Emozioni e sentimenti nella vita sociale

A cura di Bernardo Cattarinussi

FrancoAngeli

INDICE

	pag.
Nota introduttiva, di <i>Bernardo Cattarinussi</i>	11
Parte Prima	
APPROCCI SOCIOLOGICI ALLE EMOZIONI	
Sentimenti ed emozioni nella riflessione sociologica, di <i>Bernardo Cattarinussi</i>	15
Premessa	15
1. La disattenzione dei classici	16
2. Alcuni precursori	17
3. Gli approcci contemporanei	19
4. Impatto sociale dei sentimenti	24
5. Emozioni e cultura	28
6. Le norme emozionali	29
7. Devianza emozionale	31
8. I sentimenti nell'età post-moderna	33
Le emozioni come processi sociali. Considerazioni teorico-epistemologiche, di <i>Sergio Manghi</i>	37
Premessa	37
1. La rappresentazione individualistica delle emozioni	39
2. Verso una teoria sociale delle emozioni	41
3. Le emozioni dei sociologi	44
Il colore delle esperienze e delle azioni. Le emozioni nell'analisi sociologica della vita quotidiana, di <i>Italo De Sandre</i>	47
1. Intersezione di saperi e valore aggiunto dell'analisi sociologica	47
2. Un approccio "ologrammatico"	48
3. Le emozioni tra l'essere soggetti e l'essere attori	49
4. Analisi sociologica dell'esperire oltre che dell'agire	51
5. Emozioni e comunicazione: interrogativi	53
6. Emozioni in una società con codici simbolici caotici	54
7. Indicatori di emozioni nella sociologia sulla vita quotidiana?	56

Emozioni e strutture sociali, di *Alfredo Milanaccio*

- Premessa 59
1. Le emozioni e la tarda modernità 59
 2. Le emozioni e la teoria sociologica 62
 3. Sul problema della universalità/specificità culturale 64
 4. Un'emozione giapponese: *amae* 66

Emozioni e buone maniere, di *Valentina D'Urso*

1. Di cosa parliamo quando parliamo di emozioni 73
2. Le buone maniere 74
3. La competenza emotiva 76
4. Competenza emotiva e competenza sociale 80
5. Quali emozioni stanno alla base del galateo? 84

Sentimenti e *selfish pari* nella crisi della modernità, di *Nino Salamone*

- Premessa 89
1. La soggettivizzazione 90
 2. La libertà privata 96
 3. Democratizzazione della sfera privata? 100

Lo spettacolo delle emozioni, di *Gabriella Turnaturi*

1. Le culture emozionali 103
2. Il rapporto esperienza-emozioni 106
3. L'esibizione delle emozioni 107

L'emozione della ragione, di *Maria Cristina Marchetti*

1. L'agire emozionale e le radici della modernità 111
2. Ragione e sentimento: il destino della razionalità 114

La grammatica weberiana delle passioni, di *Andrea Sormano*

- Premessa 119
1. Analisi concettuale e ricerca empirica 119
 2. I vocabolari dell'attore sociale 120
 3. Il vocabolario della "creatività". La critica weberiana alla "psicologia metafisica" di Wundt 122
 4. "Comprensione" e "interpretazione". La critica weberiana al "linguaggio psicologista" di Simmel 128
 5. Identità locale e personalità totale. L'analisi weberiana dei processi di mostrificazione e di idolizzazione 132
 6. Sentimenti, emozioni, regole 137

Emozioni e teoria mimetica di René Girard, di *Stefano Tomelleri*

- Premessa 141
1. Il tabù dell'invidia 141
 2. L'idea di imitazione reciproca 143
 3. L'invidia tra paradosso e morfogenesi 144

Parte Seconda L'ESPRESSIONE DELLE EMOZIONI

Uno studio sulla regolazione delle emozioni in ambiente carcerario, di *Rosanna Trentin, Maria Grazia Monaci, Monica Aredalia*

- Premessa 149
1. Metodo 151
 2. Risultati 153
 3. Discussione 161

Il lessico emozionale nelle lingue neolatine. Un confronto tra catalano e castigliano, di *Dario Galati, Fausto Massimini, Barbara Sini*

- Premessa 165
1. Obiettivi e ipotesi della ricerca 167
 2. Metodo 167
 3. Fase di selezione dei termini emozionali 167
 4. Fase sperimentale 170
 5. Discussione e conclusioni 181

Tracce nella memoria. Odori ed emozioni, di *Lucia Zanuttini, Loredana Hvasjia, Renata Kodlija*

- Premessa 185
1. Esperimento 1 186
 2. Esperimento 2 190
- Conclusioni 192
- Appendice A 195
- Appendice B 197

La dimensione "religiose" della fiducia istituzionale e interpersonale nella sociologia di Georg Simmel, di Riccardo Prandini

1. Introduzione al problema e sommario 201
2. L'unità dell'*insieme sociale* come garanzia del processo di simbolizzazione del denaro 202
3. Le radici fiduciarie *metaeuristiche* dell'economia monetaria 206
4. Le due *analogie*: fede pratica/fede trascendente, unità di Dio/unità del gruppo sociale 209
5. La società perfetta, la divisione del lavoro e il sentimento di solidarietà: il "Regno di Dio" come rappresentazione dell'unità sociale 214
6. Dentro la modernità, oltre il processo di funzionalizzazione. Il ritorno dell'*umano* e la logica della *supererogazione* 217

La fiducia nella comunicazione interpersonale, di Mariselda Tessarolo

- Premessa 227
1. La vergogna 231
 2. L'imbarazzo 232
 3. La simulazione 233
 4. L'ambiguità 235
- Conclusioni 237

Fiducia e democrazia deliberativa, di Luigi Pellizzoni

- Introduzione 241
1. Virtù e problemi della democrazia deliberativa 243
 2. Democrazia deliberativa e fiducia 251
- Conclusioni 259

Elogio dell'inganno. Le funzioni sociali della menzogna e della mezza verità, di Guido Gili

1. Sull'inganno 267
2. I "paradossi" della verità e della menzogna 269
3. Sull'utilità sociale della menzogna 273
4. Funzioni e limiti della "parvenza della sincerità" 274

"Uva acerba". Lo sguardo attraverso del risentimento, di Francesca Ursula Bitetto

1. Il sottosuolo dell'uomo 277
2. Uva acerba 278
3. Lo sguardo attraverso del risentimento 280
4. Cattiva coscienza 282
5. Invidiosi e vanitosi 282
6. Sguardi reciproci e paradossi 284
7. La cattiva infinità 285
8. Le promesse impossibili 286
9. Pietre di scarto 287
10. Risentimento e morale 289
11. Risentimento e cultura 291

Invidia, giustizia sociale e povertà relativa, di Giovanni Delli Zotti

1. L'invidia nei rapporti interpersonali 295
2. L'invidia nei rapporti tra gruppi sociali 299
3. L'invidia nei rapporti internazionali 301
4. Popoli e sentimenti 304
5. Invidia e giustizia sociale 306
6. Invidia e povertà relativa 308

