



UNIVERSITÀ DI SIENA 1240

Dipartimento di Scienze sociali, politiche e cognitive

Corso di laurea triennale in Scienze della Comunicazione

**LA VISIONE:
APPROCCI DISCIPLINARI E PROSPETTIVA ANTROPOLOGICA**

Relatore:
Chiar.mo Prof. Massimo Squillacciotti

Tesi di laurea di
Rachele Bari

Anno Accademico: 2013-2014



UNIVERSITÀ DI SIENA 1240

Dipartimento di Scienze sociali, politiche e cognitive

Corso di laurea triennale in Scienze della Comunicazione

**LA VISIONE:
APPROCCI DISCIPLINARI E PROSPETTIVA ANTROPOLOGICA**

Relatore:
Chiar.mo Prof. Massimo Squillacciotti

Tesi di laurea di
Rachele Bari

Anno Accademico: 2013-2014

Indice

Introduzione.....	5
<i>Capitolo primo</i>	
Christoph Wulf, Homo pictor: l'immaginazione e la costruzione dell'umano.....	8
1. Ominizzazione e immaginazione.....	9
2. Immagini funerarie e immaginazione.....	9
3. Le qualità dell'immaginazione.....	10
4. L'immagine: magia, rappresentazione, simulazione, presenza magica.....	12
5. L'immagine come simulazione tecnica.....	12
6. Il mondo interiore delle immagini.....	14
7. Lo sguardo sulle immagini, lo sguardo delle immagini.....	15
<i>Capitolo secondo</i>	
Zeki Semir, Arte e cervello.....	16
1. L'illusione di vedere con gli occhi.....	16
2. Una valutazione neurobiologica di Vermeer e Michelangelo.....	17
3. La ricerca dell'essenziale nel cubismo.....	18
4. Teoria della specializzazione funzionale.....	18
5. Creatività e sinestesia, quando i suoni si colorano.....	19
<i>Capitolo terzo</i>	
Massimo Carboni. Il visibile (in)dicibile.....	22
1. Antefatto proustiano.....	22
2. L'impasse.....	24
3. Le soglie tra immagine e parola.....	25
4. L'apporto ipertecnologico.....	26
5. Figure dell'Impossibile.....	27

Capitolo Quarto

Frye: La letteratura e le arti visive.....	28
1. <i>Arti visive in letteratura e viceversa</i>	28
2. <i>Iconografie religiose</i>	30
3. <i>Per quanto riguarda la pittura</i>	32

Capitolo quinto

Marco Dinoi, sguardi incrociati: cinema, testimonianza, memoria.....	33
--	----

Capitolo sesto

Corpo e azione nell'esperienza estetica. Una prospettiva neuroscientifica.....	37
1. <i>Il sistema cervello-corpo e l'intersoggettività: i neuroni specchio e la simulazione incarnata</i>	37
2. <i>Arte, esperienza estetica e neuroscienze: il corpo performante</i>	40
3. <i>Arte, esperienza estetica e neuroscienze: le arti visive e la neuroestetica. Problemi e sviluppi</i>	43
4. <i>La tensione rinviante e la simulazione liberata</i>	45

Capitolo settimo

Oliver Sacks: un antropologo votato alle neuroscienze, o viceversa.....	47
1. <i>Nello specifico: l'opera</i>	49
Conclusioni.....	52
Bibliografia.....	54

Introduzione

Questo elaborato è il frutto di un excursus maturato nei tre anni del percorso didattico e formativo di questo corso di Laurea. Un cammino tracciato all'interno di varie discipline, anche se con un taglio prettamente antropologico.

La visione è un tema così ampio da poter essere trattato sotto molteplici aspetti. Dal punto di vista delle Scienze della Comunicazione è un elemento di fondamentale importanza.

“Noi vediamo quello che vogliamo vedere. Nel modo in cui lo vogliamo vedere. Vediamo solo noi stessi” scrive Chuck Palahniuk (1996).

Prenderemo in esame aspetti neurologici e cognitivi della visione che può più della parola; ad esempio nei diversi campi del sapere e delle arti in cui la visione è fondata.

In questo excursus ci siamo avvalsi delle conoscenze e delle ricerche di molteplici autori, specializzati in più discipline. Possiamo citare Christoph Wulf (2006), professore di Scienza dell'educazione, che ha tracciato la prospettiva dell'antropologia storica, ha dedicato particolare attenzione all'esperienza del corpo e della sensibilità, oltre che alle forme della rappresentazione rituale e mimetica, mettendo in evidenza la dimensione simbolica dell'esperienza umana.

La visione dell'immagine si avvale, sempre e comunque, dell'immaginazione per far apparire il mondo agli esseri umani. Ciò è ribadito anche da Lacon (1800) secondo il quale: “La visione affonda le proprie radici nell'immaginario, l'immagine è sempre polisemica, l'immaginazione media tra concetto e percezione.

Qui entra in gioco il contributo lasciatoci da un luminare della Neurobiologia: Semir Zeki (2007), che conia il concetto di

“Neuroestetica” per spiegare quelle funzioni dell'arte e del cervello visivo che si uniscono in un'unica funzione per creare una teoria estetica a base biologica. I pittori, così, sono come neurologi senza esserne consapevoli. Zeki ci mostra, in maniera dettagliata, le aree del cervello che si “attivano”, che si “accendono” sotto lo stimolo della percezione visiva mentre, di contro, altri tipi di aree si “spengono”, si “disattivano” non essendo stimulate dall'input dell'immagine percepita. Questo effetto può essere facilmente compreso notando le nostre reazioni, anche neurologiche, di fronte a diverse opere d'arte che ci stimolano, o meno, in maniera assolutamente soggettiva anche se, non possiamo prescindere dal funzionamento del cervello in risposta allo stimolo dell'arte, che è uguale per tutti. “Noi vediamo per acquisire una conoscenza del nostro mondo” ci dice Zeki. Questo è il filo conduttore che lega questi autori così apparentemente diversi e così ricchi di spunti di riflessione sulla visione nel suo senso più ampio.

Ma se avessimo dei problemi di tipo percettivo, sensoriale, se avessimo dei deficit che non ci consentono di entrare in contatto con il percepibile, nella maniera in cui la maggior parte degli esseri umani ha la possibilità di fare? Alcune interessantissime testimonianze di casi clinici sono state raccolte da Oliver Sacks nel suo *Un antropologo su Marte (1995)*, dove persone “mutilate” delle loro facoltà visive, piuttosto che di movimento, devono riadattarsi ad un nuovo e, spesso, irreversibile, stile di vita. Cosa può fare un pittore che perde la capacità di vedere i colori? Un chirurgo affetto da sindrome di Tourette dovrà rinunciare per sempre ad esercitare la sua professione? Niente affatto, anzi, si tratta solo di adattarsi ad un nuovo stile di vita. Il pittore dipingerà in bianco e nero e farà dei quadri bellissimi e il chirurgo scoprirà che, nel rituale che compie per effettuare i vari interventi, la sindrome di Tourette lo lascerà libero di operare per poi riaffiorare subito dopo.

Alcune volte il deficit diventa parte integrante dell'esistenza del “malato”, se così si può chiamare e, sembra assurdo, ma dopo molti anni in cui ci si abitua e si riadatta la vita sulla base del deficit percettivo, tornare a vedere in maniera “normale” o tornare a sentire, camminare, può essere un trauma maggiore, invece che un ritorno alla “normalità”.

Marco Dinoi e Massimiliano Coviello (2011) ci offrono invece un taglio cinematografico per quanto riguarda la visione e su come sia cambiato il modo di raccontare le immagini, il modo di fare cinema, dopo l'attentato alle Torri Gemelle del 2001. Quell'evento sancisce un taglio netto sul destino della teoria della settima arte, il cinema appunto. L'alterità, l'ipertrofia visiva delle immagini, il bombardamento mediatico, sono alcuni esempi che Dinoi e Coviello ritroveranno anche in molte produzioni cinematografiche americane nate dopo l'11 settembre che analizzeremo lungo il percorso di questa tesi.

Sempre rivolti alla dimensione dell'arte, ma non la settima di Coviello e Dinoi, Frye, il critico letterario canadese, ci pone di fronte ad un excursus di arti visive, letteratura, arti verbali e musicali, teatro, facendo un distinguo tra gli aspetti sia temporali che spaziali, sottoponendo alla nostra attenzione le influenze che la Bibbia ci ha trasmesso, essendo l'autore anche un pastore.

Anche Ugo Morelli (2010) ci offre uno spunto di riflessione nel cogliere la singolare comunanza tra arte e scienza, entrambe espressione specifica della condizione umana, entrambe volte a interrogare l'invisibile per renderlo visibile. Offrendoci un taglio psicologico, per la sua formazione, ma anche pedagogico e, sempre, neurologico, questo ci convince del fatto che gli studiosi si stiano muovendo in una direzione potenzialmente gravida di risultati interessanti.

Capitolo primo

Christoph Wulf, Homo pictor: l'immaginazione e la costruzione dell'umano.

Nelle scienze umane, a partire da quello che si può definire il *pictorial turn* (svolta pittorica, che registra il massimo del suo apice e della sua proliferazione tra gli anni novanta e gli anni duemila) le immagini godono di un'attenzione sempre maggiore.

Immagine e linguaggio, nelle scienze, appaiono sempre fianco a fianco. Questo significa che le informazioni iconiche sono irriducibili al linguaggio verbale: le immagini hanno un valore proprio che non può essere sostituito. Ed è in seguito al *pictorial turn* che viene ad instaurarsi un'acuta coscienza di questo fenomeno.

In via provvisoria, potremmo definire l'immaginazione come un'energia che fa apparire (e pensare) il mondo agli esseri umani. In questo senso distingueremo, come ci dice Wulf, due dimensioni semantiche. “Far apparire” significa da un lato che il mondo appare agli esseri umani in un modo determinato proprio dalla condizione umana, ed è così percepito; d'altro lato, “far apparire” significa anche concepire il mondo attraverso l'ausilio di immagini mentali, e conseguentemente crearlo proprio sulla base di queste immagini. L'immaginazione funziona come un ponte gettato fra l'interno e l'esterno e viceversa, seguendo l'ordine del chiasmo. Nel pensiero degli antichi romani la fantasia diventa l'immaginazione che trasforma il mondo in immagini esterne, che essa traspone poi in un mondo di immagini interne. Nella lingua tedesca l'immaginazione diviene, con Paracelso (XVI secolo), *Einbildungskraft*, cioè capacità di

rappresentarsi: si tratta dell'energia grazie alla quale gli esseri umani si rappresentano il mondo nella loro interiorità, rendendo il mondo interiore resistente al mondo esteriore.

