



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MESSINA
DIPARTIMENTO DI SCIENZE COGNITIVE
PSICOLOGICHE PEDAGOGICHE E DEGLI STUDI CULTURALI
XXXVI CICLO DOTTORATO DI RICERCA
Anno accademico 2022/2023

Corporeità, atmosfere affettive e dimensioni estetiche dell'atto performativo

Dottoranda
Teresa Cavallo
SSD: L-ART/04
Supervisore
Prof. Francesco Paolo Campione
Co-Supervisore
Prof. Edoardo Augusto Fugali

Ringraziamenti

Questo lavoro è nato grazie all'aiuto e al sostegno di mio padre, di mio fratello Giorgio e del mio compagno Francesco. Li ringrazio per il loro incondizionato appoggio, per il loro sostegno e per la continua ispirazione. Voglio ringraziare inoltre i professori Francesco Paolo Campione e Edoardo Augusto Fugali per la loro preziosa cura e gentilezza nel supervisionare il mio lavoro. Ringrazio, inoltre, la coordinatrice del dottorato, la professoressa Alessandra Falzone, per la sua disponibilità, attenzione e dedizione in questi tre anni. Un sentito ringraziamento va inoltre al professore Antonino Pennisi per aver condiviso con me le sue stimolanti riflessioni. Un ulteriore ringraziamento va alla professoressa Maaïke Bleeker dell'istituto ICON della Utrecht University e al corpo docenti per avermi accolta e supportata durante il mio periodo di soggiorno all'estero. Infine, vorrei ringraziare il professore Belluardo e il suo gruppo, senza il cui prezioso aiuto questo lavoro non avrebbe visto la luce.

Abstract

La presente ricerca verte sull'indagine della relazione tra corporeità, affettività e atmosfera quali elementi distintivi dell'esperienza estetica, focalizzando lo sguardo sugli approcci che il programma di ricerca noto come *embodied cognition* propone. A margine di tali assunti, l'elaborato si propone di approfondire i suddetti campi d'indagine, all'interno dei quali si intende indagare da una parte il processo cognitivo sottostante l'empatia e, dall'altro, sulla scorta delle osservazioni di Walter Benjamin, il parallelismo tra il concetto di "aura" e quello di "atmosfera". Nello specifico, il lavoro intende suggerire come l'aura della performance artistica, a partire dall'unicità e irripetibilità di quest'ultima, possa essere individuata nell'atmosfera dell'evento e come questa possa configurarsi quale caratteristica distintiva dell'esperienza performativa stessa.

Indice

Introduzione e struttura della ricerca

Campi di indagine:

- Affettività:.....7
- Corporeità: L'approccio *embodied*:.....10
- Atmosfere:.....13

Capitolo 1. Affettività

- 1.1 Introduzione alle teorie dell'affetto.....16
- 1.2 L'affetto nel pensiero filosofico di Spinoza.....27
- 1.3 Affettività incarnata.....34
 - 1.3.1 Cosa sono le emozioni.....35
- 1.4 Verso una teoria dell'emozione incarnata.....52
 - 1.4.1 Implicazioni psicopatologiche.....56
- 1.5 L'affettività in relazione all'altro.....60
- 1.6 Intersoggettività, empatia e dimensione sociale dell'emozione.....81
- 1.7 Emozioni ed esperienza estetica.....98
 - 1.7.1 L'esperienza ASMR.....103

Capitolo 2. Corporeità

- 2.1. Il corpo preludio filosofico.....108
- 2.2. Immagine e schema corporeo.....117
- 2.3. Il corpo al centro delle teorie cognitive.....121
- 2.4. Simulazione incarnata ed esperienza estetica.....126
- 2.5. Corporeità in movimento ed empatia cinestetica.....133
- 2.6. Arti visive ed empatia cinestetica: excursus storico artistico.....136
- 2.7. Corpo performativo e neuroscienze.....141
- 2.8. Sulla materialità dei corpi: dal corpo liberato alla performatività *queer*.....151

2.8.1 Oltre la materialità dei corpi: il corpo quantisticamente <i>queer</i>	153
2.9 Performatività come espressione delle potenzialità del corpo.....	157

Capitolo 3. Atmosfera

3.1 Introduzione al concetto di atmosfera.....	167
3.1.1 Ontologia dell'atmosfera.....	172
3.2 Generatori delle atmosfere (luce e suono)	174
3.2.1 Luce.....	175
3.2.2 Suono.....	180
3.3 Architetture empatiche.....	188
3.3.1 Il ruolo del corpo nella percezione dell'atmosfera.....	197
3.4 Aura.....	202
3.5 Arte performativa.....	208
3.6 Estetica patica.....	224

Appendice: Estetiche	232
-----------------------------------	-----

Conclusioni	258
--------------------------	-----

Bibliografia	260
---------------------------	-----

Indice delle figure

Figura 1: *The Light Inside*, James Turrell, 1999.

Figura 2: *Aten reign*, James Turrell, 2013.

Figura 3: *Space That Sees*, James Turrell, 1992.

Figura 4: *The Weather Project*, Olafur Eliasson, 2003.

Figura 5: *Beauty*, Olafur Eliasson, 1993.

Figura 6: *Senza titolo (To Henry Matisse)*, Dan Flavin, 1964.

Figura 7: *The evening star* Spencer Finch, 2010.

Figura 8: *The Cloud Gate*, Anish Kapoor, 2006.

Figura 9: *Leviathan*, Anish Kapoor, 2011.

Figura 10: *Iridescent Pink*, Anish Kapoor, 2023.

Figura 11: *Inside out*, Richard Serra, 2013.

Figura 12: *Left or standing, standing or left Standing*, Bruce Nauman, 1971.

Figura 13: *The True Artist Helps the World by Revealing Mystic Truths (Window or Wall Sign)*, di Bruce Nauman. Basilea, 1967.

Figura 14: *Tragedia endogonidia*, Romeo Castellucci, 2001-2004.

Figura 15: *Dream*, Alessandro Sciarroni, 2023.

Figura 16: *In a Landscape*, Alessandro Sciarroni, 2020.

Figura 17: *Turning*, Alessandro Sciarroni, 2014-2015.

Introduzione

Sullo schermo appare una ragazza dai tratti orientali intenta a lavorare in quella che posso intuire essere una vecchia fabbrica di tessuti, dismessa e decadente.

La performance inizia quando lei si volta e si avvicina verso di me lasciando per un momento il proprio lavoro.

Sembra scrutarmi per un lungo momento, quasi come se non avesse mai visto un altro essere umano sulla faccia della terra, come se quella stanza nella fabbrica fosse tutto il suo mondo.

Ci guardiamo aspettando che succeda qualcosa, quando noto che è intenta ad imitare la mia postura. Mi rendo conto, un istante dopo, portandomi una mano verso il naso come per starnutire, che i suoi movimenti seguono i miei, come se fosse lei a dover starnutire, come se ci stessi specchiando.

Dopo qualche minuto, in cui testo la sua capacità di imitarmi, mi rendo conto che siamo entrate in piena connessione in un dialogo mimetico molto intimo, come i bambini che non avendo ancora l'uso del linguaggio cercano di comunicare attraverso piccoli gesti e smorfie.

Questo dialogo un po' straniante viene interrotto quando mi indica di avvicinarmi ad un telo appoggiato per terra, molto vicino allo schermo, e suggerendomi di sdraiarmi.

Dopo un attimo di esitazione, decido di seguire le sue istruzioni, smettendo di interrogarmi sulla situazione e lasciando quindi cadere qualsiasi commento critico dentro la mia testa.

Decido di immergermi totalmente e di abbandonarmi al destino di quello strano gioco. Una volta sdraiata su quel tappetino mi trovo vis-à-vis con la ragazza, anche lei appoggiata su un cumulo di stoffe nel pavimento della fabbrica.

Ci osserviamo attentamente, come se l'una fosse il volto dell'altra, mi accenna dei sorrisi, forse per tranquillizzarmi del fatto che nonostante l'atmosfera angosciante non

possa accadere nulla di temibile. Passa qualche minuto ancora, quando lei si alza, lo sguardo è cambiato assumendo una velatura cupa ed intristita, quasi rassegnata, piano piano si volta e si dirige nuovamente davanti il macchinario per riprendere il suo lavoro, lasciandomi lì dov'ero senza fare un cenno. Mentre prendo consapevolezza che la performance è finita, esco velocemente colpita da un profondo smarrimento misto a una sensazione di profonda tristezza.

Riflessione su “Guilty Landscapes” di Dries Verhoeven

Queste parole provengono dall'esperienza di una spettatrice dopo aver partecipato alla performance *Guilty Landscapes*, curata dall'artista olandese Dries Verhoeven e presentata per la prima volta in Italia al Festival di Santarcangelo, nel 2019.