È la ragione una serva della paura?, di Francesco Sidoti

- Premessa 313
1. La calcolabilità della paura 313
 2. La sociobiologia della paura 314
 3. Paura ed eccedenza di percezione 316
 4. L'ansietà informativa 317
 5. Paura e tipologie di società 319
 6. Dalla paura di Dio alla paura del Comunismo 321
 7. All'inizio della terza ondata: la paura del futuro e di noi stessi 323
 8. Paura e odio 325
 9. Insicurezza e istituzioni 329

Corpo e alimentazione nella cultura tardo-moderna. La paura di ingrassare, di Michaela Lincio

1. La lipofobia 337
 2. Le ragioni socio-culturali 338
 3. La dietetica 341
- Alcune conclusioni 343

Parte Quarta
LA RAPPRESENTAZIONE DELLE EMOZIONI

L'arte come raffigurazione delle emozioni , di <i>Raimondo Strassoldo</i>	347
Introduzione	347
1. Il Classicismo: arte come raffigurazione della verità	348
2. La rappresentazione dei sentimenti nell'arte occidentale	350
3. Breve storia della fisiognomica	352
4. La pittura come proiezione della soggettività: il caso del <i>Giudizio</i> di Michelangelo	360
Conclusione	361
Pro e contro la razionalizzazione nell'arte , di <i>Laura Verdi</i>	363
1. Emotività e modernità	363
2. Emozioni calde e fredde. Il caso dell'arte	366
Per uno studio sulle emozioni nel "Mastro-Don Gesualdo" di Verga , di <i>Ada Neiger</i>	373
Premessa	373
1. Collera	373
2. Imbarazzo	376
3. Invidia	378
4. Paura	379
5. Tristezza	380

di Raimondo Strassoldo

Introduzione

L'espressione dei sentimenti è considerata, oggi, l'oggetto più tipico dell'arte. Fin dai primi anni di scuola, il bambino è incoraggiato a "scrivere con sentimento", a esprimere con i disegni e i colori le proprie fantasie ed emozioni. Se si chiede agli studenti "che cos'è l'arte?" la risposta più comune è, appunto, "espressione dei sentimenti". Nella mentalità comune, la qualità artistica di un'opera si misura, in primo luogo, dalla sincerità, onestà, immediatezza, autenticità con cui l'autore riesce ad esprimere in essa e con essa i propri sentimenti; quali che siano.

Ma questa concezione dell'arte è lungi dall'essere universale. Al contrario, essa è tipica di una particolare visione del mondo, o filosofia, che si è venuta affermando, in Occidente, a partire dal XVIII secolo (salvo, come sempre, trovarne anticipazioni e precursori in tutti i tempi), e cioè il Romanticismo. Tra le molte definizioni che si possono dare di questa sindrome culturale, una è quella di "religione dei sentimenti", di esaltazione della soggettività. Nelle concezioni correnti, "romantico" è sinonimo di "sentimentale". Questa esaltazione del sentimento si fonda a sua volta, come è noto, sull'idea dell'essenziale bontà della natura, umana e non. Il sentimento è un moto dell'anima spontaneo, autentico, nativo e naturale; e perciò valido e buono per definizione. Per il Romanticismo l'arte è una delle attività umane più alte e per molti la più alta in assoluto, in quanto essa è appunto la rappresentazione (espressione, raffigurazione, esternazione) del mondo interiore soggettivo, della natura interna, dello spirito individuale.

Il Romanticismo si è sviluppato in molte direzioni e si è trasformato in molti modi. Non è più, forse, la filosofia dominante in molti settori della vita socio-culturale, ma lo è, senza dubbio, nel mondo dell'arte. Per quanto riguarda l'arte, noi viviamo ancora in piena età romantica. Ciò si spiega agevolmente. Con l'equazione arte=soggettività, gli artisti rivendicano la propria assoluta libertà operativa (creativa); il sottosistema arte proclama la sua autonomia dagli altri sottosistemi sociali (economia, politica, religione/morale, società); è la sua dichiarazione d'indipendenza, la sua ideologia legittimatrice. L'arte non deve essere utile, né strumento di altri poteri; l'arte è autoreferenziale e autopoietica: "l'arte per l'arte".

In questo scritto intendiamo: a) mettere in rilievo il carattere storicamente limitato e peculiare della concezione romantica dell'arte come espressione dei senti-

menti; b) evocare brevemente alcune concezioni alternative; c) ricostruire il percorso attraverso cui quella concezione si è fatta strada; e d) ricordare la vicenda di quella particolare disciplina-ponte tra la scienza dei sentimenti, cioè la psicologia, e l'arte, che è stata la "fisognomica".

1. Il Classicismo: arte come raffigurazione della verità

In molte altre culture, e anche in Occidente per gran parte della sua storia, l'arte ha poco o punto a che fare con i sentimenti personali dell'artista. All'arte la società affida invece il compito di rappresentare la realtà delle cose, ovvero, quel che è lo stesso, la propria visione della realtà: realtà insieme fisica e metafisica, sociale e morale, storica e mitica, ontologica e deontologica. Per gran parte della sua storia, l'arte (la grande arte) ha il compito di rappresentare le storie degli dei e degli eroi. La qualità artistica si giudica in base alla precisione e perfezione con cui si rappresentano le verità eterne, universali, assolute, sacre. Prime dell'Evo moderno, non si concepiva la possibilità di rappresentare queste cose in modo personale, non si ammetteva la possibilità di modi, maniere e stili, personali o collettivi, diversi; c'era un solo modo indiscutibilmente "giusto" di rappresentare la realtà.

È ovvio che noi, col senno del poi, possiamo leggere (proiettare) nelle opere d'arte di ogni epoca anche l'espressione di emozioni, sentimenti e valori, sia individuali dell'artista che collettivi della sua società/cultura; e che noi possiamo apprezzare, nelle opere d'arte di ogni epoca, soprattutto questi aspetti. Ma si tratta di un'operazione a posteriori, dell'osservatore esterno, che non scalfisce la corazza, teorico-culturale in cui l'opera ha preso storicamente forma.

Come tutti sanno, il polo opposto di Romanticismo è chiamato Classicismo. Tra i caratteri definitori del Classicismo è la fede in una realtà esterna, eterna e oggettiva; in un mondo di essenze immutabili, contrapposto alle mutevoli e ingannevoli apparenze; nella coincidenza del vero con il buono ed il bello. Compito dell'uomo (il soggetto) è di riuscire a penetrare nella "realtà vera", metafisica, servendosi soprattutto della luce chiara dell'intelletto, cioè della ragione. In questa prospettiva, i dati sensoriali, provenienti dalla natura esterna (fenomeni) o interna (emozioni) possono essere fonti di illusione, turbamento, errore. Il Classicismo è proiettato verso il fuori e l'alto e vede con diffidenza il mondo interiore, dei "bassi istinti", delle passioni. Il Classicismo è per definizione apollineo, razionale, severo, equilibrato e controllato. Nell'antichità, il mondo delle passioni era relegato nell'ombra confusa, ctonia e misterica di Dioniso.