1. Ominizzazione e immaginazione

Abbiamo informazioni molto scarse sull'origine dell'immaginazione creatrice. Le sue prime tracce sono molto remote. La nascita dell'immaginazione deve essere messa in stretto rapporto con il considerevole aumento del cervello umano e, soprattutto, delle aumentate connessioni neuronali, che si verifica nello stadio dell'*homo erectus* circa un milione di anni fa. E proprio in questo momento che hanno luogo cambiamenti decisivi. L'uomo adotta la posizione eretta; la combinazione di più fattori produce sul piano evolutivo una nuova complessità caratteristica dell'essere umano nella quale l'immaginazione svolge un ruolo fondamentale. Non bisogna ricordare solo l'aumento del cervello in rapporto al peso del corpo, ma soprattutto la qualità delle interconnessioni neuronali, che sono di importanza cruciale per quanto riguarda la comparsa della funzione immaginativa. Il divenire umano può quindi essere considerato come una morfogenesi pluridimensionale derivante dall'interazione di fattori ecologici, genetici, cerebrali, sociali e culturali. E proprio l'immaginazione che comincia ad essere all'opera nel processo di trasformazione di uno strumento in un oggetto di forma estetica. L'umanità raggiunge uno stadio estetico superiore proprio nel momento in cui gli uomini cominciano a tradurre in disegni la loro realtà interiore.

2. Immagini funerarie e immaginazione

Parliamo, come ci suggerisce Wulf, degli oggetti funerari che

appartengono alle tombe del periodo di Neanderthal. Troviamo colori, oggetti, suppellettili con resti di cibo. Possiamo quindi pensare che gli esseri umani dell'epoca credevano ad una vita dopo la morte. Gli esseri umani del Neanderthal non possedevano solamente una rappresentazione ben chiara del passato e del futuro, ma possedevano anche un immaginario: essi potevano dunque immaginare che i morti potessero continuare a vivere nell'aldilà.

L'esperienza della morte è strettamente legata alla produzione di immagini.

3. *Le qualità dell'immaginazione*

L'immaginazione fa apparire qualcosa che non è nell'immagine, ma che tuttavia non può apparire che in essa. La parola greca *phantasia* esprime esattamente questo aspetto. Ciò che noi vediamo nell'immagine non è solamente forma, colore e raffigurazione, quindi gli elementi iconici; ciò che noi vediamo nell'immagine in quanto immagine.

L'immaginazione ha una struttura chiasmatica, in cui l'interno e l'esterno si sovrappongono. Sono stati Maurice Merleau-Ponty e Jacques Lacan ad aver messo l'accento sull'importanza di questa struttura per la percezione e la produzione delle immagini. Senza dubbio, è del tutto insufficiente una concezione della visione secondo la quale oggetti identici a se stessi si trovano posti di fronte a un soggetto "vuoto". Si tratta di cose che non potremmo neanche immaginare di vedere "tutte nude" proprio perché lo sguardo stesso le ricopre, le riveste della loro "carne". Lo sguardo non vede un *caos*, ma cose, in modo tale che alla fine non è possibile dire se è lo sguardo o se sono le cose a comandare. I sensi e gli oggetti percepiti si sovrappongono non solo quando vediamo le cose ma anche quando le

tocchiamo, le ascoltiamo o le gustiamo. Non esiste una visione senza presupposti. L'atto di vedere è allo stesso tempo reso possibile e limitato dalla storia e dalla cultura. Proprio per questo motivo, esso è dunque modificabile, contingente e aperto al futuro.

Per Lacan la visione ha le proprie radici nell'immaginario. Lacan riferisce l'immaginario a uno stato corporeo prelinguistico in cui l'individuo non ha ancora preso coscienza dei suoi limiti e delle sue carenze. Si tratta di un'identificazione di un'intensità tale che il bambino non percepisce sua madre come separata da lui. Per Lacan l'immaginario e il suo mondo di immagini precedono il simbolico e il linguaggio.

Come afferma Cornelius Castoriadis “l'immaginario deve utilizzare il simbolico” non solo per esprimersi ma proprio per esistere, cioè per “passare dal virtuale a ciò che è al di là del virtuale”.

L'immaginazione è legata alla condizione dell'uomo come “essere carente”, all'esistenza residua dei suoi istinti, allo iato tra stimolo e reazione. Allo stesso modo essa è in rapporto con i bisogni dell'uomo. La plasticità dell'uomo e la sua apertura al mondo rinviano alla necessità di una formazione attraverso la cultura.

Senza immaginazione non potremmo avere né ricordi, né proiezioni verso il futuro. La capacità dell'immaginazione di modificare la struttura degli ordini esistenti, ed anche di produrne nuovi. Non sappiamo ancora in quale misura la produzione delle opere dell'immaginazione sia legata ai presupposti della natura o della cultura. La creatività dell'immaginazione si fonda sull'atto de l' *inventio*, che oscilla fra *actio* e *passio*. Essa è data dalla produttività del paradosso.

4. L'immagine: magia, rappresentazione, simulazione, presenza magica

L'immagine è sempre polisemica. L'ipotesi, secondo la quale le immagini nascono dalla paura della morte, dalla paura di dover morire senza essere vissuti, molto prima del sorgere della coscienza. Secondo Wulf è possibile distinguere tre tipologie di immagini: (a) l'immagine come presenza magica; (b) l'immagine come rappresentazione mimetica; (c) l'immagine come simulazione tecnica.

Quando Mosè riceve i comandamenti di Dio sul monte Sinai il popolo, condotto da Aronne, cede all'antico bisogno di adorare le immagini. Aronne incarna la posizione che crea un culto dell'immagine, la posizione iconodula, mentre Mosè combatte l'immagine, esprimendo una posizione iconoclasta. Il loro comune denominatore consiste nella convinzione del potere dell'immagine. Questo potere nasce dalla capacità di presentificare un essere irraggiungibile e lontano. L'immagine trova la propria forza nella somiglianza e produce l'uguaglianza con l'oggetto rappresentato. Nel culto medievale delle reliquie, una piccola parte del corpo attribuita a un santo è sufficiente a rendere presente il santo stesso. Nel rito si instaura un rapporto tra la reliquia (intesa come incarnazione immaginata del sacro) e la salvezza (intesa come effetto dell'azione rituale) che in altri contesti culturali è stata qualificata di tipo magico.

5. L'immagine come simulazione tecnica

Parallelamente alla trasmissione dei testi, le immagini vengono registrate e trasmesse su scala planetaria. Se fino ad oggi i testi avevano bisogno di essere completati da immagini immaginate, oggi

l'immaginazione si trova ad essere limitata dalla produzione e dalla diffusione di “testi-immagine”. Sempre meno numerosi sono i consumatori di immagini prefabbricate che praticamente non stimolano più l'immaginazione.

Le immagini, grazie alla loro piatta bidimensionalità, riescono ad annullare lo spazio. Il carattere elettronico delle immagini televisive permette accelerazioni e ubiquità. Esse miniaturizzano il mondo e permettono l'esperienza del mondo come immagine. Rappresentano inoltre una nuova forma di merce e sono sottoposte alle leggi dell'economia di mercato; sono prodotte e vendute. Le immagini rinviano l'una all'altra reciprocamente e frammenti dell'una sono selezionati e ricomposti per formarne un'altra, in un processo incessante di promiscuità.

Le immagini si diffondono alla velocità della luce, contaminando il mondo come dei virus. Si producono così immagini sempre nuove, frutto di processi mimetici. Nasce quindi un mondo dell'apparenza e della fascinazione che si separa dalla realtà. Questo mondo dell'apparenza non occupa più uno spazio delimitato rispetto a quello, per esempio, della politica ma, al contrario, tende a sottrarre spazio agli altri “mondi”, a rubar loro contenuti di realtà, trasformandoli in mondi di apparenze. Ne risulta un estetizzazione di tutti i settori della vita. Sempre più immagini vengono prodotte, tanto da avere solo loro stesse come punto di riferimento.

E quindi impossibile oggi distinguere tra la vita e l'arte, tra l'immaginario e il reale. La vita serve come modello per il mondo dell'apparenza e quest'ultimo serve come modello per il mondo della vita, come ci dice Wulf.

La controversia politica che si svolge sullo schermo è fondata sulla sua simbolizzazione. Lo spettatore assiste alla simulazione di un dibattito. Le simulazioni diventano “immagini-segni” che agiscono sulla natura del dibattito politico. I processi mimetici mettono in

circolazione modelli, immagini, copie. Le immagini non hanno più lo scopo di assomigliare ai modelli.

6. *Il mondo interiore delle immagini*

Il mondo interiore delle immagini di un soggetto sociale è condizionato dall'immaginario collettivo della sua cultura, inoltre anche dall'originalità e dall'unicità delle immagini della sua storia individuale, infine dalla sovrapposizione e da l' interpenetrazione di questi due mondi. In questa parte dell'esposizione distingueremo sette tipologie di immagini interiori riconosciute da Wulf.

- (1) Le immagini come regolatori del comportamento (immagini-scatto)
- (2) Le immagini-contrassegno. La socializzazione e l'educazione trasmettono migliaia di immagini-contrassegno che permettono ai giovani di orientarsi. Molte sono di una estrema univocità. La partecipazione a questa tipologia di reti di immagini condivise genera le idee di comunità, di appartenenza, di collettività. Sotto l'influenza della globalizzazione, queste reti di immagini diventano sempre più vaste e coprono il mondo intero. In questo modo creano reti e nuove forme transnazionali di coscienza.
- (3) Le immagini pulsionali e i fantasmi del desiderio
- (4) I fantasmi della volontà. Proiezioni di energia per l'azione. Le origini del lavoro e della cultura risiedono proprio in questa capacità della volontà di governare i desideri.
- (5) I ricordi visuali. Sono determinati per il carattere specifico della persona. Essi sono disponibili e malleabili solo parzialmente. Un grande numero di questi ricordi proviene da impressioni sensoriali; altri da situazioni immaginarie. I ricordi visuali si depositano su nuove sensazioni e le modellano. Essi derivano da una selezione in cui l'oblio

praticato coscientemente ha un ruolo fondamentale. Essi ritornano alla memoria e permettono la simultaneità con il passato, fornendo così un aiuto alla lotta contro l'inesorabilità del tempo.

(6) Le immagini mimetiche

(7) Le immagini archetipiche. Tutte le grandi esperienze vissute e tutti i momenti di estrema tensione vanno a intersecarsi con le immagini archetipiche producendo un processo che le fa apparire all'interno della nostra psiche. Ogni cultura ha sviluppato grandi ideali e immagini del fato che hanno un ruolo fondamentale nei sogni e nelle produzioni culturali umane, esercitando così un'influenza sulle azioni degli uomini.

7. Lo sguardo sulle immagini, lo sguardo delle immagini

Le immagini della presenza, della rappresentazione, della simulazione, così come numerose immagini mentali, piuttosto che la loro figurazione rappresentata, nascono proprio a partire dal momento in cui esse vengono guardate. Lo sguardo infatti è strettamente legato alla storia del soggetto e della soggettività, ma è collegato anche alla storia del sapere. Lo sguardo è il riflesso del rapporto con il mondo e del rapporto con gli altri, è il riflesso della concezione che abbiamo di noi stessi. Lo sguardo degli altri costituisce il sociale. Lunghi dall'essere semplicemente individuali, essi sono sociali, legati all'immaginario collettivo e alle immagini dell'uomo che vi si esprimono. Lo sguardo è sia attivo che passivo, è diretto verso il mondo e allo stesso tempo lo riceve. Gli sguardi sono nell'immagine prima di aver raggiunto l'immagine. Ed è proprio per questa ragione che la storia dell'immagine si riferisce alla storia dello sguardo. Ecco perché un'iconologia dello sguardo dà informazioni sulla molteplicità delle pratiche storiche e culturali in materia di immagine, ci dice Wulf.