Quest'opera, composta da quattro episodi ambientati in diversi luoghi del mondo, trasporta lo spettatore all'interno di situazioni di estrema povertà e distruzione. All'interno di tali scene, un *performer*, in soli dieci minuti, accompagna lo spettatore attraverso un'esperienza di profondo turbamento emozionale.

Il *setting* scenico è progettato per instaurare una connessione empatica tra due soggetti: il *performer* (sullo schermo) e lo spettatore. Tale composizione scenografica sfrutta pochi elementi ed è in grado di dar vita a una relazione quasi intima tra di loro.

Quest'opera, nella sua essenzialità drammaturgica, mette in campo diverse questioni. Innanzitutto, quella del rapporto con le immagini, siano esse immagini del dolore, della guerra e della violenza. In secondo luogo, viene esplorato il legame tra elementi fondamentali che costituiscono l'innescarsi di un'esperienza empatica, in questo caso tra due corpi: quello del *performer* e quello dello spettatore.

Tale rapporto implica concetti come la dimensione affettiva, quella pre-emozionale, la corporeità e l'atmosfera¹; quest'ultima intesa come insieme di elementi che determinano la nostra relazione con lo spazio.

¹ Il concetto di atmosfera sarà indagato nel corso del terzo capitolo di questo lavoro. Il termine “atmosfera” non fa riferimento esclusivamente alle qualità fisiche di un luogo, ma è il risultato della complessa relazione tra soggetto e spazio. Il concetto di atmosfera riflette la percezione emotiva e sensoriale del soggetto rispetto ad un determinato ambiente. L'atmosfera è quindi connotata dalle qualità emozionali e soggettive di chi la sperimenta. Spazio e soggetto entrano in una relazione dinamica attraverso cui è

L'estetico, in questo senso, diventa il luogo dove simili dimensioni si sviluppano e si fondono, determinando quella che è una delle produzioni specifiche dell'uomo, ovvero l'atto estetico.

Lo scopo che il presente lavoro si prefigge è quello di esplorare la categoria dell'estetico a partire dalle tre dimensioni sopra accennate e di indagare singolarmente le specificità di ognuna di esse. Lo studio verterà inoltre sull'analisi della dimensione affettiva, della corporeità e dell'atmosfera, considerandole come elementi essenziali per l'esperienza estetica e l'instaurarsi di una relazione empatica.

Attraverso un'indagine dettagliata dell'affettività, della corporeità e dell'atmosfera, il nostro scopo è quello di porre in rilievo le sfumature specifiche di ciascuna dimensione e di comprendere come esse contribuiscano a determinare l'esperienza estetica.

La dimensione affettiva, oltre a guidarci nel complesso mondo delle emozioni e delle connessioni emotive, enfatizza la centralità dei sentimenti nell'esperire estetico e nella costruzione dei legami empatici.

Attraverso l'indagine della corporeità esploreremo la centralità del corpo sia come mezzo di percezione e sia come mezzo di interazione con l'opera artistica. La presenza fisica e la dimensione corporea sono due aspetti chiave per l'indagine della relazione tra corpo e opera d'arte e, dunque, tra soggetto e oggetto. Infine, la dimensione atmosferica emerge come un elemento trasversale in grado di avvolgere e allo stesso tempo 'produrre' il contesto ambientale e spaziale attraverso cui sentimenti e corpo entrano in relazione.

L'analisi dell'atmosfera ci condurrà ad esaminare come gli ambienti, le sensazioni e le percezioni possono influenzare intensamente la nostra esperienza estetica, plasmando la connessione empatica tra soggetto e opera d'arte. In sintesi, questo lavoro di ricerca mira a svelare la complessità e l'interconnessione tra queste dimensioni, offrendo una prospettiva teorica da cui indagare i fattori fondamentali che convergono a formare l'esperienza estetica.

Coloro che si dedicano allo studio scientifico della natura umana (dalle neuroscienze alla psicologia e alle scienze cognitive), contribuiscono ad una significativa svolta antropologica. Questa nuova prospettiva si distingue per una crescente distanza dall'iper-

possibile il costituirsi, appunto, di una particolare atmosfera. Per un'ampia trattazione del tema è possibile fare riferimento agli studi di Gernot Böhme (1991, 1993, 1998, 2001, 2006, 2013, 2017).

linguismo che, per lungo tempo, ha caratterizzato la ricerca sulla natura umana e il dibattito filosofico (Matteucci, 2014).

Affrontare questioni legate all'esperienza umana, come l'esperienza estetica, può sicuramente trarre vantaggio dall'adozione di un approccio multidisciplinare. Questo significa integrare le prospettive e le metodologie provenienti da diverse discipline (come le neuroscienze, la psicologia e la filosofia, solo per citare le principali) al fine di ottenere una comprensione più ampia e approfondita dell'esperienza in ambito estetico. L'approccio multidisciplinare consente inoltre di indagare le molteplici dimensioni coinvolte, dalla sfera cognitiva a quella emotiva fino a quella estetica, contribuendo a gettare luce sull'esperienza estetica come fenomeno altamente complesso.

Il lavoro di ricerca, come si accennava più sopra, verterà sull'indagine della relazione tra corporeità, affettività e atmosfera, considerati quali elementi fondativi dell'esperienza estetica. Inoltre, si focalizzerà sugli approcci che il programma di ricerca dell'*embodied cognition* propone. L'elaborato svilupperà questi tre campi di indagine, all'interno dei quali indagheremo da una parte quali sono le principali prospettive filosofiche e, dall'altra, come tali prospettive si incontrano con le teorie cognitive contemporanee.

I campi di indagine

➤ Affettività

Inizieremo la nostra indagine a partire dall'esplorazione della prima dimensione: quella affettiva. Essa comprende l'insieme delle teorie legate al vasto campo delle emozioni. Vaglieremo le dinamiche, le origini e le manifestazioni delle emozioni, che costituiscono un fondamentale pilastro dell'esperienza umana in ambito estetico. L'attenzione all'aspetto affettivo, inoltre, ci consentirà di approfondire il ruolo delle emozioni anche sotto il profilo cognitivo, così da esplorare con maggiore precisione come esse contribuiscano a plasmare e arricchire l'esperienza estetica stessa.

Quando ci riferiamo all'affettività non possiamo non fare riferimento allo studio fondativo nel mondo moderno su questo tema: l'*Etica dimostrata secondo l'ordine geometrico* (1677) di Baruch Spinoza, un'opera che ci consegna una ricchissima e lucida riflessione sulla natura delle affezioni umane e sulla loro capacità di influire sull'agire umano.

Secondo Spinoza, l'affetto nasce dalla variazione prodotta in un corpo da un altro corpo, che ne aumenta la capacità di azione². Spinoza osserva e studia le dinamiche affettive, in qualità di stati del corpo, e fa corrispondere ad un'"idea confusa" una specifica sensazione. In realtà, come risulterà chiaro nel corso del presente lavoro e in particolare nel capitolo dedicato all'affettività, Spinoza distingue la variazione di potenza d'agire, *affectus* (ovvero "affetto") dallo stato di un corpo che ha subito l'azione di un altro corpo, che invece definisce come *affectio*, ovvero affezione.

Questa distinzione di termini verrà sottolineata con forza da Gilles Deleuze. Il filosofo francese, attraverso una rielaborazione del concetto di affetto, pone l'accento sull'interazione dei corpi. Deleuze rilegge il pensiero spinoziano nel corso di una serie di lezioni (Deleuze, 2013) orientate a definire quali siano effettivamente i limiti del corpo e come questi siano in relazione alle sue funzioni. Il tentativo del filosofo è quello di considerare lo stato affettivo non come qualcosa a sé stante, ma come concatenato alla relazione con i corpi e, quindi, influenzato dall'ambiente e dalla situazione in cui gli stessi sono collocati. In questo senso, potremmo dire che le dinamiche affettive sono profondamente situate nell'ambiente e nei corpi. Tale visione è molto vicina alla prospettiva della cognizione enattiva³, sviluppata recentemente, che vede la cognizione umana non come il prodotto esclusivo delle funzioni cerebrali ma come il frutto dell'interazione tra la mente, il corpo e l'ambiente. All'interno di tale prospettiva, la mente non è considerata un ente isolato le cui funzioni si riducono a meri processi cerebrali, ma piuttosto come una parte integrante di un sistema complesso, all'interno del quale giocano un ruolo centrale il corpo e l'ambiente. Secondo la prospettiva enattiva, che possiamo considerare la più

² Spinoza sosteneva che l'affetto, inteso come variazione prodotta in un corpo da un altro corpo, contribuisce ad aumentare la capacità di azione di quest'ultimo. Tale concetto è centrale nella sua opera filosofica.