Uno dei valori centrali del Classicismo è l'imperturbabilità, l'immunità dalle passioni, l'atarassia. Si tratta di un valore elaborato soprattutto da alcune filosofie post-platoniche, come lo stoicismo, l'epicureismo e il cinismo; ma indubbiamente centrale anche in quelle precedenti. Esso si inquadra in una più generale sindrome "ascetica", di svalutazione del mondo sensoriale, fisico, a favore della realtà intellettuale, ideale, metafisica; sindrome probabilmente arrivata nella Grecia

classica dall'Oriente persiano e indiano (Budda e Zoroastro predicano ambedue verso il VII secolo a.C.). L'atarassia è un concetto strettamente legato a quello di nirvana: la dissoluzione della propria soggettività individuale nella totalità dell'essere. In questa concezione, emozioni e sentimenti acquistano un connotato morale generalmente negativo.

Le statue degli dei, dei re e degli eroi dell'antichità classica sono caratterizzate da assenza di emozioni, ovvero dalla presenza di un unico sentimento: la calma, la serenità, la superiorità, il distacco rispetto alle perturbazioni del mondo. Essi hanno gli occhi fissi nell'infinito della verità eterna e universale, fuori dal tempo e dalle passioni. Essi non hanno emozioni; si impongono con il loro solo essere, la loro astanza. Questo atteggiamento è la quintessenza del Classicismo; e non per nulla lo si ritrova, nella pittura, nei momenti iniziali del Rinascimento, ad esempio, in Masaccio e Piero della Francesca.

Il fascino di questo atteggiamento non è del tutto scomparso. L'atarassia continua ad essere un valore profondo; forse corrisponde ad una inclinazione o categoria universale, soprattutto maschile. Il controllo delle passioni sembra una delle componenti dell'idealtipo maschile occidentale. Alcuni popoli, come l'inglese, hanno assunto il *self-control* a carattere nazionale. Studi di psicologia sociale hanno individuato in questa dote una delle dimensioni fondamentali delle immagini (stereotipi, immagini, ecc.) nazionali in tutto l'Occidente. Di più: esso sta al fondamento dell'ideale razionalistico che caratterizza l'intera cultura occidentale.

Certamente l'imperturbabilità, l'immunità dalla violenza delle passioni, la capacità di affrontare serenamente qualsiasi situazione caratterizza l'archetipo dell'eroe. L'Apollo del frontone del tempio di Zeus a Olimpia, con il suo volto immobile, la sua posizione di perfetto equilibrio, il braccio teso a sedare il tumulto del groviglio di lapiti e centauri attorno a lui, è un'icona che ricorre in tutta l'arte occidentale fino ai nostri giorni. Come è noto, gli eroi più popolari del cinema d'azione - ad esempio, Clint Eastwood e Sylvester Stallone - fondano il loro successo sulla rigida fissità del volto, qualunque cosa facciano o accada attorno a loro. Questa caratteristica è stata talvolta sfruttata anche nel cinema comico (Buster Keaton).

La concezione dei sentimenti e delle emozioni come qualcosa, se non di negativo, certamente di pericoloso, spiega anche il curioso e famoso atteggiamento di Platone nei confronti dell'arte. Come è noto, egli esclude i poeti dalla sua società ideale, perché essi rischiano di corrompere la gioventù. Egli pensa soprattutto ad Omero, il grande "educatore del popolo greco", colui che mette in scena tutta la gamma di sentimenti che scuotono l'anima umana. Certo Omero dice anche molte cose vere e importanti, ma facendo leva sulle emozioni; invece, i giovani devono essere condotti alla verità attraverso l'intelletto, la ragione, la logica. Per Platone, l'educazione è compito dei filosofi, non dei poeti.

Forse meno nota è la diffidenza di Platone verso le arti figurative. Ai suoi tempi (V secolo a.C.) era già ben avviata la tendenza al naturalismo, cioè a rappresentare con sempre maggior precisione i fenomeni quali appaiono all'occhio; compresi i movimenti (del corpo) e le emozioni (dell'anima). In pittura si sperimentava già

con diversi modi di rappresentazione prospettica dello spazio e ciò disturbava Platone in modo particolare. In questo modo, egli diceva, si raddoppia l'inganno. Già i fenomeni, come appaiono ai nostri sensi, sono pallidi e distorti riflessi della vera realtà, quella delle idee. La pittura offre immagini illusorie di immagini illusorie, aggiungendo quindi ulteriori turbative al perseguimento razionale della verità. Ma egli è anche particolarmente disturbato dalla tendenza ad imprimere movimento ed emozioni nelle figure, perché in questo modo si esalta il transeunte, il provvisorio, il soggettivo, a scapito dell'eternità dell'essere. Egli apprezza al contrario la cultura egizia, le cui forme artistiche si sono tramandate intatte per migliaia di anni ed esprimono nel modo più puro proprio i valori dell'impersonalità, della stabilità, dell'essenzialità.

Anche in questo caso, la concezione di Platone non può essere rigettata come semplice fissazione di un aristocratico conservatore, quale peraltro indubbiamente egli era. Né la sua critica delle arti figurative può essere considerata solo una espressione di quell'anti-figurativismo che già circolava in Oriente, come cultura anti-idolatrca, e che già caratterizzava dal tempo l'Ebraismo, e che, un millennio più tardi, avrebbe caratterizzato l'Islamismo e il Cristianesimo iconoclasta. Ci sono forse ragioni più universalmente psicologiche che militano contro la rappresentazione di movimenti ed emozioni nei quadri e soprattutto nelle statue. Quando ci si trova a rappresentazioni troppo intense di movimenti fisici e psichici troppo lontani dall'equilibrio, si può provare una sensazione di disagio. I meccanismi fisiologici dell'empatia costringono l'osservatore a immedesimarsi e provare nel proprio sistema nervoso la dissipazione di energia rappresentata nella statua: con effetti, alla lunga, fastidiosi. L'eccesso di "sentimentalismo" o "espressionismo" è oggetto di frequente critica, per varie ragioni; è uno degli aspetti della retorica e del *kitsch*. Le statue troppo movimentate ed espressive possono suscitare ammirazione e meraviglia, quando le si vede la prima volta o per tempi limitati; ma sono poco adatte a decorare gli ambienti in cui si vive ogni giorno. E certi tentativi della scultura, soprattutto ottocentesca, di rappresentare con assoluto, scientifico realismo espressioni del volto troppo intense e fugaci possono suscitare addirittura disagio e ribrezzo. Sembra crearsi una interferenza tra la realtà immobile della pietra (o terra o bronzo) e quella dell'immagine della persona vivente, con reazioni psicologiche simili a quelle che si prova davanti a una testa imbalsamata.

2. La rappresentazione dei sentimenti nell'arte occidentale

L'aspirazione classica alla rappresentazione della verità oggettiva non comporta, tuttavia, solo la creazione di opere che raffigurano l'eterno, l'universale, il razionale. L'idealismo platonico non è l'unica filosofia dell'Occidente. Non meno robusta è la tradizione naturalistica (o sensistica, nella formulazione di Sorokin), anch'essa legata al razionalismo. L'occhio solare di Apollo scruta fin nei minimi dettagli la natura e ne svela gli arcani; le mani di Prometeo, di Dedalo e di Ulisse co-

struiscono gli strumenti per riprodurla nel bronzo, nel marmo e nei quadri. Ora, la realtà naturale comprende anche, in modo evidente, i movimenti dei corpi e delle anime. A partire dal V secolo a. C., l'arte greca si differenzia da quelle che l'hanno preceduta per la sintesi mirabile tra la tradizione classica - la rappresentazione delle immobili forme ideali - e il naturalismo, cioè la rappresentazione della realtà naturale e in particolare del movimento che caratterizza la vita.