Capitolo secondo

Zeki Semir, Arte e cervello

1. L'illusione di vedere con gli occhi

L'arte e la scienza sono espressioni della straordinaria fantasia creativa e dell'unicità della mente umana. Con la pittura, la scultura, la poesia e la musica, l'uomo esprime in opere di altissimo livello estetico i concetti più elevati, le passioni e le follie, i piaceri, i tormenti e gli intimi pensieri dell'animo umano.

Circa dieci anni fa Semir Zeki (University College of London) ha sostenuto l'avvio di un nuovo tipo di ricerca neuro-scientifica. Le più recenti ricerche scientifiche hanno identificato l'origine di alcune percezioni elementari e comuni in ognuno di noi. Di fronte ad un'opera d'arte ognuno ha un'esperienza estetica dissimile: i sentimenti, i ricordi, il piacere percepito, hanno un forte carattere individuale, poiché collegati a componenti genetiche e culturali. Tuttavia, oggi sappiamo che molte aree si attivano in modo analogo in tutti gli esseri umani, quando sono di fronte al medesimo oggetto o provano identiche emozioni.

Qualche anno fa, nel 2000, uno studio di Semir Zeki e del collega Andreas Bartels, ha avuto molta eco sulla stampa internazionale perché ha permesso di identificare le aree del cervello coinvolte nell'amore romantico e materno. I ricercatori hanno dimostrato che l'amore (sia romantico che materno) stimola le regioni cerebrali che generano la sensazione di piacere e di ricompensa. Ciò spiega perché l'amore (e anche l'arte) rende euforici e ci fa stare bene. Inoltre, Zeki e Bartels, hanno notato che mentre alcune aree del cervello si attivano, altre si disattivano: fra queste ultime ci sono i lobi frontali, che ci

permettono di avere un giudizio critico sulle persone.

La funzione dell'arte e quella del cervello visivo sono una sola, gli obiettivi dell'arte costituiscono un'estensione delle funzioni del cervello. Possiamo perciò parlare di una teoria estetica a base biologica, una sorta di Neuroestetica.

Se pensiamo alle composizioni di Shakespeare o di Wagner potremmo riflettere su di un quesito: che cosa commuove la mente umana?

I pittori possono essere considerati quasi come neurologi, pensiamo anche al Trattato della pittura di Leonardo Da Vinci.

“Noi vediamo per acquisire una conoscenza del nostro mondo” (Zeki 1993).

L'arte ha una funzione complessiva in larga misura assimilabile a quella del cervello visivo e ne costituisce un'estensione. Ma come mai il linguaggio, questa funzione specifica e distintiva dell'uomo, si rivela non atto a comunicare la bellezza? La ragione va forse cercata nella maggiore efficienza del sistema visivo, evolutasi lungo un arco di tempo che è milioni di anni più lungo di quello del linguaggio.

La funzione dell'arte visiva è quella di rappresentare le caratteristiche costanti, durevoli, essenziali e stabili di oggetti, superfici, volti, situazioni e così via, permettendoci in tal modo di acquisire conoscenza.

Gli artisti sono in un certo senso neurologi nella misura in cui, con tecniche loro specifiche e senza esserne consapevoli, studiano il cervello e la sua organizzazione.

Il neuropatologo svedese Salomon Henschen elabora la teoria della visione tramite l'occhio.

2. Una valutazione neurobiologica di Vermeer e Michelangelo

Si fa riferimento ad una “costanza situazionale” riferendoci ad una

situazione specifica che permette al cervello di classificarla immediatamente come rappresentativa di tutte.

Nelle tele di Vermeer ritroviamo una “costanza implicita” ovvero opere non finite che consentono al cervello di interpretarle con la massima libertà in ogni possibile direzione. Così come nelle opere di Michelangelo.

Schopenhauer nel “Mondo come volontà e rappresentazione” ci dice che la pittura deve sforzarsi di ottenere la conoscenza di un oggetto, non come cosa particolare, ma come idea platonica, cioè come forma permanente di tutte quelle specie di oggetti.

3. La ricerca dell'essenziale nel cubismo

Da un punto di vista neurobiologico il cubismo rappresenta come un tentativo di risolvere il conflitto tra la realtà della percezione e l'unilateralità dell'immagine rappresentata in un quadro.

Oggi si suppone che il cervello tratti le diverse caratteristiche della scena visiva in sub-aree diverse, localizzate in zone topograficamente distinte e che la visione sia quindi organizzata secondo un sistema modulare in parallelo.

Questo avviene anche grazie alle *blobs*: piccole isole, che si ripetono, caratterizzate da attività metabolica in cui sono concentrate le cellule che reagiscono alle diverse lunghezze d'onda della luce.

4. Teoria della specializzazione funzionale

Nella teoria della specializzazione funzionale attributi diversi della scena visiva vengono gestiti in zone del cervello visivo

topograficamente distinte.

Tutti gli attributi della scena visiva, che vengono elaborati dalle differenti aree, sono convogliati in una registrazione sincronizzata. Ma ne siamo davvero sicuri? Ci chiediamo insieme a Zeki.

Esperimenti recenti che hanno misurato i tempi relativi occorrenti per percepire il colore, la forma e il movimento, mostrano che questi tre attributi non vengono percepiti insieme. Il colore lo è prima della forma, questa prima del movimento. Nella visione sussiste una gerarchia temporale. La percezione è un evento conscio.

Non sono le differenti attività dei diversi sistemi percettivo-elaborativi che devono essere unificate per darci una percezione cosciente della scena, ma è piuttosto la microcoscienza generata dall'attività dei diversi sistemi percettivo-elaborativi che deve essere collegata per darci una percezione unitaria.

Siamo quasi sicuri che l'area V1 che viene attraversata da gran parte dei segnali visivi nel loro percorso verso le aree specializzate è più adatta a un'analisi parcellare di ciò che avviene in zone ristrette del campo visivo. Viceversa, ciascuna di queste, è in grado di raccogliere le informazioni provenienti da zone piuttosto ampie del campo visivo. Agnosia= vedere ma non capire ciò che abbiamo visto.

5. Creatività e sinestesia, quando i suoni si colorano

Uno degli argomenti più interessanti è lo studio della creatività e dei suoi meccanismi cerebrali. Per riuscire a comprendere in modo esauriente la mente umana e le funzioni del cervello, oggi si cerca un approccio multidisciplinare: filosofi, fisici, ingegneri, medici e biologi -che collettivamente ricoprono il ruolo di neuroscienziati- si dedicano ad una ricerca sinergica per comprendere i fenomeni cerebrali, l'attività dei milioni di neuroni e le loro interazioni. La sinestesia è un

procedimento retorico che consiste in associazioni inedite, all'interno di un'unica immagine, fra sostantivi e aggettivi appartenenti a sfere sensoriali diverse. Una forma molto nota di sinestesia è quella fra colori e suoni (che possiamo chiamare di “tipo A”). Per il pittore Kandinsky la sinestesia era il punto di partenza per l'ispirazione artistica: nelle sue composizioni “sinfoniche”, i colori divengono un mezzo sonoro che assieme alle forme “risuona e vibra” nell'opera. Ma come si può spiegare in maniera scientifico/fisiologica la sinestesia? L'area cerebrale che permette di vedere i colori -V4- non ha accesso diretto alle aree uditive ed i colori ed i suoni percorrono vie percettive differenti. Così, l'esperienza cromatica interessa l'area V4 (Zeki et al 1991; Bartels e Zeki 2000) mentre quella uditiva è in relazione con la corteccia cerebrale uditiva. Eppure nei sinesteti di “tipo A” l'ascolto di suoni determina l'attività in V4, provocando una percezione cromatica senza che vi sia lo stimolo opportuno. Forse vi sono peculiarità anatomiche nel cervello dei sinesteti, forse esistono strutture di contatto fra centri cerebrali fisicamente distanti oppure fra queste aree manca un'inibizione della comunicazione.

La sinestesia e la creatività si differenziano notevolmente, sebbene abbiano una probabile origine comune: la sinestesia genera un'esperienza esplicita e spontanea vincolata alla percezione; la fantasia creativa, al contrario, è confinata nel limbo dell'immaginazione a livello di concetto, anziché essere sperimentata attraverso i sensi.

Forse anche la creatività, se considerata come un esempio estremo della sinestesia, dipende da rapporti specifici fra le aree del cervello e dalla presenza di connessioni particolari che conferiscono all'individuo la capacità di individuare nuove relazioni.

Così, armonizzando in una percezione complessiva i profumi, i colori ed i suoni, le opere assumono una valenza sinestetica appagando lo spirito e l'intelletto, deliziando gli occhi attraverso le forme

scenografiche ed il sapiente uso del colore stimolando il tutto con materiali ricercati, risvegliando l'olfatto ed il gusto e deliziando l'udito.

Il campo recettivo al quale ci riferiamo quando trattiamo l'argomento relativo alla “visione”, è quella parte della superficie corporea che, stimolata in modo appropriato, dà luogo alla reazione di una cellula cerebrale. Le cellule indicano la loro reazione con un aumento o diminuzione della frequenza di scarica elettrica in corso.

Il movimento ci fornisce una grande qualità di informazioni sul mondo, tanto che il cervello ha dedicato tutto un complesso di aree e un sistema di elaborazione specializzato per trattarlo.

La V5 è una delle prime aree specializzate della corteccia visiva che sia stata descritta. Ha svolto un ruolo storico centrale negli studi sulla corteccia visiva. La V3 è specializzata nella forma.