³ La prospettiva enattiva della cognizione si rifà al pensiero di autori come Francisco Varela, Evan Thompson e Eleanor Rosch. A partire dal loro seminale lavoro *The Embodied Mind: Cognitive Science and Human Experience* (1991), viene proposto un paradigma in cui la cognizione umana è concepita non solo come il risultato delle funzioni cerebrali, ma come epifenomeno emergente dall'interazione dinamica tra mente, corpo e ambiente. Questa visione enfatizza il ruolo fondamentale dell'esperienza corporea e dell'ambiente nel plasmare la coscienza e la cognizione umana.

radicale all'interno del variegato quadro dell'*embodied cognition*, la cognizione è tutt'altro che separata dal corpo e dall'ambiente in cui è situata. I processi cognitivi sono il frutto di tale interazione, la quale è strutturale e determinante.

L'attenzione verso la dimensione affettiva è tornata fortemente in voga negli ultimi tempi, in seguito alle riflessioni e gli studi di Brian Massumi, Eve Kosofsky Sedgwick e altri autori, che inaugurano un filone denominato *Affect Studies* (studi sull'affetto), attraverso cui intendono indagare le dinamiche della relazione tra gli affetti (Sedgwick, 2003; Massumi, 2002).

All'interno di questo filone di studi viene posta l'attenzione sull'*in-between-ness*⁴ tra i soggetti e gli oggetti, tra corpi e ambiente. Attraverso questa prospettiva si intende riconfigurare, inoltre, dicotomie concettuali fondative del pensiero occidentale quali "corpo-mente", "natura-cultura" e "umano-artificiale".

La dicotomia "affetto-cognizione" e il rapporto tra questi due termini è probabilmente il punto di scontro e di incontro della prospettiva cognitiva.

Tradizionalmente, nella storia delle scienze cognitive, gli stati affettivi venivano considerati come 'prodotti' da un insieme di meccanismi separati da quelli implicati nella produzione dei processi cognitivi superiori. Se pensiamo ad una struttura a due piani, gli stati affettivi si troverebbero, secondo le scienze cognitive classiche, su quello più basso, ovvero, fuor di metafora, ad un livello inferiore. Tuttavia, sono proprio le neuroscienze cognitive a ribaltare questa prospettiva, considerando i processi affettivi e cognitivi come fortemente integrati. All'interno della nuova ondata delle scienze cognitive, inoltre, il paradigma dell'*embodied cognition*, intende superare i limiti di quegli approcci riduzionisti che considerano il cervello quale unico motore dell'agire umano e che ipotizzano persino la possibilità di una cognizione che esuli dalla dimensione corporea.

⁴ Gli *affect studies* si propongono di indagare gli spazi "interstiziali" che si producono nella relazione tra soggetti e tra soggetti e oggetti. Il corpo viene inteso come un ente radicalmente aperto, in opposizione a un sistema chiuso. Attraverso questa concezione il corpo agisce e si relaziona al mondo dinamicamente. Il termine affetto, derivato da *afficere* (toccare, muovere, commuovere), indica la possibilità di essere mossi verso una direzione. La realtà è così concepita dinamicamente come variazione e movimento. La categoria dell'affetto, così come proposta e pensata dai teorici degli *affect studies* suggerisce il ripensamento dell'esperienza umana e sottolinea l'intento di riconsiderare le categorie tradizionali del pensiero moderno come quella del soggetto.

➤ Corporeità: L'approccio *Embodied*

L'*embodied cognition* nasce intorno agli anni Novanta per opera di Varela, Thompson e Rosch. Il testo nato dalla loro collaborazione, *The Embodied Mind: Cognitive Science and Human Experience* (1991), intende sfidare il paradigma delineato dalle teorie internaliste e rappresentazionaliste, che concepiscono la mente come un ente separato dal corpo. Secondo tali approcci, i processi cognitivi venivano concepiti come meramente rappresentazionalisti e computazionali, nonché localizzati essenzialmente all'interno del cervello, considerato quale organo d'elezione per la mente. Il programma di ricerca dell'*embodied mind*, ovvero, della mente incarnata, intende invece sfatare questa concezione dei processi cognitivi ribaltando la prospettiva. Onde elaborare un concetto ben più articolato e complesso di mente, esso si prefigge di mettere al centro il corpo, immerso e situato nell'ambiente, con le sue caratteristiche non solo naturali ma anche culturali e sociali⁵.

La prospettiva *embodied* sviluppa ben presto diverse articolazioni, ovvero, le famose 4 E, *Embedded, Embodied, Enacted, Extended* (Gallagher, 2023), tramite le quali si tenta di superare – o perlomeno di ricalibrare – il cerebrocentrismo⁶, paradigma che ancora persiste nelle indagini sulla cognizione umana. All'interno del panorama *embodied* sembra essere prevalente, rispetto allo studio delle emozioni, la prospettiva *enacted* (enattiva) citata sopra. Tra i punti più interessanti di questo approccio, vi è la concezione della cognizione come essenzialmente legata al rapporto con l'ambiente: è il dualismo corpo-ambiente a modulare le attività neuronali e ad influenzare le risposte sensomotorie e affettive⁷.

⁵ L'enattivismo (*Enacted Cognition*) indaga «le risorse performative degli organismi biologici» (Pennisi, 2021, p. 203). Questa prospettiva si concentra sulle capacità sensomotorie del corpo, indagandone la relazione con la coscienza. In altre parole, la coscienza sarebbe determinata dai processi sensomotori del corpo. Come spiega Alva Noë, la percezione della vista non è un processo che accade solo nei nostri cervelli ma è piuttosto qualcosa che *facciamo* (Noë, 2010). Secondo questo approccio è centrale la capacità agentiva, ovvero, il fare. La percezione sarebbe il frutto delle possibilità di azione degli organismi. La capacità sensomotoria, ed in particolare il movimento, è, quindi, determinante nella produzione di senso e nella formazione dei giudizi sulle cose.

⁶ Il paradigma dell'EC (*Embodied Cognition*) nasce per sfatare il cerebrocentrismo, ovvero, l'idea che il cervello sia la sola struttura deputata alla formulazione della coscienza e al processo di significazione della realtà. In sostanza, la mente non può essere concepita isolata dal resto del corpo. In altre parole, non possiamo pensare ad un «cervello in una vasca» come affermava Putman (1981).

⁷ La prospettiva enattiva sottolinea il profondo legame tra espressioni corporee e stati emotivi: non sussisterebbe tra i due un rapporto causa-effetto, ma si influenzerebbero a vicenda. In altre parole, gli stati affettivi non coincidono semplicemente con le espressioni corporee ma si costituiscono l'una a partire dall'altra (Di Francesco, Tomasetta, 2021).

I processi cognitivi, considerati sotto una prospettiva antirappresentazionalista dalla *embodied cognition*, hanno dunque una certa autonomia nel produrre senso e sono considerati anche a partire dall'ambiente con cui essi si relazionano. Inoltre, la cognizione, secondo questi modelli teorici, sarebbe determinata da un'azione incarnata piuttosto che da una mera attività computazionale. Percezione e azione sono impegnate in un continuo interscambio che produce configurazioni dotate di significato⁸.

Altro punto fondamentale, su cui poggia questo approccio, è la centralità conferita all'esperienza⁹. Quest'ultima, nella prospettiva enattiva, è concepita a partire dall'organismo, visto come un sistema attivo capace di creare significato attraverso l'interazione con l'ambiente. Il rapporto con il mondo è costitutivo della coscienza stessa: l'ambiente può essere considerato non come qualcosa di predefinito ma determinato proprio dalla relazione biunivoca con il soggetto.

La mente umana è incarnata e in continua relazione con l'ambiente. Attraverso di esso la produzione di senso è possibile grazie alla costante comunicazione cervello-corpo-ambiente. Il contesto esterno (l'ambiente inteso sia in termini spaziali-fisici, sia come atmosfera) ricopre una fondamentale importanza nell'analisi delle dinamiche affettive in termini intersoggettivi.

Questa prospettiva ha inoltre arricchito notevolmente il dibattito fenomenologico; d'altronde, nella letteratura scientifica, è stato sottolineato a più riprese come tra scienza cognitiva e fenomenologia¹⁰ vi sia un rapporto di stretta complementarità (Brencio, 2021; Colombetti, 2008, p. 83).

⁸ Alva Noë insiste fortemente sul considerare la coscienza non come il prodotto esclusivo del nostro cervello, ma piuttosto come il risultato di qualcosa che creiamo e facciamo. Secondo Noë, «la coscienza assomiglia più alla danza che alla digestione» (Noë, 2010, p. XIV), sottolineando appunto come essa non può essere considerata come un processo organicamente isolato dal resto del corpo e dell'ambiente.