Classicismo e Romanticismo, idealismo e naturalismo, razionalismo e sentimentalismo non sono tanto forme culturali storiche quanto categorie universali dello spirito. Non c'è dubbio che la storia delle arti figurative dell'Occidente possa essere scritta prendendo come filo conduttore i progressi (anche tecnici, ma non solo) delle capacità di rappresentare, in pittura e in scultura, il movimento dei corpi e le emozioni dell'anima e le une attraverso gli altri. Come scrisse Leonardo «farai le figure in tale atto, il quale sia sufficiente a dimostrare quello che la figura ha nell'animo; altrimenti la tua arte non sarà laudabile». Già nell'antichità, alla severa imperturbabilità degli dei e degli eroi classici succede la rappresentazione di movimenti ed emozioni sempre più pronunciati, intensi, diversificati; fino agli eccessi dell'Ellenismo, con i suoi gruppi convulsi e agitati, il suo violento espressionismo, le sue scene di sesso e di sangue, i suoi bimbeti, vecchi, storpi, pagliacci, gladiatori e ballerine, tesi a sollecitare ogni tipo di sentimenti e passioni. E all'universalità dei volti classici succede la ritrattistica romana, con il suo filone brutalmente realistico, maniacalmente intento a riprodurre ogni bitorzolo dei volti e bizzarria dei caratteri.

Questo ciclo dura circa ottocento anni, dal V secolo a. C. al IV d. C. Gli succedono altri ottocento anni di ritorno ad alcuni aspetti della classicità o addirittura della primitività: l'arte figurativa torna ad essere quasi esclusivamente rappresentazione della realtà essenziale ed eterna, quella religiosa, e quindi riassume i caratteri della staticità, dell'impersonalità, dell'astrazione schematica, del formalismo, del simbolismo.

Il naturalismo si riaffaccia, in Occidente, già nelle decorazioni scultoree delle cattedrali romaniche e matura pienamente nel Gotico. In pittura si usa farlo rinasce con Giotto, tra il XIII e il XIV secolo. A sua gloria il Vasari ascrive soprattutto l'invenzione di modi per fare le figure sempre più simili al vero, nei movimenti dei corpi e nelle espressioni dei volti. Da allora e fin alle soglie del XX secolo - altri seicento anni - non c'è dubbio che la linea evolutiva fondamentale dell'arte occidentale proceda nella direzione di una sempre più piena capacità di riprodurre ogni aspetto della realtà visibile. Tecniche dei pigmenti, prospettiva, anatomia, scienze ausiliarie (botanica, geologia, ecc.), tutto viene inventato, rielaborato o utilizzato a questi fini. Nel Rinascimento, sperimentazione artistica e sperimentazione scientifica si intrecciano indissolubilmente: Leonardo non è che l'esponente più geniale dello spirito del suo tempo. Questa linea evolutiva culmina nella prima metà dell'Ottocento, con la pittura accademica e "Biedermaier". Gli artisti sono in grado di riprodurre, con stupefacente fedeltà e precisione, qualsiasi aspetto o scena o effetto della natura visibile, anche la più complessa, e anche

qualsiasi emozione, per sottile, profonda, violenta o fuggitiva essa sia. Come sarà poi inoppugnabilmente documentato dalla macchina fotografica, inventata proprio in quegli anni.

3. Breve storia della fisiognomica

3.1. Introduzione

Tra la fine del Settecento e i primi dell'Ottocento appaiono tre opere fondamentali per lo studio della rappresentazione dei sentimenti nelle arti figurative. Uno è la pubblicazione (1806) dei *Discorsi sull'espressione*, scritti da Le Brun un secolo e mezzo prima (1667) e già ampiamente diffusi, ma per la prima volta qui corredati dall'apparato iconografico. L'altra è la pubblicazione dei quattro volumi (1781-1803) della *Fisiognomica* di Johann Kaspar Lavater. La terza è l'*Encyclopedie physiognomique* di Moreau de la Sarthe (1806-7). Essi costituiscono la più matura e sistematica trattazione di una disciplina, la fisiognomica, che ha per oggetto la rappresentazione dei caratteri psicologici nelle arti figurative. Questa disciplina e questi trattati fanno parte fondamentale della formazione accademica degli artisti in tutto il secolo seguente e costituiscono la base di una ricca manualistica e saggistica che giunge fino ai nostri giorni.

La storia della fisiognomica è di particolare interesse nel nostro contesto per almeno tre motivi. In primo luogo, come manifestazione della razionalità occidentale, che attorno ad ogni problema/oggetto tende a sviluppare una disciplina scientifica, con metodo insieme logico-razionale, sistematico ed empirico. In secondo luogo, la fisiognomica è una disciplina-ponte tra le arti figurative e la psicologia; anzi, può essere considerata una delle forme più coltivate e sviluppate di psicologia, accanto a quella moralistico-religiosa (la dottrina scolastica delle passioni, della responsabilità, della volontà, dell'intelletto, dei peccati e delle virtù, ecc.), a quella filosofica e a quella sviluppata nella letteratura. In terzo luogo, la storia della fisiognomica illustra perfettamente il lento passaggio da una concezione "classica", "realistica" ed "essenzialistica" dell'anima umana, ad una concezione romantica, soggettivistica e storicistica; dai sentimenti come espressione di caratteri immanenti ai sentimenti come espressione di moti psichici del tutto contingenti ed occasionali.

3.2. Da Teofrasto a Leonardo

La fisiognomica ha una lunga storia. Alle sue origini stanno Aristotele e il suo allievo Teofrasto, che per primo, nella tradizione occidentale, instaurò sistematiche analogie tra i caratteri degli uomini e la costituzione degli animali. Questa tradizione si riprodusse per secoli, fino al trattato di Adamanzio, del IV secolo d.C., in cui, oltre alle analogie zoomorfiche, si trova una particolare enfasi sul modo in

cui gli occhi svolgono le loro funzioni di "specchio dell'anima". Mille anni più tardi quest'opera fu tradotta dal greco in latino da Lorenzo Valla e pubblicata nel 1501. Ma forse indipendentemente da esso, Leonardo da Vinci, che si gloriava (un po' snobisticamente) di essere "homo senza lettere", tutto ricerca sperimentale, impegnò la sua onnivora curiosità allo studio della diversità delle forme dei volti umani e delle maniere in cui essi esprimono i loro caratteri e sentimenti. Forse questo interesse fu accentuato dalle sue attività di scenografo alla corte di Ludovico il Moro e quindi coinvolto in problemi di mimica teatrale. Ne nacque una lunga serie di disegni, noti (erroneamente) come le "caricature" e i "grotteschi" di Leonardo. Da alcuni indizi si può ipotizzare che egli avesse anche scritto un vero e proprio trattato di fisiognomica.