Capitolo terzo

Massimo Carboni. Il visibile (in)dicibile

1. Antefatto proustiano

“Sentiamo in un modo, nominiamo in un altro”, diceva Proust. Di questa inaderenza, di questa dislocazione si può anche *morire*. Accadde a uno dei personaggi della *Recherche* in un episodio rimasto giustamente celebre. Ne *La prigioniera*, l'emorragia cerebrale che stronca lo scrittore Bergotte davanti alla *Veduta di Delft* non è altro che il sintomo tragico, definitivo nella sua ultima verità, di una lucida consapevolezza, e cioè che tutti i suoi libri non avrebbero mai potuto eguagliare né restituire i colori e la preziosa materia del “più bel quadro del mondo”. Fatto ancora più significativo se si rammenta che l'episodio è la trascrizione letteraria di una visita realmente compiuta da Proust nel maggio del 1921 a una mostra di arte olandese allestita al Jeu de Paume. Ma procediamo con ordine. Prima di tutto bisogna ricordare e sottolineare una circostanza importante, come ci fa notare Massimo Carboni (2009). Bergotte torna a vedere i quadri dell'amato Vermeer spinto dalla lettura di un articolo di un critico d'arte che, recensendo la mostra, aveva parlato di un *petit pan de mur jaune*, un “piccolo lembo di muro giallo” nella *Veduta di Delft*, dipinto con grande maestria. Bergotte credeva di conoscere alla perfezione quel quadro, ma evidentemente non era così: quel particolare gli era sfuggito, insieme ad altri elementi sottolineati da altri critici. All'inizio, come ci dice Carboni, qui è la parola, qui è il linguaggio; è una descrizione verbale del dipinto che ridesta l'interesse dello scrittore, che ne *guida* la visione. Come se non potesse darsi percezione se non articolata nel linguaggio. Bergotte è finalmente

davanti alla *Veduta di Delft*. Improvvisamente, aumentano le vertigini che lo avevano già colto salendo i primi gradini dell'edificio. Lui, “come un bambino”, non stacca lo sguardo dal prezioso *petit pan*. Il circolo immagine linguaggio che già aveva preso vita con la circostanza appena ricordata della lettura dell'articolo, comincia a stringersi fino a soffocarlo. Come ci dice Carboni, la sua scrittura avrebbe dovuto apparire preziosa in sé, nel suo singolo ed indelegabile valore qualitativo, senza alcun altro apporto esterno, così come prezioso appare il particolare del dipinto allorché lo si isola dal contesto figurativo che lo circonda. Davanti a un'immagine, davanti all'immagine che Bergotte prende coscienza del suo sostanziale fallimento di scrittore tanto che, in una visione provocata dalle incipienti vertigini, gli appare una “celestes bilancia”: su uno dei due piatti, sta tutta intera la sua vita; sull'altro, il *petit pan* così ben dipinto in giallo. E lo squilibrio lo stronca. Come se l' intrasponibilità del visibile nel dicibile provocasse non soltanto un'apocope, un collasso interno e strutturale del linguaggio, ma anche un reale cedimento fisico del corpo di chi, improvvisamente e con effetto retroattivo, viene messo di fronte a quella fatale intrasponibilità come a un compito ineseguibile. Non soltanto Bergotte muore per non aver saputo scrivere come Vermeer ha dipinto, ma muore confinato nella semplice denotazione, non più che un'indicazione verbale del veduto. Come se immagine e parola, pittura e scrittura, potessero così felicemente abitare nella stessa dimora, ma questa dimora fosse altrove, ne l' altrove radicale di quell'immortalità che si può conquistare soltanto morendo: qui, in questo mondo, mai esse potranno perfettamente aderire e rispecchiarsi a vicenda. Come ci fa notare Carboni, Bergotte muore per l'inadeguatezza della sua scrittura nei confronti del visibile, anzi si potrebbe dire che muore di questa inadeguatezza che per lui si rivela fatale. Ma questa inadeguatezza si riformula iscrivendosi direttamente nel suo corpo morente: entra

nell'esistenza, nella vita sia pure giunta al massimo estremo. Nella narrazione proustiana, la morte apparirebbe allora come la paradossale conciliazione tra visibile e dicibile, tra pittura e scrittura, quasi solo alla fine fosse per esse lecito riconquistare l'arcaica, originaria *sympatheia*, la loro essenziale coappartenenza.

2.L'impasse

Adesso, insieme a Carboni, dobbiamo prendere le misure, verificare l'ampiezza della questione evocata dalle celebri pagine proustiane. A conferma del fatto che nella modernità batte a pulsazioni più o meno avvertibili un cuore antico, gli attuali assetti ipertecnologici possono indurre a tornare su un vecchio problema, quello dei rapporti tra parola e immagine. Si potrebbero fare molti esempi, ma pensiamo solo ai modelli epistemici e operativi che presiedono alla *computer graphics*, in cui la costruzione sintetica dell'immagine si basa su procedimenti di tipo logico matematico: è nel più piccolo punto colorato discernibile sullo schermo, nel *pixel* non ulteriormente scomponibile, che si verifica il passaggio dal numerico all'iconico.

Due sfere, il visibile e il dicibile che, nel confronto tra le arti visuali e il loro commento storico-critico, trovano un punto di massima incandescenza.

Il discorso sulle arti visuali, in realtà, ricorda e gestisce l'esperienza originaria dell'intreccio e de l' irreciprocità tra sguardo e parola. Eppure la critica e la storia dell'arte non sono, come dovrebbero essere, coscienti di questa loro posizione paradossalmente fruttuosa, Poche volte l' inaderenza del visibile all'enunciabile emerge davvero alla consapevolezza.

“Infinite cose farà il pittore, che le parole non potranno nominare”,

dichiarava Leonardo. In effetti , l'intrasponibilità verbale dell'opera plastica è sempre stato un motivo d'orgoglio, quando non di rivalse, da parte dell'artista. “Il pittore non dice nulla”, scriveva Van Gogh, “tace, e io preferisco così”. Il suo ostinato silenzio può risultare insopportabile, scandaloso per la *ratio* logofonica e per i suoi protocolli intellettuali. L'irriproducibilità del *percorso* dell'opera nel *discorso* della critica è l'esponente più significativo dell'autonomia del lavoro artistico, della sua rivendicata capacità di produrre un senso indipendentemente dal linguaggio di parola, che si rivela così solo *una* tra le molteplici forme del pensiero.

Ci fa riflettere Carboni: “Non è forse il gesto dell'arte la rivelazione che il silenzio ad essa costitutivo si incammina verso il senso, lo produce via via che procede? Prima dell'occhio, prima dello sguardo, c'è il gesto, c'è la motilità: il resto, è il caso di dirlo, è letteratura.

3. Le soglie tra immagine e parola

Dunque, si può uscire da questa *impasse*? No, in linea di diritto non si può. Ma essa deve considerarsi uno stimolo, non un freno inibitore, ci dice Carboni. Non ci saranno soluzioni; ma certo si disegnano linee di sviluppo del problema. Chiamiamole soglie e diciamo che sono tre. Prima soglia. L'arte è sempre stata anche una forma di autocritica non verbale. Pensiamo inoltre all'arte di citazione e all'arte concettuale, in cui la fonte è il passato storico dell'immagine e la sua stessa natura ontologica e che possono considerarsi commenti autoreferenziali. Ma proprio qui si addensano i dubbi: può l'arte “autofondarsi”? Seconda soglia. Cessare di scrivere, ma continuando il lavoro dell'interpretazione, potrebbe essere un modo per affrontare il problema senza cedergli le armi. Un'immagine si può commentare non solo attraverso un concetto, ma anche attraverso un'esperienza

concreta. La critica contemporanea, nel suo complesso, non solo scrive ma organizza mostre, allestisce le condizioni per la ricezione delle opere la cui riformulazione si affida qui, non all'infedele apparato verbale, ma alle leggi della percezione stavolta omogenee all'oggetto cui si applicano, alla pragmatica del lavoro culturale che risponde alla componente operativa dell'arte. Risorsa preziosa ma teoricamente debolissima, che aggira più che centrare la questione. Terza soglia. Sulla letteratura, sul lavoro stilistico che si è spesso contato, come ci dice Carboni, per superare lo iato tra immagine e parola. D'altra parte, che il giudizio estetico dovesse essere esso stesso un'opera d'arte era già un elemento chiave del Romanticismo tedesco.

4. L'apporto ipertecnologico

Ed eccoci tornati al tema iniziale. Gli attuali sviluppi tecnologici che ridisegnano così profondamente condizioni e apparati del sapere, riescono a modificare le relazioni tra ordine del visibile e ordine del dicibile? Oggi siamo all'ipertesto; è come se il tessuto verbale metaforico, secondo Carboni, contestasse il proprio carattere lineare e facesse volume, acquistando tratti e valori latamente iconici visivi. Se è vero che le immagini si integrano sempre di più nella presentazione del sapere e che la critica e la storia dell'arte andrebbero ripensate fin dai loro supporti. Proprio le tecnologie digitali, che indicano un riafflusso del figurabile nel dicibile, dell'immagine irrazionale intuitiva nel pensiero logico numerico, possono aiutare la scrittura dello storico e del critico a trasformarsi, assumendo su di sé una funzione di spazializzazione che fa appello non solo a una tecnica ma anche a una concettualità di natura visiva.

Le nuove tecnologie potrebbero far deporre al discorso sulle arti visuali la pretesa di prestar loro una parola come se la parola fosse ciò

di cui difettano. Potrebbero trovare per loro un tipo di linguaggio e di scrittura specifici, multidimensionali.

5. *Figure dell'Impossibile*

Se non ci si avvicina all'immagine *a partire* dalla sua radicale inaderenza alla parola, l'approdo identitario logocentrico è tanto scontato da rivelarsi in realtà un presupposto ermeneutico. Ciò che visibile e dicibile hanno in comune è propriamente il loro divergere, il loro stesso differire. Parola e immagine si irrelano a vicenda e non cessano mai di farlo, ma questa non è semplicemente una relazione negativa, semmai è la *forma originaria* della loro relazione che si ripropone incessantemente.

Tra immagine e parola vi è uno spazio i cui mutevoli, mobili confini sono incessantemente ridisegnati dalle continue contrattazioni e negoziazioni tra visibile e dicibile. Con l'aiuto della parola arriviamo finì ad un certo punto; poi, il limite che incontriamo non è un ostacolo, ma la strada, la valle, l'immagine che si mostrano in un silenzio che è tutto meno che assenza o difetto di parola, ma semplice e intrascendibile esposizione di sé.

Tradurre l'immagine in parola è impossibile ci dice Carboni. Ma si danno forme, declinazioni, figure dell'impossibile. Ecco perché la storia dell'arte e ogni discorso sulle arti plastiche devono sapere in sé far spazio alla lingua dell'Angelo, al potere del silenzio che le lavora e custodirlo nel cuore stesso del proprio (im)possibile dire. Che lo mostra distogliendosi in una sovrana disattenzione, serbandolo per quel che è, cioè un nulla: quella piccola differenza tra un'immagine e una parola.

Capitolo Quarto

Frye: La letteratura e le arti visive

1. Arti visive in letteratura e viceversa

Le arti verbali e musicali che si rivolgono all'orecchio sono presentate come esperienze temporali, in cui ci muoviamo nel tempo contemporaneamente a tale presentazione, dall'inizio alla fine. Quelle che si rivolgono all'occhio, compresa la pittura, la scultura e l'architettura sono presentate spazialmente. Ogni arte ha un aspetto sia temporale sia spaziale.

La letteratura sembra più vicina della musica alle arti visive, perché dipende dalle immagini oltre che dal ritmo. Nel teatro, ad esempio, non solo sentiamo una narrazione ma spesso anche una musica di fondo.

Ma quando il processo della lettura o dell'ascolto di un insieme di parole nel tempo è terminato, facciamo uno sforzo per capire ciò che comunicano quelle parole, in un atto simultaneo e inclusivo per cui metaforicamente diciamo che lo “vediamo”, questo secondo Frye.