⁹ Come afferma Colombetti: «l'esperienza non è un epifenomeno laterale, ma è centrale alla nostra concezione della mente, e deve essere descritta e analizzata attraverso un accurato studio fenomenologico. Per questo motivo l'approccio enattivo ha sostenuto fin dall'inizio che la scienza cognitiva e la fenomenologia sono complementari e mutualmente informative» (Colombetti, 2008, p.83). Secondo la proposta di Colombetti è necessario adottare la prospettiva fenomenologica, in quanto quest'ultima contribuirebbe a fornire una visione più accurata del funzionamento della mente incarnata. In altre parole, «secondo l'approccio enattivo la mente umana è incarnata nell'intero organismo ed è situata nel mondo, e dunque non è riducibile a strutture all'interno della testa. Il significato e l'esperienza sono prodotti dalle continue relazioni reciproche fra cervello, corpo e mondo» (*Ibidem*).

¹⁰ Ricorre, anche in questo frangente, l'importanza dell'interdisciplinarietà cui si accennava sopra. Se portata avanti «con scrupolosa acribia, indefessa ricerca e rigore metodologico, rappresenta un valore aggiunto sia per coloro che provengono dalle scienze umane, sia per chi si colloca nel campo delle scienze naturali». Brencio sottolinea, inoltre, come l'interdisciplinarietà ed il proficuo dialogo tra le discipline scientifiche e la fenomenologia si riflettano positivamente anche all'interno dell'universo terapeutico,

Un'altra svolta, fondamentale per lo sviluppo delle teorie *embodied*, è rappresentata dalla scoperta dei meccanismi *mirror*, che hanno contribuito ad accrescere la conoscenza neuroscientifica riguardo alla comprensione percettiva del mondo. Tali meccanismi, meglio noti come 'neuroni specchio', sono stati individuati per la prima volta nelle scimmie macaco, in un laboratorio dell'Università di Parma, da Rizzollatti e dal suo gruppo di ricerca all'inizio degli anni Novanta. Una scoperta di portata epocale per il settore neuroscientifico che, nel giro di pochi anni, sarà approfondita da un'elevata quantità di studi. I neuroni specchio sono una classe di neuroni visuo-motori, rilevati per la prima volta nell'area F5 del cervello delle scimmie, che si attivano non solo quando il soggetto esegue un'azione, ma anche durante l'atto di vedere o sentire un soggetto terzo che esegue quella specifica azione. In effetti, parte dei nostri circuiti senso-motori rispondono come se stessimo eseguendo noi stessi l'azione, escludendo quei circuiti motori con i quali dovremmo effettivamente compierla. Tale processo innato ha gettato le basi per lo sviluppo della teoria conosciuta come "simulazione incarnata"¹¹ (Gallese, Migone, Eagle, 2006).

Gli avanzamenti sui meccanismi *mirror* dei neuroni specchio mostrano che questo funzionamento non è prerogativa delle aree cerebrali coinvolte nella rappresentazione motoria dell'azione, ma contraddistingue anche alcuni centri deputati alle risposte motorie-viscerali di alcune reazioni emotive come la paura, indicando nuove prospettive per lo studio dei processi affettivi. A partire da questa prospettiva, dalla quale indagare l'affetto e il suo rapporto con la corporeità e l'ambiente, è sicuramente interessante focalizzare l'indagine su un elemento come quello dell'esperienza estetica.

Perché guardare all'esperienza estetica in relazione al rapporto tra affetto, corpo e ambiente? Secondo il neuroscienziato Vittorio Gallese spaccettare la nozione di

giacché a partire da essi è possibile orientare «quella prassi che modella la *relazione di cura*». (Brenicio, 2021, p. 12).

¹¹ La teoria della simulazione incarnata proposta da Vittorio Gallese si basa sulla scoperta di una particolare classe di neuroni, denominati neuroni specchio. Faremo più volte riferimento a questa scoperta nel corso di questo lavoro. La teoria della simulazione incarnata si fonda sulle osservazioni svolte su classi di neuroni presenti nelle ragioni parieto-motorie, nell'area di Broca e nella corteccia premotoria. Secondo questa teoria, l'osservazione di azioni e comportamenti induce, in chi osserva l'azione, l'attivazione degli stessi circuiti nervosi deputati a controllare l'esecuzione, determinando un processo di simulazione, definito appunto "simulazione incarnata". La formulazione di questa teoria vede numerose applicazioni, come la comprensione dei processi inter-soggettivi, di quelli emotivi e dei processi coinvolti nell'esperire estetico. Per una trattazione esaustiva del tema si vedano (Gallese, 2008; Gallese, Guerra, 2015; Gallese, 2005; Gallese, Sinigaglia, 2011; Gallese, 2016).

esperienza (e nello specifico quella diretta all'osservazione di un oggetto estetico) può fornire risultati rilevanti rispetto al rapporto corpo-mente (Gallese, Morelli, 2010).

➤ Atmosfere

Per trattare dell'esperienza estetica in relazione all'affettività e alla corporeità è necessario indagare quanto incida il rapporto con l'ambiente, ossia con il mondo circostante.

A partire da questa prospettiva, numerosi studi si concentrano oggi sulla ricerca degli elementi che condizionano la nostra esperienza in relazione all'ambiente, sia da un punto di vista fisico che semantico. Variabili ambientali e culturali, infatti, influiscono sul nostro modo di agire e percepire, plasmando così l'interazione con gli altri e con noi stessi.

Negli ultimi anni, si è assistito ad un ritorno del concetto di "atmosfera", attraverso cui indagare il ruolo dell'ambiente e aprire nuove prospettive teoriche in grado di spaziare dall'estetica alla sociologia fino ai più interessanti sviluppi nell'ambito della neurofenomenologia.

L'atmosfera è un concetto estremamente vago, così come sottolinea Gernot Böhme, fondatore della *Neue Ästhetik* (1991, 1993, 1998, 2001, 2006, 2013, 2017), sulla scorta degli studi di Hermann Schmitz (2024, 2016, 2012, 2018).

L'oggetto "atmosferico", inteso nel suo senso più ampio, consente di guardare all'ambiente attraverso una lente particolare che non estromette la natura esperienziale.

L'idea che un luogo fisico possa attivare determinate sensazioni ha interessato negli ultimi anni soprattutto l'architettura¹² che si propone di affrontare il fenomeno attraverso le lenti non solo dell'estetica e della fenomenologia, ma anche delle neuroscienze. Ci si chiede in sostanza se si ha una particolare impressione, piuttosto che un'altra, percorrendo le vie di una città o i corridoi di un palazzo e se queste impressioni siano in qualche modo verificabili e misurabili scientificamente. Lo studio e l'analisi delle qualità emozionali di uno spazio risultano rilevanti sia in relazione alla determinazione dell'identità di un luogo che alla sua specificità. L'attenzione è quindi rivolta alla relazione tra oggettività delle forme e soggettività dell'esperienza.

¹² Per un'analisi esaustiva e puntuale del concetto di atmosfera in ambito architettonico si rimanda al lavoro dottorale di Elisabetta Canepa: *Neurocosmi, la dimensione atmosferica tra architettura e neuroscienze* (2018-2019).

Affronteremo l'indagine sull'atmosfera da un punto di vista prettamente estetico, con particolare attenzione a quegli elementi che concorrono a definire tale concetto. Vedremo inoltre come la nozione di atmosfera sia centrale nell'analisi delle nuove forme d'arte come installazioni e performance.

In conclusione, il presente progetto di ricerca sviluppa un'indagine ecologica e olistica sulle possibilità affettive dei corpi in relazione alla loro stessa materialità e all'ambiente in cui sono immersi, con particolare attenzione all'esperienza estetica. Tale approccio si fonda sull'idea che le esperienze estetiche sono radicate nella corporeità e nell'ambiente, producendo inoltre delle risposte affettive. L'obiettivo è quello di indagare in che modo questi elementi interagiscono dinamicamente tra essi, contribuendo a plasmare l'esperienza estetica.

I Capitolo

Affettività

1.1 Introduzione alle teorie dell'affetto

In questo capitolo analizzeremo la sfera affettiva. La dimensione emotiva è di fondamentale importanza per comprendere come gli esseri umani si relazionano agli eventi della vita, come esperiscono determinate situazioni e come si relazionano tra loro. Esamineremo come l'esperienza emotiva sia intimamente legata ai processi cognitivi, prestando particolare attenzione al ruolo rivestito dalla corporeità. Indagheremo inoltre il rapporto tra i processi cognitivi e le esperienze emotive, comprendendo come siano strettamente interconnessi e inscindibili dalla dimensione della corporeità. Lo studio dei processi affettivi consente di fare luce sulla totalità dell'esperienza umana e ci consente di evidenziare i valori e gli obiettivi dell'individuo, nonché il suo sistema di credenze apprese e il modo in cui questo si relaziona socialmente.