3.3. Da Cocles a Della Porta: la fisiognomica magica del Cinquecento

Di certo, in quegli stessi anni apparvero due studi sull'argomento: quello di Pomponio Gaurico, all'interno del *De Sculptura* (1504), e quelli di Achillini, *De Chyromantiae principis et Physiognomiae* (1503) e di Della Rocca detto Cocles, *Chyromantiae et Physiognomiae Anastasis* (1504), cui il primo faceva da premessa. Erano, tutti costoro, tipici rappresentanti della cultura rinascimentale, intrisi di filosofia classica, di scienze naturali (soprattutto medicina e alchimia), di astrologia e "scienze occulte". Per essi, i caratteri umani sono influenzati, se non determinati, dagli astri e si manifestano in costituzioni psichiche particolari, basate sulla prevalenza di uno o dell'altro degli "umori" (sangue, flemma, bile e atrabile) e su tratti somatici permanenti, delle mani (da cui la chyromanzia, o scienza che spiega i significati dei segni sulle mani) e dei volti (fisiognomica). Anche per questi autori, i tratti dei volti umani manifestano i caratteri tipici degli animali cui assomigliano. Per capire i caratteri delle persone e quindi i loro disegni e destini basta esaminare i volti e le mani.

L'opera del Della Rocca, con l'introduzione di Achillini, ebbe enorme successo in tutta Europa, fu tradotta in tedesco (1530), in francese ed in inglese (1550) e ispirò molti altri autori: Hagen (Strasburgo 1522), Biondo (1544), Da Monte, Platner, Grotaroli, Platner, Giuntini e altri.

Tuttavia, la componente astrologico-chiromantica attirò su questa letteratura, nella seconda metà del secolo, la repressione della Controriforma. Il Cardano, autore verso il 1550 di un vastissimo trattato di fisiognomica (*Meiopsocopia*, con ottocento illustrazioni) dagli accentuati contenuti astrologici e magici, non poté pubblicarla; la pubblicazione fu possibile solo oltre un secolo più tardi (1658), a Parigi. Ma forse il più famoso dei trattatisti cinquecenteschi di fisiognomica è il napoletano Giovan Battista Della Porta (*De Humanae Physiognomiae*, 1586, tradotto in volgare nel 1598). Della Porta è un uomo della transizione tra le scienze astrologiche del Cinquecento (fu accusato di essere un "mago venefico" ed ebbe i suoi guai con l'Inquisizione) e le scienze sperimentali, galileiane e cartesiane, del Seicento. È chiaramente radicato nelle prime, ma tende sempre più a orientare la sua

ricerca verso le scienze naturali "moderne". Uno degli aspetti più famosi della sua opera è la serie di illustrazioni che appaiono i tipi umani con le specie animali corrispondenti.

Nel corso del Cinquecento capitoli dedicati alla fisiognomica apparvero in alcuni trattati sulla pittura come quelli del Lomazzo (1584; 1590). Questo autore stabilisce una complessa rete di corrispondenze tra i corpi celesti, gli umori corporei, i caratteri e i colori. Il Vasari invece, che pure dimostra una straordinaria capacità di creare ritratti psicologici dei pittori, non fa alcun cenno alla fisiognomica.

3.4. *La fisiognomica razionalista: Cartesio e Le Brun*

Anche nel Seicento si continuarono a scrivere trattati di fisiognomica o a includere la fisiognomica in trattati di altro genere, per lo più, senza innovazioni degne di nota. La fisiognomica è ormai entrata stabilmente nella cultura occidentale. Una delle più clamorose manifestazioni di cultura fisiognomica è tutta l'opera di Shakespeare, «il punto più alto di inveramento della psicologia nell'arte, dell'intero Evo Moderno» (Caroli).

Tuttavia il Seicento è anche il secolo in cui nascono la scienza e la filosofia propriamente moderne; e dei suoi due dioscuri è Cartesio quello che, soprattutto nei suoi ultimi anni, si concentra sui problemi della psiche e dei suoi rapporti con il corpo. Egli rifiuta tutta la tradizione fisiognomica (non la nomina mai) con il suo bagaglio astrológico, umorale e zoomorfico; ma *Le passioni dell'anima* (1649) trattano, con nuovo metodo, dello stesso antico problema.

Ad applicare alla fisiognomica il metodo cartesiano, di stretta aderenza ai dati dell'osservazione e soprattutto dell'introspezione, ma anche di rigorosa procedura logico-razionale e geometrica, fu Charles Le Brun, il potentissimo "ministro della cultura" di Luigi XIV. Nei *Discorsi sull'espressione* (1667) egli individua nelle sopracciglia l'organo proprio, più importante, dell'espressione dei sentimenti. In una serie impressionante di disegni, egli dimostra che le variazioni nell'assetto di questo tratto del volto bastano, da sole, a modificare ogni altra parte del viso. Egli distingue, cartesianamente, sei sole "passioni semplici" (ammirazione, amore, desiderio, odio, gioia, tristezza) e cinque composte (timore, speranza, ardimento, disperazione, collera). Come si è anticipato, la fisiognomica delle emozioni (e non dei caratteri) di Le Brun ebbe immenso successo e non solo per il prestigio del suo autore, e rimase un classico nelle scuole d'arte fino ai nostri giorni.

3.5. *Fisiognomica e mimica. Il problema del ritratto*

Nel Settecento venne in piena luce il contrasto tra due concezioni della fisiognomica. Nella prima, la fisiognomica è, in quanto psicologia, la scienza che studia i modi con cui dai tratti somatici si possono indurre i caratteri permanenti (personalità); una specie di semeiotica psichica. In quanto tecnica pittorica è la disciplina che insegna a raffigurare tali caratteri psichici mediante i tratti del volto. In

ambidue i casi, l'enfasi è sulla *permanenza*, sulla stabilità dei caratteri psichici.

Nella seconda concezione, la fisiognomica è intesa essenzialmente come scienza dell'"eloquenza corporea", come mimica, cioè come tecnica di espressione dei sentimenti/emozioni *momentanee*.

Il contrasto è antico e si rivela ad esempio nel campo teatrale, tra un teatro di "maschere" e di "caratteri", in cui i personaggi sono personificazioni stabili di certi tratti psichici e tipi sociali (l'eroe onesto e coraggioso, il vecchio avaro, il servo furbo, il giovane vanesio, l'amorosa, ecc.), dimodoché il loro apparire in scena già segnala un intero, prevedibile tipo di comportamenti, e il teatro "psicologico" (detto anche borghese o romantico), in cui l'attenzione è tutta incentrata sulla imprevedibile complessità delle dinamiche dei sentimenti, entro e tra i personaggi.