La sensazione di aver “visto” il significato di un'opera d'arte in modo definitivo e del tutto adeguato implica che non ne abbiamo molta stima. Questo concetto di “vedere” un insieme di parole è così profondamente implicito nella nostra relazione all'opera letteraria che la metafora della “struttura”, ovvero la letteratura studiata come un modulo simultaneo, è diventata un termine critico fondamentale.

Ad esempio la favola è una storia che ascoltiamo come le altre storie, ma capirla comporta capire una “morale”, la ricostruzione della storia in termini verbali, didattici e concettuali. In tal caso il “vedere” è una risposta simultanea che sembra aver luogo in qualche sorta di spazio concettuale.

Prendiamo come esempio l'affermazione di Keats: "verità è bellezza" alla fine de l'"Ode su una urna greca" (1819), dove l'urna stessa improvvisamente si anima e parla, nella figura retorica tecnicamente conosciuta come "prosopopea". Si tratta della stessa figura retorica impiegata negli enigmi anglosassoni, dove un oggetto visivo descrive se stesso verbalmente e sfida il lettore a indovinare la sua identità. L'urna greca in sé, prescindendo dalla poesia, appartiene alle arti visive, e suggerisce che una morale verbale può essere annessa a un'immagine pittorica oltre che a una storia. Questo è ciò che avviene per l'emblema, dove una figura allegorica è l'occasione per un commento verbale.

La poesia dipende soprattutto dall'esperienza sensoriale concreta, e non ha molta tolleranza per il linguaggio della discussione, della dissertazione e dell'asserzione.

Sul fronte musicale c'è molto meno da notare: i poeti sono molto meno prodighi di metafore di arpe o lire o liuti o perfino di canto, di quanto lo fossero un tempo. La combinazione del richiamo verbale e visivo, all'interno di ciascuna arte, ha una lunga storia nella nostra tradizione. Le sue forme più moderne iniziano con le sequenze di incisioni di Hogart basate su un programma verbale e raggiungono il loro massimo sviluppo nei libri "illuminati" di William Blake, dove abbiamo di nuovo una serie di incisioni che possono mostrare materiale verbale e visivo in qualsiasi proporzione. Non si tratta di poesie illustrate, perché l'illustrazione punteggia un testo verbale e lo sottopone a interruzioni periodiche: in Blake (1791) c'è un contrappunto delle due arti dall'inizio alla fine. A livello popolare una disinvolta mescolanza di disegno e testo costituisce il principale ingrediente del fumetto, dove un'arte si nutre dell'altra, cosicché sono meno avvertibili le deficienze di ciascuna arte, considerata a sé.

2. Iconografie religiose

Frye (1993) ci fa inoltre notare che nella nostra tradizione culturale le influenze bibliche ed ebraiche, che stanno alla base delle religioni ebraica, cristiana e islamica, hanno in comune una venerazione per la parola di Dio e una corrispondente diffidenza per qualunque associazione della divinità con il senso della vista. Mosè si volta per vedere perché il roveto ardente non brucia: lo stimolo visivo serve soltanto a suscitare la sua curiosità, ed è la voce che parla dal roveto che è importante. Siamo solennemente invitati a non formarci un'immagine né del vero Dio né di alcuno degli dei derivati dalla natura, e questo comandamento ha portato praticamente all'estinzione della rappresentazione pittorica in tutte e tre le religioni in epoche diverse, più particolarmente nell'islamismo.

Nelle *Recognitiones* di Clemente I, San Pietro entra in un edificio affrescato, e con enfatica approvazione viene notato che egli è assolutamente indifferente all'arte pittorica. Naturalmente la Bibbia è piena di immagini, come ogni opera letteraria ma, evidentemente, queste immagini devono essere interiorizzate e assimilate all'ascolto silenzioso che costituisce la giusta risposta alla parola di Dio.

Il fatto che un'arte non possa fare realmente ciò che un'altra arte ha gli strumenti specifici per fare è un principio generalmente accettato, almeno a partire dal *Laocoonte* di Lessing. Il principio implicito al riguardo è del tutto distinto da quello implicito nelle poesie "illuminate" di Blake: là abbiamo due arti che corrono parallele, ciascuna che opera indipendentemente, e non un'arte che cerca di riprodurre l'effetto dell'altra nel mezzo che le è proprio, questo sempre nell'analisi di Frye.

I media verbali interiorizzano l'immagine che usano, cosicché il lettore è costretto a costruirsi la propria struttura di visualizzazione.

L'illustrazione allevia questo sforzo fornendo un equivalente già

pronto per la raffigurazione mentale del lettore. Ma pare che ci siano delle contraddizioni in tutto ciò. Frye ci ha parlato dell'arte iconica del Medio Evo, e anche dei pregiudizi contro l'arte figurativa che pervade le religioni bibliche e che spiega il ricorrere dei movimenti iconoclastici. La spiegazione è che si suppone che la Parola di Dio, essendo verbale, sia interiorizzata, e il prestigio della pittura o della scultura che si riferiscono ad essa dipende dalla precedente esistenza o meno di tale interiorizzazione. In caso negativo, il dipinto o altro potrebbe essere un idolo, qualcosa che ci induce ad arrestarci riverentemente di fronte a ciò che ci viene presentato come oggettivo e numinoso ad un tempo. Ma nella tradizione biblica niente di oggettivo può essere numinoso: l'arte è una creazione umana e la natura una creazione divina e nessuna divinità si nasconde nell'una o nell'altra. Se la struttura verbale interiorizzata è già presente, tuttavia, il dipinto diventa un'icona, intesa a suscitare la meditazione e non a eliminarla. Solitamente il pittore è stato sempre giudicato per la sua abilità figurativa. Il critico elisabettiano Puttenham dice che il pittore o lo scultore è “solo un semplice imitatore della natura... come la scimmia fa propri molti gesti ed espressioni dell'uomo.” In un certo senso è consolante rendersi conto di come la tradizione della pittura abbia trionfato a dispetto di teorie critiche così infantili. Il pittore è spesso d'accordo con tali critiche e sostiene di dipingere solo quello che vede e come lo vede, senza rendersi conto di come ciò sia impossibile. Lo sviluppo della fotografia ha complicato questa situazione ma non l'ha essenzialmente cambiata: anche l'arte fotografica ha le sue convenzioni e le sue mode. Il problema è che la bellezza è fugace, ma anche le convenzioni della bellezza sono fugaci. Tutto ciò che è considerato bello in un determinato periodo culturale tende a rimanere imprigionato in una convenzione che si restringe sempre di più.

3. Per quanto riguarda la pittura

Secondo il punto di vista di Frye non dovremmo essere sorpresi di trovare nella pittura degli ultimi due secoli una salda tradizione di rivolta, prima contro la tirannide delle convenzioni verbali, poi contro l'assunto che la funzione primaria del pittore sia di rappresentare la natura, il che rende il contenuto del quadro e l'"accuratezza" della sua rappresentazione elementi essenziali della critica. I paesaggisti inglesi, Turner, Constable, Bonington e i loro successori francesi (gli impressionisti) combatterono in prima linea contro la richiesta troppo esclusiva di emblemi, illustrazioni, e altre forme di asservimento all'elemento verbale.

Una conseguenza secondaria di questo tipo di espansione, è stata l'abbattimento della barriera tra l'opera d'arte e il comune oggetto visivo. *L'objet trouvé* può essere non solo il soggetto di un dipinto ma l'oggetto artistico stesso; nel collage il quadro non è dipinto ma assemblato da dati pittorici; l'arte "pop" e simili sviluppi sono basati sul principio che qualsiasi cosa può diventare un'opera d'arte quando una presa di coscienza sia concentrata su di esso.

Siamo ormai molto lontani dalla nozione del pittore come superscimmia che riproduce l'arte di Dio che è nella natura.

Ovvio è che la maggior parte dei movimenti artistici finora considerati da Frye sono affermazioni politiche. Molti sono considerati come erosioni borghesi di valori socialisti nelle società marxiste, anche se queste spesso rivendicano quegli stessi valori in un contesto democratico. Sembra che dietro l'affermazione politica vi sia un atteggiamento sostanzialmente anti-politico, un anarchismo che tende ad abbattere ogni mitologia sociale dedita alla promozione di speciali interessi sociali. Un tale atteggiamento può essere riconosciuto dall'artista stesso, o può anche essere l'esatto contrario di quello che egli crede di cercare di fare.

Capitolo quinto

Marco Dinoi, sguardi incrociati: cinema, testimonianza, memoria

Affondiamo le radici della nostra riflessione sul libro di Marco Dinoi, *Lo sguardo e l'evento. I media, la memoria, il cinema (2008)*. Un libro il cui interesse principale consiste nell'articolazione di un discorso sulla funzione testimoniale dell'immagine nell'epoca contemporanea. A partire da una delle sequenze televisive più traumatiche del nostro tempo, quella del crollo delle Twin Towers, Dinoi pone le basi per una teoria in cui le immagini, pur avendo perduto le loro certezze ontologiche, non rinuncino a testimoniare ciò che rappresentano.

Lo sguardo e l'evento rilancia dunque i termini di una questione tanto problematica quanto attuale, quella del rapporto tra realtà e rappresentazione mediatica. Un'indagine che Dinoi conduce facendo lavorare gli uni sugli altri nodi teorici provenienti da ambiti disciplinari diversi- filosofia, semiotica, antropologia, teoria del cinema e dell'arte-, la cui interazione genera un discorso stratificato che può manifestare tutta la sua efficacia e complessità soltanto alla luce di un lavoro di "lettura incrociata". L'immagine audiovisiva ha le sue caratteristiche ma, tali caratteristiche si lasciano cogliere mediante un "sincretismo metodologico" capace di far risaltare i procedimenti, di esplicitare i passaggi, di tracciare confini attraverso cui ogni narrazione cinematografica costruisce effetti di senso peculiari, immagine dopo immagine.

A partire dagli eventi de l'11 settembre 2001 si apre una riflessione sulle diverse funzioni che televisione e cinema svolgono nella concretizzazione di uno spazio del reale e nei processi di elaborazione

della memoria collettiva.

La seconda parte del volume di Dinoi raccoglie gli interventi in cui l'analisi del film costituisce occasione di sviluppo ed elaborazione della teoria. Piuttosto che applicare un preciso modello teorico all'oggetto, l'autore esplicita le operazioni teoriche implicate nell'oggetto stesso, praticando linee di ricerca dal carattere mobile che consentono un attraversamento, il più equilibrato possibile, dell'opera cinematografica.

Prendiamo come esempio il film di Brian De Palma *Reacted* del 2007. Esso riproduce i modelli adottati per rappresentare un evento bellico realmente accaduto attraverso un montaggio che offre allo spettatore una continua proliferazione del punto di vista e dei formati dell'immagine digitale. Possiamo muovere le nostre osservazioni, insieme a quelle di Dinoi, sull'evoluzione e sul destino della teoria della settima arte a partire dal cinema americano di genere catastrofista “post 11 settembre”. L'attacco agli Stati Uniti, il pericolo generato dall'alterità, l'ipertrofia visiva prodotta dagli apparati di cattura e diffusione delle immagini sono alcuni dei temi e delle preoccupazioni che Dinoi rintraccia in un film come *Cloverfield* (2008) di Matt Reeves.