La dimensione affettiva è complessa e comprende sia la soggettività che i processi neurobiologici¹³. Tentare di definire tale dimensione risulta un'impresa assai ardua, dal momento che una certa complessità ed ampiezza emergono già dalla sfera semantica del termine "affettività" (*affectivity*). L'ambiguità del termine è strettamente collegata all'utilizzo nella lingua inglese di un altro termine, ovvero, *feeling*, che sta ad indicare

¹³ Sotto il profilo neurobiologico, le emozioni sorgono in risposta a eventi rilevanti, manifestando vissuti soggettivi distintivi e suscitando modificazioni biologiche specifiche. L'insieme di queste reazioni deriva dall'attivazione di strutture del sistema nervoso comprese in una rete di strutture corticali e sottocorticali conosciute come "sistema limbico". Da diverso tempo lo studio delle neuroscienze si è concentrato sui processi neurobiologici regolativi delle emozioni. Gli studi più recenti si concentrano sulla ricerca delle basi biologiche delle emozioni e si fondano sull'idea che alcune emozioni sono il prodotto di strutture filogeneticamente antiche e anatomicamente definite. Al fine di esaminare dettagliatamente il tema si veda (Matarazzo, Zammur, 2009).

l'insieme della dimensione sensoriale, cognitiva e sentimentale. Come specifica Baggio: «mentre il *feeling* viene definito un'astrazione da uno stato d'animo concreto, l'*affection* sta a indicare l'elemento puramente ipotetico della vita mentale che è alla base delle manifestazioni concrete del *feeling*» (Baggio, Quinzi, 2021, p.47). La situazione si complica quando a questa ambiguità di termini si aggiunge l'utilizzo del termine *emotion* che nel corso del Novecento viene sovente utilizzato come sinonimo del termine *feeling*. Tale equivocità, nel linguaggio comune, è tuttora presente e ben radicata, e rende alquanto confusionario l'utilizzo della terminologia in questione. Nel corso del Seicento, Cartesio utilizzava il termine *émotion* per indicare le cosiddette passioni dell'anima, identificate come stati mentali provocati da movimenti interiori che affliggono il corpo. Questo utilizzo ampio del termine fu poi ripreso, come sottolineano ancora Baggio e Quinzi, da Hume, che attraverso la parola “emozione” intendeva indicare un tipo di movimento interiore, mentre utilizzava altre espressioni per denotare le percezioni affettive, ovvero, le passioni.

È già chiaro da questo breve preambolo come la dimensione affettiva contenga in sé una serie di elementi (dall'emozione, alla passione, al sentimento) che è alquanto difficile circoscrivere con precisione.

Per affetto, sulla scia degli studi pionieristici condotti dallo psicologo statunitense Silvan Solomon Tomkins¹⁴, si intende la «porzione biologica dell'emozione» (Nathanson, 1992, p.45), un meccanismo biologicamente innato che ci motiva o ci spinge verso qualcosa. È un sistema motivazionale che attinge dalla nostra percezione, dalla memoria e dal pensiero per condurci verso un determinato stato.

La parola si riferisce alla possibilità di essere influenzati da qualcosa. Nell'accezione della psicologia moderna, per “affetto” si intende la controparte mentale delle rappresentazioni corporee, associata alle emozioni o alle azioni che implicano un certo grado di motivazione. L'etimologia della parola “affetto” deriva dal termine latino *adfectus*, participio passato di *afficere* (impressionare, influenzare), a sua volta derivato da *ad* e *facere*, la cui unione indica l'espressione “fare qualcosa per”.

¹⁴ Silvan Solomon Tomkins è stato uno psicologo e teorico americano (1911-1991). I suoi studi si sono concentrati soprattutto sulla dimensione emotiva. La sua teoria si basa essenzialmente sul concetto di “affetto” inteso come costruito di base delle emozioni. Secondo Tomkins, gli affetti si distinguono in affetti di base e derivati e sono ‘disposti’ gerarchicamente. Mentre gli affetti di base sono innati e condivisi universalmente, quelli derivati sarebbero invece influenzati dall'apprendimento, da fattori culturali e sociali. Uno dei suoi lavori più rilevanti nell'ambito dell'indagine della dimensione affettiva è *Affect Imagery Consciousness (Vol I): The Positive Affects*, del 1962.

Comunemente, nel contesto della scienza delle emozioni, la parola "affetto" si riferisce a qualsiasi cosa che coinvolga l'aspetto emotivo (Barret, Bliss-Moreau, 2009).

L'affetto può essere inteso, quindi, come qualcosa che si trova tra il somatico ed il mentale, ovvero che coinvolge il corpo¹⁵. Nella teorizzazione della mente formulata da Sigmund Freud, l'affetto veniva inteso come una pulsione in grado di spingere il soggetto verso il raggiungimento del piacere. Secondo il padre della psicoanalisi, la pulsione è intesa come un concetto che connette lo psichico con il somatico. Questa teorizzazione appare per la prima volta nello scritto *Tre saggi sulla sessualità* (1905) per poi essere ripresa e ulteriormente approfondita in *Pulsioni e loro destini* (1915). La pulsione è definita, secondo la formulazione del celebre studioso, come:

un concetto limite tra lo psichico e il somatico, come il rappresentante psichico degli stimoli che traggono origine dall'interno del corpo e pervengono alla psiche, come una misura delle operazioni che vengono richieste alla sfera psichica in forza della sua connessione con quella corporea (Freud, 1915, p. 17)¹⁶.

Wilhem Wundt e William James forniscono ulteriori delucidazioni del concetto. Secondo Wundt, l'affetto è inteso come uno stato emotivo fondamentale, un'esperienza primitiva scevra da interpretazioni. La presenza degli stati emotivi è una costante dell'esperienza umana: l'essere umano non è mai libero dai sentimenti, giacché accompagnano e colorano l'intera vita emotiva (Wundt, 1897). Ancora secondo Wundt, gli stati affettivi possiedono tre qualità, ovvero: piacevolezza/dispiacere (valenza edonica), eccitazione/sottomissione (*arousal*), tensione/rilassamento (intensità). Tuttavia, essendo l'affetto una unità di base atomica, non scomponibile, queste qualità non possono essere intese come caratteristiche in grado di produrre una risposta affettiva. La valenza, l'*arousal* e l'intensità, invece, possono essere considerate come qualità di uno stato unificato; tali proprietà definiscono lo stato affettivo vissuto da un soggetto. Un altro importante studioso che ha contribuito

¹⁵ Per un'analisi dettagliata delle tematiche inerenti alla relazione tra dimensione corporea e affetti, si vedano i seguenti studi, dedicati all'esplorazione e alla comprensione della complessa interconnessione tra esperienza emotiva e manifestazioni corporee: (Panksepp, 1998; Pennebaker, 1990; Ramachandran, 1998; Shevrin, 1996; Schore, 1994).

¹⁶ Questa traccia di ricerca è stata inoltre ripresa da Irène Matthis (Matthis, 2000). La studiosa, ripercorrendo l'intera evoluzione della concezione freudiana dell'affetto, propone di fondare la sua analisi dello stesso a partire dagli aspetti corporei.

all'analisi degli stati affettivi è Edward Titchener, allievo di Wundt. Titchener è concorde con le proposte avanzate da Wundt e tuttavia specifica che l'affetto ha una sola qualità, ossia la valenza edonica. Il tema dell'affetto ha prodotto numerosi dibattiti all'interno della comunità scientifica. Uno dei maggiori nodi di discussione è relativo alla presunta differenza tra stati affettivi ed emozioni. Per la maggior parte degli studiosi l'affetto non può essere concepito come un corrispettivo dell'emozione. Quest'ultima sarebbe, infatti, un costrutto che necessita di ulteriori elementi rispetto alla risposta affettiva, la quale rimane ancorata ad un livello base e primitivo. L'emozione, al contrario, si struttura a livelli più elevati della coscienza. È utile a questo punto fare un passo indietro e riferirci alla celebre teoria delle emozioni proposta da William James in *The principles of psychology* (1890). In questo testo l'autore si riferisce all'emozione come alla percezione di uno stato del corpo. In altre parole, le emozioni sono concepite come delle manifestazioni corporee come il tremare, il piangere o il provare un sussulto.

Per James, l'emozione è l'indicatore di un cambiamento fisico e non la causa di questo. Se si volesse schematizzare il processo che conduce all'emergere di un'emozione, secondo l'intuizione di James, avremmo come prima istanza la percezione di un evento, seguita da una risposta corporea e infine la sensazione della risposta corporea.

Per James, l'emozione è qualcosa di retrospettivo: prima percepiamo in noi delle modificazioni corporee come ad esempio l'aumento del battito cardiaco o il tremore e in seguito l'emozione della paura. Per James, non c'è allora alcuna differenza strutturale tra l'incontrare un orso o un amico: entrambi gli eventi generano delle modificazioni corporee che possono essere avvertite o come uno shock o come qualcosa di piacevole.