Nel campo delle arti figurative, il problema è vivo soprattutto in quel genere fondamentale che è il ritratto. Il problema qui è di catturare e fissare per l'eternità l'essenza della persona ritratta, nei suoi caratteri fisici e psichici, ed esprimere i secondi per mezzo dei primi. L'uomo (come molti altri animali superiori) è dotato di una meravigliosa, e tuttora misteriosa capacità di riconoscere i volti, malgrado le più profonde trasformazioni dovute al passare degli anni, all'accumulo o deperimento di tessuti, al variare della forma, colore e distribuzione dei peli e dei capelli, e al mutamento dell'umore e delle espressioni. Ed è capace di interpretare, (decodificare) in termini di moti interiori, anche le più infinitesimali variazioni della superficie del volto. Ma fissare sulla tela queste cose è un problema non da poco. La bravura del ritrattista si rivela nella capacità di rappresentare "l'espressione che sintetizza tutte le espressioni", quella più propria e caratteristica della persona ritratta, quella che riassume tutta la sua personalità. È un problema che si presta molto a corroborare la concezione platonica: il ritrattista deve rappresentare il soggetto non nella sua apparenza superficiale, negli assetti contingenti dei suoi muscoli facciali, ma nella sua essenza profonda. Il ritratto deve essere somigliante all'idea del soggetto non alla sua momentanea materialità. Nella teoria del ritratto è così emersa una tripartizione gerarchica dei segni del volto. Alla base stanno i tratti permanenti: la forma del substrato osseo e la struttura generale dei tessuti (muscoli, grasso, pelle, peli). A livello intermedio stanno i "segni d'espressione", quelli che si imprimono sulla pelle e sui muscoli per effetto della loro frequenza, del loro uso prolungato; e in particolare quelli che interessano occhi e bocca e aree circostanti (rughe, forme acquisite ma ormai permanenti). Rappresentare questi segni significa cogliere la personalità del soggetto. Al terzo livello stanno i segni "minimi", quelli che esprimono i sentimenti, l'umore del momento.

3.6. *La trattatistica settecentesca. Da Camper a Lavater*

Nel Settecento la fisiognomica si evolve in due direzioni diverse ed opposte. Da un lato, la tendenza scientifico-materialista, interessata soprattutto allo studio delle forme permanenti del volto. L'autore più significativo qui è l'olandese Petrus

Camper, ammiratore di Le Brun, ma soprattutto inventore del metodo per comporre sistematicamente le forme delle teste di uomini e animali, mediante la misurazione dell' "angolo facciale". Questa anatomia comparata si iscrive in un più generale interesse settecentesco per la "biologia delle forme", per la ricerca dei principi esplicativi generali delle forme degli organismi e della natura e pone le basi della scoperta del principio dell'evoluzione. Dell'opera di Camper, pubblicata tra il 1774 e il 1778, sono notissime le sequenze di profili di crani, che passano gradualmente dal babuino ad Apollo.

La fisiognomica è accettata come scienza canonica anche nell'*Encyclopedie*. Le voci *Passion* e *Physionomie*, scritte da Elie de Jacourt, risentono fortemente della psicologia meccanicistica di La Mettrie, secondo cui sono piuttosto i moti del corpo a determinare quelli dell'anima; ma nella seconda intervengono i curatori stessi a sottolineare come «le passioni più radicate tendano a trasformarsi in tratti costanti del volto e a diventare testimonianze durevoli del carattere».

Alla seconda metà del Settecento appartiene un'altra manifestazione stupefacente di studi di fisiognomica: il campionario di "teste di carattere", dalle espressioni spinte al limite delle possibilità della fisiologia muscolare, create a Vienna da Franz Xavier Messerschmidt. Sembra innegabile che esse nascano da una mente malata. Ai primi del secolo successivo appartiene un'altra famosa raccolta di "teste depressione", in cui parimenti spira un'aria tragica di deragliamento psichico: quella composta a Bruxelles, negli anni dell'esilio dopo la disfatta del suo sogno imperiale, da J.L. David.

La versione scientifico-sistematica della fisiognomica fu sviluppata in forme clamorose, e anche esagerate, dallo zurighese Johann Kaspar Lavater, personalità senza dubbio interessante, tipicamente settecentesca nella sua miscela di scientificità e ciarlatanesco; intimo di altri grandi personaggi dell'epoca, quali Fuselli (Fussli, già suo compagno di scuola) e Goethe. Quest'ultimo, già appassionato per conto suo di studi sull'origine delle forme naturali, contribuirà in modo massiccio, seppur anonimo, al lavoro di Lavater. Lo studio delle forme craniche, di uomini e animali, si accoppia ad una visione strettamente deterministica dei rapporti tra tratti somatici e caratteri psichici. La personalità, il comportamento e il destino dell'uomo sarebbero tutti già scritti nelle forme della sua testa e nelle strutture del suo volto. Lavater diede una veste di estrema sistematicità e precisione, raccogliendo una massa enorme di "evidenza" empirica, e con gran cura formale e iconografica, a tutta la tradizione fisiognomica precedente e la consegnò al nuovo secolo.

3.7. Hogarth

Dall'altro lato, l'attenzione dei teorici della pittura torna a concentrarsi sullo studio delle espressioni momentanee, della mimica. Il massimo autore in questo campo, che è anche un grande pittore, è William Hogarth. Egli si occupa anche, seguendo Le Brun, di caratteri e caricature, e produce nel 1743 una famosa tavola, con un centinaio di teste, alcune delle quali tratte da Leonardo; entro uno schema

compositivo che sarà seguito, ottant'anni più tardi, (1823) da Boilly. Ma il suo contributo più importante sono le pagine di *The analysis of beauty* (1753) in cui si occupa del volto come espressione dei sentimenti. Come è noto, Hogarth è in stretto contatto con i grandi scrittori di romanzi suoi contemporanei, come Fielding, Defoe, Swift, McClelland, Parson e quindi è attento alla complessità della dinamica dei sentimenti, su cui essi lavorano con tanto acume; partecipa anche da vicino alle vicende del teatro borghese dei suoi tempi. Come è noto, molti dei suoi cicli di quadri sono vere tragicommedie per immagini, di grande penetrazione psicologica e di impegno morale-sociale. Egli è pertanto particolarmente sensibile al problema della rappresentazione dei sentimenti nel "linguaggio silenzioso" della mimica del volto e della gestualità del corpo.

L'opera di Hogarth, uno dei fondamenti dell'estetica pittorica contemporanea, ebbe un immenso e immediato successo in tutta Europa. Fu subito tradotta e pubblicata anche in Italia (a Livorno, nel 1761). Egli fu preso a campione delle tendenze avverse alla fisiognomica scientifico-materialistica-deterministica alla Lavater. Il principale critico di Lavater, il fisico tedesco di Göttinga Georg Christoph Lichtenberg, sviluppa le sue argomentazioni sotto forma di commenti alle stampe di Hogarth; sono argomentazioni che demoliscono impietosamente tutti i punti deboli del trattato di Lavater, a cominciare dal suo determinismo biologico. Lichtenberg denuncia che, se fosse vero che le forme somatiche rivelano le tendenze psichiche, chi è portatore di segni di delinquenza dovrebbe essere soppresso nella culla, ancor prima di commettere i relativi atti. Nella fisiognomica deterministica sono implicite l'eugenica e i campi di sterminio.