Citiamo anche, come esempio, *Dogville* (2003) di Lars Von Trier. L'interesse dell'autore si concentra sul dispositivo formale del film che, coniugando le tecniche cinematografiche a quelle teatrali, opera una decostruzione dello spazio scenico, dei gesti e dei comportamenti attoriali. Questo modello è rappresentativo e schematico e consente l'emergere del lato oscuro di una “comunità posticcia”.

La terza sezione dell'opera di Dinoi raccoglie lavori di analisi e riflessioni. Citiamo ad esempio le strategie di risemantizzazione dell'immagine nella recente produzione cinematografica di Werner Herzog concentrando la propria attenzione su *The Wild Blue Yonder* (2005; *L'ignoto spazio profondo*). Un film capace di tenere insieme gli

effetti di finzionalizzazione delle immagini (il racconto fantascientifico) con il massimo grado di “fattualità” (la documentazione degli eventi e il reportage scientifico). Nel film *Land des Schweigens und der Dunkelheit* (1971; *Il paese del silenzio e dell'oscurità*), opera documentaria che racconta la vita dei sordociechi e le loro possibilità di esplorazione del mondo. Attraverso questo esempio limite si arriva a pensare il cinema come strumento di educazione alla visione.

Secondo Dinoi l'immagine ha una funzione testimoniale che prescinde da qualsiasi specificità di genere o formato: tanto il cinema di finzione quanto il documentario, tanto la fotografia d'arte quanto il reportage possono farsi carico di rigenerare nello spettatore una coscienza critica del mondo. Spicca il lavoro di montaggio comparativo e differenziale tra la fotografia di Joe Rosenthal scattata a Iwo Jima nel 1945 e quella di Thomas Franklin, nella New York dell'immediato post 11 settembre 2001. Al di là della filiazione diretta tra le due immagini, oltre i termini di un esercizio d'analisi che pensa di esaurire la propria funzione nel semplice reperimento delle fonti iconografiche, Dinoi ci invita a considerare l'archivio d'immagini del passato come un doppiofondo continuamente convocabile in seno al presente. In un mondo saturato di immagini, compito comune allo studio e all'artista è la costruzione di mappe iconografiche, per arrivare a considerare criticamente la permanenza e l'efficacia dei modelli del passato all'interno delle rappresentazioni mediatiche degli eventi storici e della cronaca. Questo può farci venire in mente il lavoro di Clint Eastwood e la rielaborazione fatta sulla fotografia di Rosenthal in *Flags of Our Fathers* (2006).

Dobbiamo partire da un continuo esercizio di analisi delle strategie di composizione audiovisiva presenti all'interno dei film – considerando i cineasti, i fotografi e gli artisti maestri e compagni di viaggio – che sembra svilupparsi e rendersi pienamente comprensibile la proposta

didattica e metodologica di Dinoi. Il film, l'oggetto d'arte, l'immagine, laddove tale, se osservata “da vicino” può indicarci ancora una strada da battere.

Capitolo sesto

Corpo e azione nell'esperienza estetica. Una prospettiva neuroscientifica

Nel libro *Mente e bellezza (2010)* Ugo Morelli sintetizza un lavoro decennale di interrogazione sulla condizione umana e sulla dimensione estetica. Morelli non ha paura di attraversare confini disciplinari, riuscendo a far dialogare la filosofia con la biologia, la psicoanalisi e le neuroscienze, con una grande attenzione agli aspetti epistemologici. Il risultato è una mirabile sintesi che è tanto più interessante in quanto non costituisce uno sfoggio erudito di eclettismo multidisciplinare, ma rappresenta un importante contributo alla ridefinizione della nozione di estetica e creatività, che sa cogliere il contemporaneo mutamento di paradigma, trasversale alle scienze umane e biologiche. Un mutamento di paradigma che mette in evidenza l'ineludibile dimensione incarnata dell'intelligenza e della creatività umane. Uno dei punti di forza della visione di Morelli è rappresentato dalla capacità di cogliere la singolare comunanza tra arte e scienza. Entrambe sono espressione specifica della condizione umana. Entrambe sono volte a interrogare l'invisibile per renderlo visibile.

1. Il sistema cervello-corpo e l'intersoggettività: i neuroni specchio e la simulazione incarnata

Uno dei contributi più importanti alla ridefinizione di cosa significhi essere umani è venuto nella seconda metà del secolo scorso dalla psicologia dello sviluppo. La nozione di soggettività che emerge

dagli studi dell' *infant research* mette in risalto la cruciale importanza della relazione nel definire e promuovere fin dalle sue primissime fasi lo sviluppo psico/affettivo del neonato, prima, e del bambino, poi (Stern 1985; Trevarthen 1979). All'inizio della vita le relazioni interpersonali sono istituite all'interno di uno “spazio noi/centrico” primitivo condiviso (Gallese 2001; 2003; 2005; 2009). I neonati condividono questo spazio con i loro *caregivers*. Lo spazio fisico occupato dal corpo del *caregiver*, è “agganciato” al corpo del bambino per formare uno spazio condiviso. Questo spazio noi/centrico diventa più ricco e sfaccettato nel corso dello sviluppo, in relazione al più ampio spettro e significato dei rapporti interpersonali, anche se permane anche in età adulta.

Già alla nascita gli esseri umani sono impegnati in relazioni interpersonali mimetiche (Meltzoff e Moore 1977). Come Meltzoff ha scritto di recente (2007), “il fondamento su cui si basa la psicologia del senso comune è la percezione che gli altri sono simili a sé. I neonati sono lanciati nelle loro carriere di rapporti interpersonali con la percezione di base “Qui c'è qualcuno simile a me””. I neonati sono pronti a collegarsi a chi li accudisce attraverso l'imitazione di gesti buccali, come la protrusione della lingua o l'apertura della bocca. Questi risultati suggeriscono che l'oggetto principale delle relazioni individuali dei bambini è il comportamento affettivo dell'*Altro*. Come rilevato da Beebe et al. (2005), la psicologia dell'età evolutiva ha dimostrato che la mente nasce come una *mente condivisa*. Le neuroscienze, con la scoperta dei neuroni specchio, hanno fornito il livello di descrizione sub/personale a questa dimensione relazionale della condizione umana.

I neuroni specchio sono stati scoperti nella corteccia premotoria del cervello del macaco (area F5). Si attivano sia quando la scimmia esegue un atto motorio finalizzato, come afferrare oggetti con la mano o con la bocca, sia quando *osserva* un altro individuo eseguire atti

motori analoghi. I neuroni specchio esemplificano un meccanismo neuronale che mette in relazione le azioni eseguite da altri con il repertorio motorio dell'osservatore. Questo meccanismo consente una forma implicita e diretta di comprensione delle azioni altrui (Gallese et al. 1996). I neuroni specchio sono in grado di mediare la comprensione dello scopo di un'azione anche quando essa non è completamente visibile e, quindi, il suo scopo finale può solo essere immaginato (Umiltà et al. 2001), o quando l'unico elemento disponibile alla scimmia è il suono prodotto dall'azione (Kohler et al. 2002). Nella vita quotidiana dei primati, atti motori come afferrare un oggetto sono quasi sempre parte di *azioni*, cioè sequenze motorie più complesse dotate di uno scopo finale. Spesso lo stesso atto motorio può appartenere ad azioni differenti. La risposta del neurone specchio predice ciò che sarà fatto in seguito dall'agente, suggerendo che i neuroni specchio possano giocare un ruolo importante non solo nella comprensione degli atti motori, ma anche nel riconoscimento dell'intenzione motoria dell'agente. La localizzazione anatomica del meccanismo neurale di rispecchiamento delle azioni nell'uomo è stata ottenuta con la tecnica della risonanza magnetica funzionale (fMRI), che permette di rilevare la distribuzione differenziale del flusso sanguigno cerebrale. Le aree cerebrali coinvolte in uno specifico compito hanno un metabolismo maggiore, richiamando una maggiore quantità di sangue.

Successive ricerche hanno dimostrato che il meccanismo di rispecchiamento appare implicato nell'esecuzione e nell'osservazione di una grande varietà di comportamenti motori finalizzati al raggiungimento di uno scopo, come mordere una mela, afferrare una tazza, calciare un pallone, di movimenti corporei come danzare, di atti comunicativi, e nell'imitazione degli stessi comportamenti o nell'apprendimento imitativo di nuove sequenze motorie.

Vari studi hanno suggerito che nell'uomo il meccanismo di

rispecchiamento motorio possa essere alla base anche della comprensione delle intenzioni motorie alla base delle azioni altrui. Le aree premotorie del cervello umano dotate di proprietà caratteristiche dei neuroni specchio, sono coinvolte anche nella comprensione del “perché” dell'azione, cioè dell'intenzione motoria che l'ha promossa, utilizzando un meccanismo neurofisiologico non dissimile da quello scoperto nei neuroni specchio parietali e premotori della scimmia (Iacoboni et al. 2005).

Le ricerche condotte nell'ultimo decennio hanno inoltre dimostrato che il meccanismo di rispecchiamento non è confinato al dominio delle azioni, ma attiene anche al dominio delle emozioni e delle sensazioni. Tutto ciò dimostra che la nostra capacità di entrare nel mondo delle esperienze altrui è il risultato dell'attivazione di meccanismo nervosi di simulazione incarnata. Secondo Morelli è solo grazie a questi meccanismi condivisi che ci è permesso di comprendere le esperienze altrui direttamente e “dall'interno”. Secondo questa prospettiva l'intersoggettività, alla sua base, è prima di tutto intercorporeità (Gallese 2009).

2. Arte, esperienza estetica e neuroscienze: il corpo performante

L'arte è il frutto maturo del modo nuovo e diverso con cui l'uomo a un certo punto della propria storia si è rapportato con la “realtà” del mondo esterno. Il mondo materiale non è più considerato esclusivamente come dominio da piegare ai propri bisogni. L'oggetto materiale perde l'esclusiva connotazione di strumento per divenire simbolo, pubblica rappresentazione. Questa “sintonizzazione mentale” tra creatore e fruitore ha radici profonde nell'esperienza condivisa che tutti facciamo dell'evidenza naturale del mondo, anche grazie ai meccanismi neurali trattati in precedenza.

L'oggetto artistico, secondo Morelli, non è mai oggetto in sé stesso, ma polo di una relazione intersoggettiva, quindi sociale, emoziona in quanto evoca risonanze di natura sensoriale, motoria e affettiva in chi vi si mette in relazione.

I meccanismi mimetici sono probabilmente decisivi nel consentire una forma molto antica di espressione artistica: la danza. Nella danza coesistono i due aspetti che delimitano i nostri orizzonti: lo spazio e il tempo. Nella danza lo scopo dell'azione è l'azione stessa che è però carica di significati, sia per chi la esegue che per chi la osserva. Nella danza si aggiunge la dimensione sociale, che consiste nell'interscambio tra fruitore e attore, tra artista e pubblico. Si può ipotizzare che la danza possa essersi sviluppata come primitivo meccanismo di costruzione di un'identità collettiva e, insieme, di un'identità individuale all'interno di un gruppo formato da individui simili ma diversi.