Tomkins, citato precedentemente, considera l'affetto come risposta corporea ad un determinato stimolo. Seguendo James, Tomkins usa il termine "sensazione" per descrivere la percezione di una manifestazione corporea, mentre con "emozione" si riferisce all'interpretazione cognitiva della sensazione corporea o dell'affetto. Tomkins introdusse il concetto di affetto distinguendo otto tipi primari (interesse/eccitazione, godimento/gioia, sorpresa/trasalimento, disagio/angustia, paura/terrore, vergogna/umiliazione, disprezzo/disgusto e ira/rabbia) come espressioni emotive strettamente legate alla biologia. Tali risposte emotive possono essere considerate come meccanismi automatici volti alla sopravvivenza dell'individuo. Secondo lo psicologo, ogni individuo sviluppa una serie di archivi affettivi che si radicano nella memoria e che vengono sollecitati di fronte ad una

determinata esperienza. Antonio Damasio, neuroscienziato di fama mondiale, ha dedicato la sua carriera all'approfondimento della teoria di James sull'emozione, adoperando un approccio neuroscientifico e avvalendosi di metodologie sempre più accurate. Damasio, grazie alle sue ricerche e ai suoi studi, conferma le intuizioni di James sulle emozioni, indagando i circuiti neuronali sottesi ai processi emotivi. Nel testo *The Feeling of What Happens* (1999) Damasio indaga il rapporto tra coscienza ed emozione, in quanto quest'ultima è di fondamentale importanza per la formazione della coscienza umana. La coscienza non può essere adeguatamente compresa senza un'accurata considerazione del contributo apportato dalle sensazioni corporee e dalle emozioni. Le ricerche di Damasio, in sintesi, si propongono di svelare i meccanismi sottesi al rapporto tra emozione e coscienza (Damasio, 1999)¹⁷.

Esamineremo in profondità l'impatto dell'emozione e dei sentimenti sui nostri corpi nel corso di questo capitolo. Discuteremo di come l'affetto è coinvolto nell'interazione tra i nostri stati mentali e fisici. Preso atto delle difficoltà intrinseche alla distinzione tra i tre termini, evidente sintomo di una ambiguità concettuale e di una vaghezza a livello dei referenti, procederemo ora a fissare, nei limiti del possibile e cercando di tener insieme i risultati più recenti della ricerca, le nostre definizioni. "Emozioni", "affettività" e "sentimenti" sebbene concetti correlati, hanno significati diversi nel campo della psicologia. Le emozioni (*emotions*) sono delle risposte psicologiche e fisiologiche complesse a stimoli provenienti dall'esterno o dall'interno. Sono il frutto di una combinazione di componenti cognitive, fisiologiche e comportamentali. Le emozioni sorgono in risposta a determinati eventi e sono spesso considerate di breve durata ma con

¹⁷ Uno tra i lavori più importanti di Damasio che indaga la dimensione affettiva e il suo apporto alla 'produzione' della coscienza è *Emozione e coscienza* (2000). In questo testo il neuroscienziato si focalizza sulle dinamiche affettive, reputandole centrali nella costituzione dei processi implicati nella coscienza. Come afferma lo stesso autore: «ci si potrebbe domandare quanto sia pertinente discutere il ruolo biologico delle emozioni in un libro dedicato alla coscienza. La pertinenza diventerà subito chiara. Le emozioni dotano automaticamente gli organismi di comportamenti orientati alla sopravvivenza. Negli organismi equipaggiati in modo da sentire le emozioni, cioè da avere sentimenti, le emozioni producono anche un effetto sulla mente, quando si presentano, nel qui e ora. Ma negli organismi dotati di coscienza, cioè in grado di sapere di avere sentimenti, si raggiunge un altro livello di regolazione. La coscienza fa sì che i sentimenti vengano conosciuti e quindi favorisce l'effetto dell'emozione all'interno, fa sì che l'emozione pervada il processo mentale per il tramite del sentimento» (Damasio, 2000, p. 57). La sua prospettiva sfida, in primo luogo, il dualismo corpo-mente, teorizzando che le risposte affettive non sono solo processi soggettivi della mente, ma sono profondamente radicate nel corpo e nei suoi processi biologici. Nucleo centrale della sua teoria è la proposta dell'esistenza di marcatori somatici: risposte automatiche del corpo legate a precisi stimoli emotivi. Questi marcatori avrebbero una profonda influenza sui processi decisionali e sull'elaborazione delle scelte.

un'alta intensità. Esempi di emozioni possono essere: la rabbia, la paura, la gioia, la tristezza o il disgusto.

Per affettività (*affectivity*) si intende invece una disposizione d'animo complessiva che si manifesta nel tempo: può essere considerata come la tendenza generale di un individuo ad esperire la propria emotività. Con affettività facciamo quindi riferimento al fenomeno emotivo da un punto di vista più ampio e complessivo. I sentimenti (*feelings*), d'altro canto, sono determinati dalla consapevolezza cosciente delle emozioni. Possiamo considerarli come il passo successivo all'emozione, quando si acquisisce coscienza della stessa. I sentimenti emergono quando attribuiamo significato all'affetto che proviamo. Essi possono anche essere modellati da influenze culturali, sociali e da processi di valutazione cognitiva. Sintetizzando, le emozioni sono risposte complesse a stimoli specifici, l'affettività rappresenta la disposizione emotiva complessiva e i sentimenti possono essere considerati l'esperienza cosciente degli stati emotivi e affettivi. Negli anni Sessanta del Novecento si assistette ad una riluttanza nei confronti dello studio delle emozioni. Tale ostracismo fu dovuto all'espansione del comportamentismo e del cognitivismo, che preferivano focalizzarsi su processi cognitivi più facilmente sottoponibili a misurazioni e prove sperimentali. Le emozioni tornano ad essere ampiamente studiate e indagate intorno agli anni Settanta, grazie ad un rinnovato interesse nei confronti della sfera emotiva degli individui e della sua relazione con i processi cognitivi.

All'inizio degli anni Novanta emerge un nuovo campo di studi totalmente dedicato allo studio dell'affetto, che va sotto la denominazione di *affect studies*, per opera di alcuni studiosi di matrice anglosassone. Tale filone di studi, cui ci riferiremo brevemente, affronta il tema dell'affetto attraverso una prospettiva fortemente interdisciplinare, aprendo così nuovi orizzonti di studio. Gli influssi di questi orizzonti sono evidenti nelle indagini sull'*embodiment* e sulla natura del corpo, nella ricerca neuroscientifica e nel campo dell'intelligenza artificiale, nonché negli studi sulla biopolitica e negli approcci femministi neo-materialisti.

Fulcro teorico di tali studi è la *affect theory* (tradotta in italiano come "teoria degli affetti"). L'oggetto di questo insieme di teorie ha al suo centro non più lo studio del singolo soggetto, bensì, sulla scorta di una forte vocazione intersoggettiva, l'insieme delle relazioni e delle interazioni (Langhi, 2019).

Tra gli obiettivi che si prefiggono gli studiosi afferenti a questo campo di studi vi è quello di un radicale ripensamento del corpo, sia esso umano o meno. L'obiettivo è inoltre ridefinirlo come «fascio di relazioni col mondo, come sistema aperto e in continuo divenire, soggetto ad energie e campi di forze e non dominato dalla mente razionale né soggetto solamente a pulsioni dell'inconscio» (Langhi, 2019, p. 173).

Un altro aspetto peculiare delle teorie dell'affetto, individuabile soprattutto nell'opera di Brian Massumi, e in particolare nel suo *The Autonomy of Affect* (1995), consiste nell'attenzione riservata al versante processuale e di trasmissione degli affetti. In quest'ottica, si enfatizza la natura intrinsecamente "fluida" (*fluidifying*) degli stessi, a scapito di una descrizione meramente fisiologica e naturalistica. Tutto ciò a partire dal concetto di *flashes*: un insieme di movimenti o impulsi di natura somatica o mentale. Massumi, inoltre, opera una distinzione tra affetto ed emozione. Anche lo studioso canadese, infatti, mette in guardia dal non sovrapporli e considerarli come sinonimi. L'affetto può essere inteso, secondo Massumi, come una forza, scollegata dalla soggettività e che sfugge al vaglio della coscienza, che segue una logica diversa da quella dei processi emotivi. L'affetto, sottolinea inoltre Massumi, avrebbe una sua autonomia: è il prodotto degli innumerevoli rapporti che instauriamo con gli altri e con l'ambiente, creando un vero e proprio ecosistema (Massumi, 1995).

Gli *affect studies* ambiscono al superamento di diverse dicotomie che hanno segnato il pensiero occidentale, tra cui il dualismo mente/corpo, animato/inanimato e pensiero/ azione (Langhi, 2019). Il superamento di questi dualismi, che ancora caratterizzano gli studi umanistici e scientifici, consente di adottare un approccio olistico e trans-disciplinare dello studio del soggetto e delle relazioni.