3.8. L'Ottocento: patognomica, fenologia, razzismo, criminologia lombrosiana

E tuttavia gli attacchi di Lichtenberg non valgono a frenare il successo della fisiognomica scienziata. La fede nella possibilità di inferire i caratteri psichici da quelli somatici dà vita a una serie di discipline, pseudo-discipline, e dottrine varie, lungo tutto l'Ottocento. Tra le più famose, o famigerate, possiamo ricordare la "fenologia" di Franz Joseph Gall, che, pur prendendo le mosse da Lavater, se ne distingue nettamente perché a rivelare i caratteri psichici non sarebbe più il volto, ma il cranio. La forma delle diverse regioni del cranio (le "bozze") sarebbe in stretta corrispondenza con le forme, le strutture e quindi anche le funzioni del cervello sottostante. La fenologia, com'è noto, divenne una vera mania collettiva, nella prima metà dell'Ottocento. Un'altra tendenza molto diffusa nel secolo fu quella che stabiliva connessioni tra le forme dell'intero corpo e le caratteristiche psichiche e culturali tipiche di interi popoli, cioè l'antropologia. Da essa si generarono, per opera di studiosi francesi (de Gobineau) e inglesi (Chamberlain), le dottrine razziste, che alla tradizionale teoria della corrispondenza tra le diversità dei corpi e quelle dei caratteri psico-culturali aggiunsero la dottrina della superiorità di alcune razze sulle altre. Dalla fisiognomica lavateriana nacque infine anche quel filone di ricerca teso a individuare i caratteri somatici rivelatori di tare psichiche e

morali: la patognomia, l'“iconografia manicomiale” (coltivata sia da professori di psichiatria che da pittori come Gericault) e l'interesse per gli effetti delle malattie mentali sull'espressione artistica. Ne deriva anche, infine, la criminologia lombrosiana.

Tutti questi filoni di ricerca scientifica non mancarono di influenzare gli artisti. L'arte dell'Ottocento è impregnata di fisiognomica positivista: essa sta alla base della passione, ad esempio, di Balzac e di Zola, per la descrizione minuziosissima dell'aspetto fisico dei personaggi, specchio dei loro caratteri e anticipazione dei loro comportamenti. Ma anche la pittura impressionista ne è segnata: uno dei suoi propagandisti, il critico Duranty, è autore di un saggio di fisiognomica e uno degli esponenti più significativi del gruppo. Degas, compie veri e propri esperimenti di scultura fisiognomica-lombrosiana (*La petite danseuse*, 1881). Trattati e manuali di fisiognomica, a uso degli artisti o a orientamento più propriamente scientifico-psicologico, continuarono ad essere prodotti, come si è visto, fin quasi ai nostri giorni.

Non sembra invece aver coinvolto le arti la radicale rivoluzione scientifica operata da Darwin anche in questo campo. Darwin infatti, che non nomina mai la fisiognomica né la psicologia, è solo interessato a spiegare in termini evolutivistici l'origine dei gesti e delle espressioni facciali (mimica). I suoi lavori in questo campo ebbero peraltro immediata risonanza nel mondo scientifico e medico. Tra i suoi seguaci italiani si deve citare Mantegazza.

3.9. Il Romanticismo: l'arte come espressione dei sentimenti dell'artista

Tutto quanto detto finora sui rapporti tra fisiognomica e arte riguarda la rappresentazione, da parte dell'artista, dei sentimenti *altrui*, cioè dei personaggi che egli mette in scena. Tuttavia, come si è anticipato, l'estetica romantica si basa sull'assunto che l'arte è, in primo luogo, espressione dei sentimenti dell'artista stesso. Merita forse, in chiusura, riflettere sulle origini di questa “rivoluzione copernicana”.

L'espressione non è presa a caso. Nel campo dell'arte, infatti, il rovesciamento di prospettiva avviene nella seconda metà del Settecento, in perfetta sincronia con quanto avviene in filosofia ad opera di Kant. Ed essenzialmente per la stessa causa: la fine della metafisica, cioè della credenza in una realtà più vera, al di là delle apparenze sensibili (fenomeni). Ciò significa, naturalmente, la perdita del tradizionale fondamento religioso della morale e la ricerca filosofica di nuove basi valoriali; ma significa anche il trasferimento del fuoco dell'attenzione da Dio all'uomo, dall'oggetto al soggetto, dalla realtà esterna al mondo interiore. Certo, anche le religioni tradizionali enfatizzavano la necessità di auto-analisi, di meditazione, di riflessione; ma solo in quanto metodo per uscire dal mondo, dalla carne, dalla prigione del sé e giungere alla contemplazione di Dio: “in interiore homine habitat Deus”. Per i romantici, il mondo interiore è l'oggetto privilegiato della curiosità indagatrice, un continente di straordinaria complessità, in cui si agitano forze psichiche misteriose e affascinanti: sensazioni e desideri, motivazioni e sensibilità,

istinti e fantasie, passioni e manie, motivazioni e terrori. Compito primario dell'uomo (soprattutto della forma più perfetta di uomo, cioè l'artista) è “conoscere se stesso”, analizzare con sincerità e spietatezza i moti anche più intimi della propria anima, esplorarne senza falsi pudori anche gli strati più profondi e oscuri. Con il Romanticismo settecentesco, l'arte tende a convergere verso l'analisi psicologica del profondo e la convergenza diverrà coincidenza verso la fine dell'Ottocento. L'arte diventa in primo luogo espressione dei sentimenti dell'artista; il suo interesse per gli altri (il pubblico) deriva dal fatto che tutti sono titolari di mondi interiori più o meno simili e tutti sono interessati alla loro conoscenza. L'artista si distingue dagli altri uomini essenzialmente per la maggior capacità di auto-analisi e di esternalizzazione dei risultati di tale attività.

A questa concezione dell'arte ovviamente non si giunge d'un botto. Dietro vi sta la lunga tradizione della poesia, che da sempre ha nell'espressione dei sentimenti del poeta uno dei suoi oggetti principali. Ma anche nel teatro, in quanto pubblica rappresentazione animata da obiettivi etico-politici, è spesso riconoscibile in modo marcato l'impronta dei valori, delle idee, delle passioni dell'autore. L'analisi psicologica è presente, in qualche misura, in tutte le arti letterarie. Ma essa diventa il contenuto privilegiato, e quasi unico, nel “romanzo sentimentale”, genere che matura pienamente nel Settecento. Non è un caso che sia questo genere letterario, il romanzo, a dare il nome all'intera subcultura romantica. Né è un caso che il capostipite di questi romanzi sia da riconoscere, secondo molti storici, nella *Principessa di Cleves*, scritta nel 1678 da una donna, Madame de la Fayette. Femminile è, in misura sempre più rilevante, il pubblico che legge i romanzi sentimentali e femminili molte delle protagoniste, ed è ancora una donna, Madame de Staël, a definire e codificare il movimento. L'intero movimento romantico, con il suo interesse per l'interiorità e i sentimenti, reca forte il segno dell'ascesa della donna nella vita sociale e culturale.