Interrogarsi sul teatro e sulla performance attoriale significa interrogarsi su noi stessi e sulla nostra natura sociale. Il corpo umano si oltrepassa in quanto corpo dinamico, attivo, sempre mutevole e altro rispetto a ciò che appare. L'attore, secondo Plessner (1940), mediante i suoi gesti, la sua mimica, la sua voce, è in grado di creare per sé e per gli altri l'illusione della profondità. La mimesi espressiva dell'attore si configura come una declinazione estrema della generale propensione dell'essere umano di essere ed aversi al tempo stesso.

Come sottolineato dall'antropologia teatrale (Barba 1993; Barba e Savarese 2005) l'espressività dell'attore, il contenuto espressivo internazionale con cui lo spettatore entra in relazione assistendo alla performance teatrale è in realtà il risultato terminale di un processo complesso, trans/culturale ed universale, alla base della presenza scenica dell'attore stesso.

L'antropologia teatrale, attraverso la dissezione del comportamento dell'attore, riduce la totalità della sua espressione a una molteplicità di

livelli di organizzazione delle prassi corporee di movimento. Ciò costituisce un naturale ponte di dialogo con le neuroscienze cognitive che indagano il ruolo del sistema corpo/cervello nella cognizione sociale.

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

Il teatro, secondo Girard (2006, pp. 218/239) sarebbe un'espressione ritualizzata e metaforica dell'ineludibile e costitutiva conflittualità propria della condizione umana. Il teatro consente di esorcizzare questa violenza attraverso la sua rappresentazione. Secondo Girard, commedia e tragedia mostrano, in fondo, uno schema mimetico comune: riso e pianto condividono la stessa propensione a mettere in gioco il corpo per espellere da sé lo schema conflittuale mimetico al centro del teatro comico come di quello tragico.

Il secondo aspetto del mimetismo concerne il ruolo attivo dello spettatore, il suo rapporto con l'attore e con gli altri spettatori.

Nell'agire teatrale si configura una molteplicità di rapporti mimetico/simulativi che, da un lato, mettono in connessione creatore e fruitore attraverso la mediazione dell'interpretazione attoriale e, dall'altro, trasformano il singolo spettatore in un membro di un nuovo gruppo sociale, il pubblico.

3. Arte, esperienza estetica e neuroscienze: le arti visive e la neuroestetica. Problemi e sviluppi

Negli ultimi decenni le neuroscienze cognitive hanno esteso il proprio campo d'indagine anche al dominio della creazione artistica, sia sul versante della musica che su quello delle arti figurative. Il termine usato per definire questo ultimo approccio citato è “neuroestetica”, termine coniato da Zeki Semir (1999) neuroscienziato che abbiamo trattato nel secondo capitolo di questo elaborato che, nello specifico, si riferiva allo studio delle basi neurali della capacità di apprezzare il bello e l'arte. Zeki finora ha focalizzato questo approccio esclusivamente sul rapporto tra estetica e visione. In ogni esperienza estetica, secondo Zeki, il cervello e l'artista, possono essere definiti come “scienziati naturali”, capaci di evocare nel cervello creativo una risposta estetica. Un approccio complementare, ma che condivide un elemento comune (interpretare la visione come una pura ed esclusiva prerogativa del cervello “visivo”) è quello del neuroscienziato Vilayanur Ramachandran. Secondo esso compito della neuroestetica è dipanare una serie di leggi universali che governerebbero la percezione del bello nell'esperienza estetica applicata alle arti visive. Secondo Ramachandran l'abilità dell'artista consisterebbe nel sapere evocare nel cervello del fruitore questi processi biologico/percettivi, inducendo un meccanismo di ricostruzione dell'oggetto artistico che si accoppierebbe a una sensazione di piacere.

Come ci dice Vittorio Gallese, vedere qualcosa significa mettere in gioco non solo la visione, ma anche il sistema motorio, quello somatosensoriale e i circuiti che presiedono alla nostra capacità di provare emozioni. Inoltre, non si può decidere di studiare l'esperienza estetica facendo domande al cervello se contemporaneamente non si iscrive il cervello nella relazione che intrattiene con il corpo vivo

dell'esperienza, a sua volta situato in un mondo che obbedisce a leggi fisiche che ne hanno condizionato evoluzione, sviluppo e funzionamento. L'approccio di Gallese è diverso, secondo esso il nostro guardare il mondo implica una nozione multimodale della visione, cui partecipano anche sensi come il tatto e che coinvolge la sfera emozionale, il tutto guidato dalla fondamentale natura pragmatica della relazione intenzionale. Ciò risulta ancora più vero quando l'oggetto della nostra relazione intenzionale è l'oggetto artistico. Un fattore che non possiamo disconoscere, secondo Gallese, è il fatto che, quando entriamo in un museo, non ci poniamo di fronte ad una semplice immagine, bensì a un'immagine che trova la propria giustificazione nell'essere collocata in quello spazio *in quanto opera d'arte*. La nostra fruizione dell'opera d'arte è mediata cognitivamente: la qualità della nostra fruizione estetica è influenzata dalla nostra cultura di provenienza. Non dobbiamo dimenticare che la nostra attuale concezione dell'arte e di chi la produce sono il prodotto di una lenta evoluzione e costruzione culturale. Nel mondo occidentale è solo con il Rinascimento che si inizia a concepire l'arte come un'attività indipendente e dotata di una rilevanza culturale distinta e maggiore rispetto all'artigianato. Questa tendenza troverà poi il suo pieno compimento solo con l'avvento del Romanticismo, in cui si afferma la nozione di genio creativo.

Nel 1873 il filosofo tedesco Robert Vischer pubblica un libro destinato a esercitare un'influenza enorme sul dibattito estetico nei decenni a venire *Sul sentimento ottico della forma*. In quest'opera Vischer distingue il mero processo percettivo del *vedere* da quello pragmaticamente attivo del *guardare*. Secondo Vischer, la fruizione estetica delle immagini, in generale, e dell'opera d'arte in particolare, implica un coinvolgimento empatico che si configurerebbe in tutta una serie di reazioni fisiche nel corpo dell'osservatore. Sempre secondo Vischer, è attraverso la proiezione inconsapevole dell'immagine del

proprio corpo che chi osserva riesce a stabilire una relazione estetica tra sé e l'immagine.

4. La tensione rinviante e la simulazione liberata.

Uno dei punti qualificanti del libro di Morelli consiste nell'identificare nella “tensione rinviante” un aspetto fondamentale della condizione umana e, quindi, dell'esperienza estetica e della creatività. La tensione rinviante, secondo Morelli, rappresenta il momento di sospensione, lo scarto tra attualità e potenzialità che innesca la possibilità di divenire ciò che si è e consente di concepire il mondo come un'infinita serie di possibilità che rinviano ad altre possibilità. Vedere l'invisibile, caratteristica che come abbiamo ricordato all'inizio accomuna arte e scienza, significa riempire un vuoto, tendere a ciò che non è ma può essere, ciò che, in una parola, è desiderio. Questo suggerisce che l'arte affonda le proprie radici nella ritualità legata al senso del sacro, dell'insopprimibile tendenza umana a riempire quel vuoto che al contempo ci atterrisce e costituisce lo sfondo e l'obiettivo dei nostri slanci e delle nostre proiezioni. Fruire dell'arte significa liberarsi del mondo per ritrovarlo più pienamente. Se proviamo a leggere tale assunto da un punto di vista neuroscientifico, ne consegue un'ipotesi verificabile sperimentalmente. L'intensità dei meccanismi di risonanza e simulazione, a parità di focalizzazione attenzionale, dovrebbe risultare maggiore quando l'esperienza dell'immagine ha connotazioni artistiche.

Grazie all'espressione della creatività artistica, l'essere umano acquisisce la capacità di plasmare oggetti materiali conferendo loro un significato che non avrebbero in natura di per sé. Oggi le neuroscienze hanno la potenzialità di illuminare, seppure da un diverso angolo

prospettico, la natura estetica della condizione umana e la sua naturale propensione creatrice, prima ancora di affrontare il tema specifico dell'arte e divenire neuroestetica.

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

La prospettiva neuroscientifica consente così un'ulteriore valorizzazione della dimensione distintiva e straordinaria dell'arte e dell'esperienza estetica che ci convince del fatto che gli studiosi si stiano muovendo in una direzione potenzialmente gravida di risultati interessanti.

Capitolo settimo

Oliver Sacks: un antropologo votato alle neuroscienze, o viceversa

Oliver Sacks è un neurologo di fama internazionale con una straordinaria propensione alla narrazione. Questo particolare connubio ha fatto sì che lo studioso pubblicasse numerosi e mirabili saggi in cui l'enorme esperienza di medico, e i tanti casi emblematici da lui analizzati, sono divenuti delle metafore efficaci per rappresentare non pochi aspetti della nostra irrequieta esistenza.

Tra i suoi lavori spicca, a mio avviso, *Un antropologo su Marte* (1995), uno studio di impronta “esistenzialista” incentrato su alcune particolarissime patologie neurologiche, la cui analisi offre alla coscienza del lettore l'inusuale occasione di considerazioni fuori dai soliti schemi di pensiero. L'utilità di tali considerazioni, peraltro, sta proprio nel confutare la pretesa inossidabilità di tali schemi, e coglierne infine i grossolani limiti. In altre parole, un tentativo di migliorare la qualità della vita prescindendo dalla inefficace banalità di ideologie -in senso lato- preconfezionate.

In sintesi, *Un antropologo su Marte*, affronta casi clinici in cui gli effetti della patologia neurologica osservata disorientano enormemente coloro i quali ne sono affetti, e li rendono “alieni” rispetto alle normali dinamiche personali e sociali che caratterizzano la vita dei più. Il titolo dell'opera vuole proprio sottolineare come uno studioso degli usi e dei costumi tipici della nostra civiltà -l'antropologo in questione- qualora giungesse su Marte, e venisse per ipotesi a contatto con civiltà autoctone aliene- o “marziane”, appunto, semmai ve ne fossero- si troverebbe certamente spaesato di fronte a usanze, prospettive di vita e visioni del mondo (anch'esso “marziano”)

verosimilmente incompatibili con la nostra cultura, e ad essa inapplicabili. Insomma, ci sarebbero altre verità nell'universo, oltre alle nostre, ancora non conosciute non per la loro inesistenza o impossibilità, ma per la sola ragione che le esigenze dell'esistenza terrestre non stimolerebbero -anzi avverserebbero- l'assunzione di differenti punti di vista.