Una delle caratteristiche principali di questo campi di studi è infatti l'interdisciplinarietà, attraverso cui è possibile costruire dei ponti tra varie discipline come la filosofia, la biologia e le neuroscienze, ma anche la sociologia (Figlerowicz, 2012)¹⁸. L'approccio proposto

¹⁸ Come sostenuto da Marta Figlerowicz nell'introduzione a *The Affect Theory Dossier* (2012), gli autori che si sono concentrati sulla categoria dell'affetto, come Tomkins e Massumi, mettono in evidenza l'intensità inconscia di esso. In altre parole, gli affetti vengono considerati come forze che non possono essere ridotte a narrazioni intenzionali. L'idea di "intensità" mette in evidenza il fatto che le esperienze emotive possono esistere al di là delle narrazioni verbali o della coscienza razionale. Questa prospettiva accoglie l'importanza delle esperienze preverbal e preconettuali. Si aprono, dunque, spazi di indagine che coinvolgono discipline come la filosofia fenomenologica, la psicoanalisi e gli studi sulla coscienza. Questa prospettiva schiude il campo all'interdisciplinarietà, sottolineando ancora una volta l'importanza di abbattere le barriere tra saperi.

incrocia concetti derivati da diverse discipline, al fine di arricchire la prospettiva di indagine, grazie al contributo di differenti campi del sapere.

Un primo tentativo di conferire unitarietà a questo insieme di studi e teorie è avvenuto dopo la pubblicazione dell'*Affect Theory Reader* (2009) ad opera di Gregory Seigworth e Melissa Gregg. Gli autori presentano un insieme di saggi trans-disciplinari che hanno in comune l'indagine dell'affetto a partire dalle sue varie sfaccettature (Langhi, 2019).

Nel *Reader* è presente una chiara definizione di affetto: un insieme di sensazioni ed emozioni che, anche se non sempre qualificabili, sono comunque presenti nella nostra vita. Tali forze agiscono all'interno dei corpi che non sono più considerati come entità chiuse, ma entrano in sinergia e in dialogo con altri corpi. Il *Reader*, inoltre, come già accennato precedentemente, definisce le tematiche principali che interessano questo campo di studi che vanno dalla ricerca sui processi dell'*embodiment* agli studi sul corpo, le neuroscienze, la biologia ma anche tematiche più inerenti all'ambito umanistico e politico di matrice femminista. Patricia Ticineto Clough introduce il termine *affective turn* nella sua curatela di saggi *The Affective Turn: Theorizing the Social* (2007) per segnalare la spinta verso la destrutturazione del soggetto che ha segnato il Novecento¹⁹. Utilizzando una prospettiva femminista, Clough intercetta nuove connessioni tra politica e nuovi *media*, tra organico e inorganico, superando appunto, come detto precedentemente, vecchie dicotomie (Langhi, 2019). Secondo Clough, una svolta affettiva richiede un ripensamento sia del corpo che degli stati emotivi, consentendo in tal modo di riaffermare il soggetto e i suoi rapporti con l'altro. L'affetto non si limita ai rapporti tra esseri umani, ma include anche le nuove tecnologie, sempre più avanzate, che costituiscono un elemento importante nei rapporti umano-non-umano. La svolta affettiva ha l'ambizione di porsi come paradigma per rileggere i cambiamenti storici, sociali, culturali.

¹⁹ La decostruzione del soggetto ha interessato l'intero Novecento incrociandosi con la prospettiva post-strutturalista e anti-essenzialista inaugurata dal pensiero di Foucault e Lacan. Secondo Foucault il soggetto non è caratterizzato da unitarietà e coerenza, ma piuttosto è modellato da pratiche discorsive, sociali e istituzionali. Ciò sfaterebbe l'idea di un'identità statica ed atemporale. Il tema emerge in modo costante attraverso diverse opere del filosofo francese. Il pensiero di Jacques Lacan ha notevolmente scosso l'idea di unitarietà del soggetto attraverso la sua analisi dell'Io. Secondo il celebre psicoanalista, influenzato dalle idee di De Saussure, «L'inconscio è strutturato come un linguaggio» (Lacan, [1955-1966] ed. 2010, p. 192). La frase, elevata a epitome del suo stesso pensiero, suggerisce che l'inconscio segua la stessa struttura del linguaggio: si delineerebbe così un parallelismo o una potenziale analogia tra entrambi, caratterizzati da regole, significati e simboli.

Michel Hardt, filosofo e teorico politico statunitense, afferma, nella prefazione del *Reader*, che gli affetti hanno il potere di cambiare le cose e allo stesso momento di cambiare noi stessi. Attraverso la categoria dell'affetto è possibile ripensare, quindi, una nuova ontologia dell'umano, superando le classiche dicotomie con conseguenti ripercussioni anche sul piano collettivo²⁰.

A partire dal 1995, dopo la pubblicazione di due testi, il già citato *The Autonomy of affect* di Brian Massumi, e *Shame in the Cybernetic Fold: Reading Silvan Tomkins* di Eve Kosofsky Sedgwick e Adam Frank, si delinea una sistematizzazione delle teorie sull'affetto. Entrambi gli approcci tendono a indagare l'affetto come insieme di forze che influenzano direttamente l'esperienza e che precedono il campo semiotico e del linguaggio. La svolta affettiva risiede nell'oltrepassare il linguaggio come unico mezzo in grado di produrre senso e significato. Massumi evidenzia come l'affetto può essere considerato un insieme di movimenti che interessano sia il mentale che il somatico, producendo delle variazioni nella materia (Langhi, 2019); o, ancora, un insieme di intensità appartenente ad un diverso ordine da quello linguistico.

L'affetto può anche essere inteso come una zona intermedia. Gilles Deleuze, nel suo testo sul cinema *Immagine-movimento: cinema 1* (1983), si riferiva a Bergson per descrivere l'immagine in movimento²¹.

L'affetto può essere inteso come qualcosa che genera un movimento verso qualcos'altro generando un cambiamento nella psiche del soggetto. Centrale per comprendere la natura dell'affetto è la nozione di *the missing half second*, proposta da Massumi e derivata dalle neuroscienze. Osservando alcune sperimentazioni su pazienti a cui erano stati applicati

²⁰ Hardt, insieme ad Antonio Negri, elabora il concetto di "lavoro affettivo" nel testo *Impero* (2000). Per i due teorici la società contemporanea è responsabile di avere creato un tipo di lavoro che coinvolge la gestione delle emozioni, delle relazioni sociali e della comunicazione. Il lavoro affettivo è il prodotto di specifiche dinamiche poste in campo dall'organizzazione capitalista della società odierna, orientata all'accumulo. Il lavoro affettivo può essere considerato come immateriale poiché coinvolge la produzione e la manipolazione di elementi non fisici, quali ad esempio le emozioni e le relazioni sociali. La società contemporanea e la relativa produzione post-industriale si caratterizzano, infatti, per l'immaterialità dei beni (idee, comunicazione, sentimenti, informazioni).

²¹ Come spiega Deleuze: «la definizione bergsoniana dell'affetto prendeva in considerazione esattamente questi due caratteri: una tendenza motrice su un nervo sensibile. In altri termini, una serie di micro-movimenti su una lastra nervosa immobilizzata. Quando una parte del corpo ha dovuto sacrificare l'essenziale della propria motricità per diventare il supporto di organi di ricezione, questi non avranno più, principalmente, se non tendenze al movimento o a micro-movimenti capaci, per uno stesso organo, o passando da un organo all'altro, di entrare in serie intensive. Il corpo in movimento ha perduto il proprio movimento estensivo, e il movimento è diventato movimento espressivo. Quest'insieme di unità riflettente immobile e di intensi movimenti espressivi costituisce l'affetto» (Deleuze, 2016, p. 111).

degli elettrodi per motivi medici, si è notato come la stimolazione attraverso l'elettrodo venisse percepita solo nel caso la durata fosse superiore al mezzo secondo²². Più precisamente, mezzo secondo era il lasso di tempo minimo per poter percepire la stimolazione. L'autore suggerisce che il *missing half second* sarebbe un lasso di tempo in cui un eccesso di informazioni che non riescono ancora ad essere comprese da chi l'esperisce. *The missing half second* sarebbe allora il tempo necessario attraverso cui il corpo riesce a reagire e dirigersi verso lo stimolo che riceve (Massumi, 1995). Gli affetti possono essere considerati come forze che agiscono a livello precosciente ma che sono in grado di determinare le nostre credenze e i nostri desideri.