Per due secoli, in Occidente, le analisi psicologiche (e psico-sociologiche) più profonde, complesse, brillanti, audaci, sono sviluppate da poeti e romanzieri. Ma non si deve trascurare il contributo dei filosofi. Cartesio, come si è ricordato, dedica al problema dei rapporti tra anima e corpo le riflessioni dei suoi ultimi anni. Malgrado la sua iniziale separazione tra *res cogitans* e *res extensa*, inevitabilmente la sua visione meccanicistica della neurofisiologia animale viene estesa anche all'anima umana. La psiche umana viene concepita come un complesso sistema meccanico, in cui operano forze motrici - le e-mozioni, le motivazioni, le passioni, i desideri, gli istinti, ecc. - di vario tipo e natura, attivate da diversi stimoli; forze che si trasmettono e trasformano e combinano mediante le diverse strutture fisiologiche. Nascono le varie psicologie materialiste o sensiste, nasce l'immagine la metriciana dell'“uomo macchina”, (e nascono anche i progetti di uomini-macchina costruiti dall'uomo). Nasce anche l'idea di una realtà psichica profonda e oscura, primordiale, ribelle alle regole della ragione e sottratta alla luce dell'intelletto: lo “spirito animale”, la volontà, il sé, l'energia psichica, il subconscio. Queste ricerche filosofiche e proto-scientifiche sulla psiche umana del Sei- e Settecento non

sono senza influenza sulla concezione del mondo, la poesia e la letteratura del Romanticismo. Tale nesso continuerà per tutto l'Ottocento e si farà strettissimo, come si è detto, dalla fine del secolo in poi, con la fusione integrale - negli stessi circoli, nelle stesse famiglie, negli stessi autori - di arte e psicologia del profondo (psicanalisi).

4. La pittura come proiezione della soggettività: il caso del Giudizio di Michelangelo

Nel campo delle arti figurative le cose stanno in modo un po' diverso. La rivoluzione copernicana - dai "focus" sul mondo al focus sul soggetto, dalla pittura come rappresentazione della realtà alla pittura come espressione dei sentimenti del pittore - si compie con oltre un secolo di ritardo rispetto alle arti letterarie: solo con le "avanguardie" post-impressioniste. Una di esse viene chiamata appunto impressionista; a indicare il rovesciamento dell'ottica impressionista. L'impressionismo è l'ultima grande forma d'arte che si pone l'obiettivo della rappresentazione realistica del mondo; più realistica, più immediata, più vera di tutte quelle che l'hanno preceduta. L'Espressionismo invece assegna all'arte il compito di esternare il mondo interiore - e soprattutto le angosce, gli orrori - dell'artista. Gli oggetti dipinti non sono che occasioni, modi, strumenti di comunicazione dell'oggetto vero del quadro, cioè le fantasie, le idee e i sentimenti personali del pittore.

Come sempre, le rivoluzioni non nascono dal nulla; hanno i loro prodromi, i precursori, le fonti lontane. Nel caso della pittura, la rivoluzione romantico-espressionista è stata anticipata dalla "dottrina del genio", abbozzata nel Cinquecento nei riguardi di Leonardo e Michelangelo, e in quei secoli solo molto cautamente estesa agli altri artisti. Il genio artistico è una persona diversa e superiore e quindi esente da molte delle regole che riguardano gli uomini comuni. Data la sua grandezza e diversità, tutto di lui è interessante; anche le opere minori, gli schizzi e gli abbozzi. Ogni sua opera affascina in quanto documento della sua grandezza. Non è la bellezza o perfezione o "verità" delle opere che fa riconoscere il genio, ma il genio che conferisce valore ad ogni sua opera.

Il caso più emblematico, più macroscopico, di questo rovesciamento di prospettiva è forse quello del *Giudizio Universale* di Michelangelo. L'opera è chiaramente contraria, per molti aspetti, a quello che ogni buon cristiano doveva ritenere la realtà della scena rappresentata: realtà certamente teologica, dogmatica, rivelata e tradita, ma non per questo meno vera nella concezione del tempo. Dobbiamo riconoscere all'Areteino tutte le ragioni, quando si fa portavoce dell'enorme scandalo pubblico di un turbinio di corpi nudi, di cui molti in posizioni chiaramente oscene, dipinti in enormi dimensioni in uno dei luoghi più sacri della cristianità, per non tacere di molti altri aspetti blasfemi ed ereticali. Più volte, negli anni successivi, vivente ancora Michelangelo, e anche dopo, il *Giudizio* fu sul punto di essere distrutto. Solo con molta fatica si giunse al compromesso della ridipintura nei punti

più offensivi (le "braghe"), e anche dopo non cessarono le richieste di cancellazione.

A salvare il *Giudizio* fu solo l'immenso prestigio accumulato da Michelangelo nel corso della sua lunghissima, eroica, prodigiosamente produttiva carriera di artista, la sua unanimemente riconosciuta statura di genio. Il *Giudizio* poteva ben essere non conforme alla verità religiosa; ma in questo caso prevalse la considerazione del suo valore come opera d'arte. Quel che contava non era il realismo o la verisimiglianza della scena rappresentata, ma il suo essere opera di un genio; la proiezione, su scala gigantesca, degli slanci, delle speranze, ma soprattutto dei tormenti, delle angosce, dei furori e delle manie di un personaggio altrettanto gigantesco.

Da allora, gli artisti si conquistarono poco per volta, a fatica, spazi di libertà personale sempre più ampi. Contro le imposizioni dell'ortodossia ideologica (religiosa) e della realtà storico-scientifica, rivendicarono il diritto a dipingere cose non vere; in nome della loro "invenzione" o "fantasia" o "capriccio", o, appunto, "genio", o, ancora, della "maraviglia". Un episodio notissimo, in questo processo, è la risposta del Veronese agli inquisitori, a proposito delle *Nozze di Cana*.

Conclusione

Certamente, come si è detto, tutta l'arte universale può essere riletta e reinterpretata in chiave romantico-sentimentale-soggettiva, in quanto ogni opera, prima di essere oggettivata dalla mano, passa attraverso la mente del creatore; ma l'operazione sembra meno fruttuosa per alcuni generi, stili ed epoche che per altri.

Non c'è dubbio che, per gran parte della storia dell'arte, lo scopo degli artisti non era primariamente quello di esprimere i loro personali sentimenti ed emozioni, ma quello di rappresentare i valori collettivi, quel che la loro cultura affermava essere il vero; e quindi il buono, il giusto, il bello, il sacro.

L'assegnazione all'arte del compito di esprimere primariamente le emozioni e i sentimenti personali dell'artista, quali che siano, purché in forma sincera, autentica ed efficace, è una peculiarità dell'ultimo secolo o due della cultura occidentale. Essa ha certamente avuto un grande valore liberatorio e libertario. Ma la libertà non è tutto. Gli effetti dell'esaltazione romantica dei sentimenti, della soggettività, della naturale bontà di ogni passione, sono sotto gli occhi di tutti; nel campo dell'arte, come in altri.

Riferimenti bibliografici

- Caroli F. (1995), *Storia della fisiognomica. Arte e psicologia da Leonardo a Freud*, Leonardo, Milano.
- Gombrich E. (1965), *Arte e illusione*, Einaudi, Torino.
- Gombrich E., J. Hochberg, M. Black (1978), *Arte, percezione e realtà. Come pensiamo le immagini*, Einaudi, Torino.
- Hauser A. (1956), *Storia sociale dell'arte e della letteratura*, Einaudi, Torino.
- Luhmann N. (1997), *Die Kunst der Gesellschaft*, Suhrkamp, Frankfurt.
- Paglia C. (1990), *Sexual personae. Arte e decadenza da Nefertiti a Emily Dickinson*, Einaudi, Torino.
- Strassoldo R. (1996), *Forma e funzione. Introduzione alla sociologia dell'arte*, Forum, Udine.