I casi, ad esempio, di acromatopsia (incapacità di percepire i colori) o di sindrome di Tourette (patologia che causa una serie di incontenibili "tic", particolarmente curiosi e, soprattutto, accentuati) fanno sì che gli affetti da problemi del genere ricevano dal mondo sensazioni assolutamente personali, che in loro determinano visioni del mondo -non solo in senso ottico- divergenti in non pochi punti dalle normali. Con esse è l'intera esistenza ad assumere contorni diversi, orizzonti alternativi, a imporre vincoli di altro tipo e a offrire differenti possibilità, generando priorità, impulsi, volontà del tutto incomprensibili per gli individui "normali".

Sacks si rende così conto che non è necessario avere a che fare con alieni per sentirsi "antropologi su Marte", per arrivare a scoprire che alcune minime variazioni nella capacità sensoriale di soggetti umani sono già di per sé causa sufficiente a cambiare del tutto la visione del mondo. E, sia ben chiaro, non parliamo di individui che non posseggono certe facoltà, come nel caso dei non vedenti, dei non udenti, o altri: infatti i soggetti cui il neurologo fa riferimento "percepiscono", ricevono ed elaborano i medesimi stimoli che ricevono ed elaborano i soggetti "sani", ma il codice interpretativo opera secondo percorsi alternativi, sì che la realtà codificata, alla fine, non appare la medesima che, invece, i più rilevarebbero.

Il rapporto con la realtà rimane dunque integro: l'alterazione è fenomenologia e si distanzia da uno standard che è ritenuto "lo" standard non per questioni sostanziali, bensì statistiche: cioè in quanto condiviso dalla maggior parte delle persone.

Ma è sufficiente la quantità a far sì che la relativissima dimensione umana assurga all'assoluto universale?

La grandezza di questo saggio sta soprattutto nella potenza metaforica sottesa alla questione scientifica; perché, indipendentemente da qualsivoglia patologia neurologica, anche noi di fatto viviamo nel quotidiano buio della ragione, dal momento che accogliamo acriticamente l'abitudine e la convenzione assolutamente parziali come insostituibili verità cosmiche.

1. Nello specifico: l'opera

Entriamo nel vivo della composizione letteraria dell'autore. I racconti di Sacks all'interno del suo *Un antropologo su Marte*, dimostrano come il cervello umano sia capace di qualunque cosa e come la realtà di certe patologie sia molto vicina alla fantasia e possa addirittura superarla. In questo volume vengono raccontate sette storie di persone affette da disturbi singolari e di come la loro vita si sia strutturata o modificata a partire da essi. Com'è il mondo senza colore? E la vita senza memoria a breve termine? Com'è possibile fare il chirurgo se si soffre di sindrome di Tourette? Com'è realmente il mondo di una persona autistica?

Potremmo immaginare che le risposte a quesiti del genere siano drammatiche, che la vita di queste persone sia segnata in modo totalmente negativo, ma non è sempre così. Certo, quello che accade ai protagonisti di queste storie ha spesso a che fare con la sofferenza, la mancanza o la perdita di una funzione che la maggior parte delle persone possiede. Tuttavia, la cosa che emerge maggiormente, è la capacità di adattamento degli individui a queste situazioni a volte paradossali, tanto che a volte sono alla base di un successo artistico e altre volte la scomparsa di queste condizioni invalidanti può creare

problemi anziché essere un sollievo. Ad esempio, è sorprendente scoprire che riacquistare la vista per una persona rimasta a lungo cieca può essere un dramma più che una gioia, perché può distruggere tutte le certezze acquisite in anni di vita senza vista. Il cervello, abituato all'assimilazione di elementi attraverso il tatto, improvvisamente si trova a dover combattere con un altro senso che, letteralmente, non sa come utilizzare e, più che d'aiuto, si rivela un disturbo. Ed è abbastanza sconvolgente la vicenda dell'uomo incapace di ricordare compiutamente qualunque cosa non appartenesse alla sua giovinezza, intrappolato dalla propria memoria negli anni Settanta o-all'estremo opposto- l'ossessione mnemonica di un pittore italiano per il piccolo paese in cui era nato che ha certamente qualcosa di patologico, anche se Sacks non lo visita e si limita a fare delle supposizioni su quale potrebbe essere l'origine di questo stato.

La malattia può diventare, addirittura, un elemento costituente della personalità del “malato”, tanto che il medico Tourettico ritiene la sindrome da cui è affetto una parte di sé e che alcuni autistici descritti nel libro diventano orgogliosi della propria condizione, per quanto possa essere fonte di dolore e, certamente, di isolamento. Ci si scopre affascinati e un po' impauriti da questi disturbi che ci portano in situazioni a volte difficili da visualizzare, e che possono tuttora essere misteriosi anche per la scienza. In questo senso l'autismo (di cui vengono illustrati due casi esemplari) è una patologia che suscita grande curiosità, anche perché le persone che ne soffrono sono a volte (dipende dalla gravità del caso) in grado di razionalizzarla e pertanto di darne una visione dall'interno che è illuminante, commovente ed agghiacciante allo stesso tempo. Temple Grandin, protagonista del capitolo che dà il titolo al volume, è un esempio incredibile di questa capacità ed è autrice, lei stessa, di libri sulla propria vita ed il modo in cui percepisce il mondo. Questa consapevolezza della propria condizione è un elemento della disabilità al quale non siamo ancora

abituati, ma che è già radicato anche nella comunità sorda e che credo sia l'indispensabile evoluzione per coloro che sono affetti da questi (ed altri) disturbi. Il riconoscimento della propria diversità come una ricchezza -anche culturale- è la base per l'uscita definitiva da una logica assistenzialista che riduce a poco o niente le aspettative di successo personale, soprattutto lavorativo. La testimonianza della Gradin è la dimostrazione che la disabilità è spesso generata dall'incapacità di una società (e di molti individui) di accettare un piano di vita non omogeneo e standardizzato.

Conclusioni

Attraverso la percezione visiva l'uomo entra in rapporto con il mondo esterno. Certo, non solo attraverso essa, ma principalmente. Attraverso rappresentazioni visive le culture umane hanno espresso nel corso della storia le proprie idee religiose, i propri ideali etici ed estetici. Attraverso visioni mentali prendono forma credenze magiche, viaggi sciamanici, estasi. Infine, è attraverso la diffusione elettronica di immagini che si è andata affermando una comunicazione interculturale. Il potere della vista si esprime nelle diverse culture con la produzione di pitture, sculture, artefatti di vario genere, con il diffuso utilizzo di icone da parte del potere politico e religioso, con le interpretazioni sul significato delle visioni, e per mezzo dell'importanza attribuita alle immagini o del timore che suscitano, provocando la loro censura, l'iconoclastia.

Attraverso un approccio originale che potremmo chiamare “antropologia della visione” potremmo suggerire un nuovo ambito d'analisi della condizione umana: lo studio dei modi di vedere e delle forme di rappresentazione culturali espresse e interpretate visivamente.

Un'attenzione al “lavoro dell'occhio” particolarmente importante nel mondo d'oggi, in cui spesso la comunicazione interculturale attraverso le immagini manca di una griglia interpretativa che tenga conto al tempo stesso della storia dello sguardo e della visione nel mondo occidentale, delle conoscenze scientificamente acquisite e delle specificità culturali di altri modi di vedere.

Questo era l'intento originario di questo excursus tra correnti di pensiero di Neurologi, Antropologi, Scrittori, Critici, Filosofi.

Partiamo da lei e a lei facciamo ritorno: la “visione”, percepiamo il

mondo attraverso gli occhi principalmente, e scegliamo, in maniera più o meno conscia, cosa ci influenzerà, cosa accetteremo, da cosa ci faremo condizionare, corrompere, emozionare. E, se un qualche deficit ce lo impedirà, troveremo un'altra strada, un altro modo di gestire le nostre “visioni” per poterci interfacciare con il mondo che ci circonda ed essere sempre in continua relazione con esso.

Nello specifico, l'interesse antropologico per la visione non si esaurisce nella produzione e nella fruizione di testi audio-visivi o multimediali. L'apprendistato di sguardi competenti è un'esperienza comune a tutti, e rimanda a vere e proprie “scuole dello sguardo” che permeano ogni aspetto della vita quotidiana, professionale, estetica. Come guarda il mondo un artista? Un visitatore di una galleria d'arte? Un etnografo? Come le nostre storie determinano i nostri sguardi sul mondo? Come si impongono dei linguaggi iconografici e degli stilemi mediatici che di fatto insegnano a guardare, a un'intera nazione, sé stessa? Lo sguardo è una tecnica del corpo o sedimentazione di un immaginario socialmente radicato? O entrambi?

Certamente, imparare a guardare significa coinvolgere corpo, memoria ed emozioni. Questo è quello che, con questo percorso multidisciplinare a sfondo antropologico, volevamo sviluppare e trattare.

Bibliografia

Bartels A., Zeki S.,

2000, "L'architettura del centro del colore nella visione del cervello umano: nuovi risultati e una revisione." *European Journal of Neuroscience*.

Carboni M.,

2010, *Divenire di Gillo Dorfles*, Roma, Castelvecchi

2005, *Lo stato dell'arte. L'esperienza estetica nell'era della tecnica*, Roma, Laterza.

Chimenti D., Coviello M., Zucconi F.,

2011, *Sguardi incrociati. Cinema, testimonianze, memorie del lavoro teorico di Marco Dinoi*, Roma, Edizioni fondazione ente dello spettacolo.

Castoriadis C.,

1995, *L'istituzione immaginaria della società*, Torino, Bollati Boringhieri.

Dinoi M.,

2008, *Lo sguardo e l'evento. I media, la memoria, il cinema*, Firenze, Le Lettere.

Frye N.,

1993, *La letteratura e le arti visive e altri saggi*, Catanzaro, Abramo.

Henschen S., E.,

1900, “Revisione critica della Dottrina sul centro corticale della visione”, Kessinger Pub. Co.

Gallese V.,
2010, “Corpo e azione nell'esperienza estetica. Una prospettiva neuroscientifica.

Keats J.,
1819, *Ode su una urna greca*.

Lacan J.,
1995, *Scritti*, Torino, Einaudi.

Merleau-Ponty M.,
1945, *Fenomenologia della percezione*, Parigi, Edizioni Gallimard.

Morelli U.,
2010, *Mente e bellezza. Arte, creatività e innovazione*, Torino, Umberto Allemandi & C.

Palahniuk C.,
1996, *Fight Club*, Milano, Mondadori.

Sacks O.,
1995, *Un antropologo su Marte*, Milano, Adelphi.

Schopenhauer A.,
1819, *Il mondo come volontà e rappresentazione*.

Squillacciotti M.,
2000, *La parola e l'immagine. Saggi di antropologia cognitiva*,

Quaderno n. 1, Laboratorio di Antropologia e Didattica,
Università degli Studi di Siena.

2010, *Lezioni di Antropologia Cognitiva*, in Arlian - Laboratorio di
Arti e Linguaggi in Antropologia, all'indirizzo:
<http://arlian.media.unisi.it/lezioni.htm>

Wulf C.,
2007, *Homo pictor, l'immaginazione e la costruzione dell'umano*,
Modena, Tipografia Notizie Editrice.

Zeki S.,
2007, *La visione dall'interno. Arte e cervello*, Torino, Bollati
Boringhieri.