alle statue del *Discobolo*, 2019. Roma, Museo Nazionale Romano di Palazzo Massimo. Foto di Natalia Gozzano. Su concessione del Ministero per i beni e le attività culturali e per il Turismo – Museo Nazionale Romano.

peso scaricare su una sola o tutte e due le gambe, nel provare la torsione del busto e fin dove può arrivare, la dinamica di una postura, restano nel corpo di chi guarda e 'incarna' e al tempo stesso richiamano la memoria di movimenti già vissuti⁴⁵ (Fig. 6).

Gli esercizi con cui gli studenti di danza sono invitati ad allargare la percezione estetica ad una dimensione più esplicitamente cinetica – attraverso l'incorporazione della postura, dell'intenzione e dell'espressione della figura rappresentata – servono da stimolo ad uno studio dell'arte che integri la conoscenza teorica con le sensazioni provate nel proprio stesso corpo. Parlo di incorporazione anziché di imitazione perché quest'ultimo termine rischia di indurre alla ricerca di una superficiale adesione all'immagine dell'opera. L'obiettivo, invece, è quello di sentire tutta la fisicità della figura: l'appoggio del

⁴⁵ A. Lepecki, *The Body as Archive: Will to Re-Enact and the Afterlives of Dances*, in «Dance Research Journal», 42, 2, 2010, pp. 28-48, trad. it. di A. Pontremoli: *Il corpo come archivio. Volontà di ri-mettere in azione e vita postuma delle danze*, in «Mimesis Journal. Scritture della performance», 5, 1, 2016; *Ricordanze: memoria in movimento e coreografie della storia*, a cura di S. Franco e M. Nordera, Utet, Torino 2010.

Fig. 7. Marc Mounier-Kuhn, Fabrizia Maddaloni e Roberta Abate interpretano *Eterna primavera* di August Rodin, Roma, Teatro Ruskaja, Accademia Nazionale di Danza, 2019. © Marc Mounier-Kuhn. Su concessione dell'Accademia Nazionale di Danza.



peso, le tensioni muscolari, l'intenzione, l'espressione nel viso, nello sguardo, nelle mani⁴⁶.

Propedeutico all'esercizio dell'incarnazione è, in primo luogo, un'attenta osservazione dell'opera; ad essa seguono, nel caso l'opera sia vista solo in fotografia, esercizi di descrizione e, qualora sia possibile una visione dal vero, il disegno. Ogni studente (a cui non è richiesta una formazione artistica in senso stretto) realizza uno schizzo dell'opera allo scopo di acuire l'osservazione. Infine si passa alla parte pratica, in cui si cerca di entrare il più possibile nella postura e nell'espressione del soggetto scelto.

Ho dedicato alcuni seminari a questa sperimentazione, alcuni dei quali realizzati insieme al fotografo Marc Mounier-Kuhn⁴⁷. La relazione instaurata fra

⁴⁶ Un approccio analogo è stato sviluppato da Mara Della Pergola nell'ambito del Metodo Feldenkrais, in un ciclo di visite guidate esperienziali condotte alla Pinacoteca di Brera: <https://pinacotecabrera.org/attivita/lo-sguardo-in-movimentoarte-trasformazione-e-metodo-feldenkrais-2/>. M. Della Pergola, *Lo sguardo in movimento*, Astrolabio, Roma 2017.

⁴⁷ Per il lavoro di Marc Mounier-Kuhn si rimanda al sito: <http://marcmounierkuhn.fr/>; vedi

scultura e danzatori era impostata sul rovesciamento del principio del *tableau vivant*: agli studenti si chiedeva non di assumere la “posa” della statua bensì di entrare nella loro postura ed espressione cercando di concentrare il lavoro fisico ed espressivo su una “pausa” dell'azione rappresentata dall'artista (Fig. 7). In tal modo gli allievi hanno messo in moto una visione attiva e incorporata che, come hanno riferito essi stessi, ha accentuato la consapevolezza fisica dell'esperienza estetica: «Provare ad incarnare il soggetto di un'opera comporta non solo l'attivazione “muscolare” ma anche e soprattutto l'attivazione di un processo di immedesimazione senza il quale la resa non sarebbe la stessa. A sua volta l'immedesimazione fa sì che si crei una sorta di empatia con lo stato psico-emozionale del personaggio che si vuole rappresentare e dunque suscita sensazioni molto più forti rispetto a quelle che si potrebbero provare con la semplice osservazione» (Paola Miale). «In virtù del workshop, l'idea di dover incarnare personaggi ben definiti, colti in momenti caratterizzati da una storia ed un tempo altrettanto definito, e l'idea di dover rappresentare in un'azione apparentemente statica (posa) un'azione realmente pratica, che coinvolge dunque la muscolatura, la tensione e l'intenzione, ha sicuramente acuitizzato la consapevolezza del nostro corpo in movimento» (Beatrice Gatti)⁴⁸. Gli studenti sono arrivati al risultato dopo numerosi tentativi, scoprendo così che la ripresa di una posa o di un gesto, pur nella sua apparente semplicità, rappresenta un impegno notevole anche per chi, come loro, è abituato a lavorare col proprio corpo.

Questa sperimentazione, in contesti museali che lo permettano, potrebbe a mio parere estendersi a chiunque, non solo ai danzatori⁴⁹. Esperienze laboratoriali come quella che si svolse anni fa al Louvre, in cui la statuaria antica era non

inoltre N. Gozzano, *Marc Mounier-Kuhn. Il corpo nello spazio estetico e nello spazio sociale*, in www.unclosed.eu, a. IV, n. 15, 20/7/2017.

⁴⁸ Paola Miale e Beatrice Gatti sono due delle allieve del III Triennio Tecnico-compositivo dell'Accademia nazionale di danza che hanno preso parte al laboratorio realizzato nel 2019 dalla scrivente per il corso di Storia dell'arte con la collaborazione di Marc Mounier-Kuhn. I risultati di questo lavoro sono stati pubblicati nell'articolo: N. Gozzano, M. Mounier-Kuhn, *Lo sguardo che muove. Una danza tra scultura e fotografia*, in <http://www.unclosed.eu>, a. VI, n. 23 del 20/7/2019.

⁴⁹ Sulle diverse esperienze di didattica museale con un'impostazione teatrale in cui, tuttavia, sono in genere gli attori, non i visitatori, a interpretare le opere d'arte o a raccontarle in modo performativo, vedi L. Cataldo, *Dal Museum Theater al Digital Storytelling. Nuove forme della comunicazione museale fra teatro, multimedialità e narrazione*, Franco Angeli, 2017; T. Bridal, *Exploring Museum Theater*, Rowman, Altamira 2004. Altro discorso, e molto ampio, è quello relativo alle azioni teatrali, coreiche e artistiche svolte in contesti di musei e gallerie. Quale esempio di reinterpretazione corporea di opere d'arte, mi limito a citare la *performance* di Alexandra Pirici e Manuel Pelmus nel Padiglione della Romania alla Biennale di Venezia del 2013. Vedi C. Baldacci, *L'arte del re-enactment. Alexandra Pirici e Manuel Pelmus*, in «Art & Dossier», n. 320, 2015, pp. 12-15.

solo illustrata da un'esperta ma anche imitata dai visitatori, potrebbe aprirsi a tutte le fasce di età e non solo, come in quel caso, ai bambini⁵⁰.

Tale approccio andrebbe inteso non come una forzata idea di *performance* a tutti i costi, bensì come una possibile modalità di fruizione che presti maggior ascolto al corpo nella fruizione estetica. Considerare il nostro corpo come uno strumento attivo, dinamico, di conoscenza, significa porre la nostra attenzione di fruitori anche sulle sensazioni che le opere d'arte suscitano in ciascuno di noi, ognuno con la propria sensibilità. Significa, in altre parole, riconoscere al corpo di chi guarda l'arte l'intelligenza del movimento e la forza dell'emozione.

⁵⁰ Il laboratorio *Mouvement sculpté, mouvement dansé*, diretto dalla coreografa Laila Heuberger, era rivolto ai bambini fra i 6 e gli 8 anni; fui ammessa ad assistervi facendo una specifica richiesta.