Gli *affect studies* si prefiggono di teorizzare le esperienze e le percezioni meno visibili, estraendo aree potenziali di variazione della realtà, superando le tensioni concettuali dei binarismi culturali e mettendo in rilievo la relazione tra i concetti e il loro flusso in divenire. Essi decostruiscono il significato delle dicotomie e di termini in opposizione come natura/cultura, chiarendo che questi sono costrutti del pensiero e non realtà ontologiche isolabili, ma soprattutto evidenziando tutto lo spettro di realtà che esiste tra le due polarizzazioni, tutto ciò, per riprendere l'esempio, che si colloca tra la natura e la cultura ma che non è propriamente né una cosa né l'altra. (Langhi, 2019, p.179)

Superato il paradigma del cognitivismo classico, che relegava la mente a funzioni meramente computazionali, oggi, lo sguardo si volge verso il corpo, anch'esso responsabile dei processi cognitivi. Lo studio degli affetti si inserisce allora in questa prospettiva, diventando oggetto di studio privilegiato rispetto al funzionamento della mente. I movimenti affettivi diventano centrali nella comprensione della motivazione e delle intenzioni del soggetto, giacché producono nei corpi delle variazioni di potenza che spingono verso l'azione. I processi affettivi seppur ad un livello viscerale influenzano il

²²Tale osservazione fa riferimento ai risultati di un esperimento condotto dal neurofisiologo statunitense Benjamin Libet negli anni Ottanta. L'esperimento consisteva nel monitoraggio dell'attività cerebrale tramite l'elettroencefalografia durante l'esecuzione di movimenti volontari dei partecipanti all'esperimento. Quello che venne notato fu che l'attività cerebrale correlata all'intenzione di compiere il movimento iniziava prima che i partecipanti fossero consapevoli della loro intenzione di compiere il movimento. In altre parole, questo esperimento suggeriva che l'intenzione di muoversi avvenisse prima che il soggetto diventasse cosciente della sua volontà di compiere il movimento. I risultati di tale esperimento aprirono un grande dibattito soprattutto rispetto al libero arbitrio (Libet, 1999).

nostro modo di agire e di percepire il mondo. Il loro flusso è sempre in divenire ed è carico di modificazioni che costringono l'osservatore a mantenere uno sguardo sempre vivo.

È importante sottolineare il notevole impatto che queste teorie hanno avuto sugli studi femministi e *queer*, anche se in tale sede vi si accennerà solo brevemente. Lauren Berlant, Teresa Brennan e Clare Hemmings sono tra le studiose che vedono nell'affetto un'importante categoria per ripensare tali studi²³.

L'affetto viene ripensato dagli studi femministi come una categoria politica, essendo qualcosa che scaturisce dai corpi che pone in relazione²⁴. Le teorie femministe vedono dunque nell'affetto un potente catalizzatore di forze che determinano i rapporti tra i vari soggetti, per cui necessita di un'indagine approfondita (Langhi, 2019).

Il potere può essere definito come una forza che è esercitata sui corpi fisici e che influenza le loro azioni. Per comprenderne l'impatto, è utile osservare quali sono le forze che agiscono sui corpi stessi. L'*affect theory*, secondo la prospettiva femminista, diventa cruciale per comprendere le dinamiche che investono la politica. Attraverso l'analisi di affetti quali la vergogna, l'odio e il disgusto, è possibile ricostruire le ragioni che hanno portato all'ascesa dei populismi. In questo senso, risulta di fondamentale importanza comprendere gli affetti al fine di interrogare la contemporaneità, la dimensione sociale, le pratiche di sottomissione e il ruolo che esercita il potere nei soggetti più deboli.

In *The Affective Labor* (1999) Michael Hardt analizza come e perché le dinamiche economiche tardo-capitaliste abbiano incentivato, con grande successo, l'adozione del lavoro affettivo come strumento per la creazione di plusvalore. In questo modello economico, il lavoro è sempre più complesso, caratterizzato da relazioni opache e da un ruolo importante ricoperto dal capitale affettivo, ovvero da quel prodotto ottenuto tramite la produzione basata sulle relazioni umane.

L'affetto, come abbiamo visto, interessa oggi diversi ambiti; quelli qui delineati, infatti, non esauriscono l'orizzonte delle prospettive di ricerca in gioco. Successivamente, nel

²³ Berlant, Brennan e Hemmings evidenziano l'utilizzo strumentale delle emozioni e degli affetti nel rendere durature le gerarchie di dominio e di esclusione. Il superamento della dicotomia affetto- ragione viene inquadrato anche in una prospettiva di genere, che vede la donna come più propensa all'emozionalità a dispetto della razionalità (Langhi, 2019).

²⁴ Sara Ahmed fornisce un'approfondita analisi del ruolo delle emozioni e della loro influenza sulle dinamiche politiche e sociali nel testo *The cultural politics of emotion* (2012). Secondo Ahmed le emozioni non sono solo degli eventi psichici e individuali ma sono informate dalle pratiche culturali e politiche. La politica culturale delle emozioni, pertanto, contribuisce a determinare processi d'inclusione ed esclusione dei soggetti all'interno di una comunità.

corso di questo capitolo ci soffermeremo sull'affettività *embodied* sottolineando la centralità del corpo nei processi emotivi ed affettivi.

1.2 L'affetto nel pensiero filosofico di Spinoza

Nel corso della storia del pensiero occidentale, per quanto concerne il tema dell'affettività, ha un posto di rilievo la speculazione filosofica di Baruch Spinoza. La filosofia del pensatore olandese ha suscitato un notevole interesse negli ultimi anni, coinvolgendo diverse discipline come la psicologia, la filosofia morale, le neuroscienze e molte altre. La sua concezione di affetto è stata ad esempio riportata nuovamente in auge dal lavoro di Antonio Damasio *Alla ricerca di Spinoza: Emozioni, sentimenti e cervello* (2003). Il neuroscienziato pone in rilievo diversi punti del pensiero di Spinoza, primo fra tutti la sua concezione unitaria di mente e corpo. Spinoza considera le emozioni non solo come esperienze mentali, ma come parte integrante dell'intero sistema mente-corpo.

Ethica more geometrico demonstrata, apparsa nel 1677, è il titolo della sua opera maggiore, nonché luogo teoretico privilegiato per la comprensione del suo intero pensiero filosofico, anche in riferimento all'affettività. Data la rilevanza odierna del pensiero spinoziano all'interno dell'ambito neuroscientifico, (Morrison, Ravven, 2003), ritengo sia opportuno saggiarne alcuni aspetti per i propositi del presente lavoro.

All'interno dell'*Ethica*, Spinoza delinea una ricca e fortunata teoria degli affetti e delle emozioni dell'animo umano. Peculiarità dell'opera, come già si può evincere dal titolo, è quella di basare l'interezza dei suoi contenuti sul solo metodo deduttivo, facendo inoltre perno sul linguaggio geometrico di matrice euclidea (assiomi, proposizioni, postulati, definizioni e scoli). Sul versante prettamente contenutistico, l'idea centrale della proposta spinoziana, parte da una ridefinizione del concetto di "sostanza" così come, durante i primi decenni del Seicento, era andata delineandosi a partire dalla filosofia cartesiana. Se Cartesio aveva infatti inteso erigere la sua intera filosofia sul dualismo delle sostanze (*res cogitans* e *res extensa*), di contro, Spinoza si propose di ricalibrarne il tiro optando per un'opzione strettamente monistica e partendo, in riferimento alla sostanza, dall'identificazione del concetto logico di "essenza" con quello di "esistenza":

«Con causa di sé intendo ciò la cui essenza implichi l'esistenza, ossia non possa venir concepito che come esistente» (Spinoza, 1677 [ed. 2009], p. 5).

Tale proposizione – apertura dell'opera – esprime, da un lato, una riedizione dell'argomento ontologico formulato da Anselmo d'Aosta nell'undicesimo secolo e, dall'altro, il presupposto fondamentale da cui far seguire una concezione della sostanza come unica, eterna, indivisibile e la cui conoscenza non necessita di altri concetti o mediazioni:

«Con sostanza intendo ciò che sia in sé; e che si concepisca per sé, ovvero il cui concetto non abbia bisogno d'essere formato a partire dal concetto di alcunché d'altro» (Ivi, p.6).

A partire dal rigoroso monismo con cui Spinoza intende avversare la posizione cartesiana, inoltre, vengono riformulate le due sostanze sopra citate e, da adesso, considerate non autonome e distinte sul piano ontologico ma come semplici “espressioni” (attributi) dell'unica Sostanza, la quale viene identificata con Dio. Tali attributi sono logicamente infiniti ma, con riferimento alla “percezione” dell'intelletto umano, risultano essere due (pensiero ed estensione):

«Con attributo intendo ciò che l'intelletto percepisca come costituente l'essenza d'una sostanza» (*Ibidem*).

Oltre agli attributi, nella concezione spinoziana, trovano inoltre spazio i modi della sostanza, i quali possono essere distinti in infiniti e finiti, e che altro non sono che delle manifestazioni (modificazioni) specifiche della sostanza stessa:

«Con modo intendo le modificazioni d'una sostanza, ovvero ciò che sia in altro e che mediante ciò anche venga concepito» (*Ibidem*).

La dimostrazione dell'esistenza della sostanza coincide con la dimostrazione dell'esistenza di Dio, la sostanza è infatti Dio. Egli è la causa di ogni cosa ed anche di sé stesso.

«Con Dio intendo un ente che sia infinito assolutamente, ovvero una sostanza che consti d'infiniti attributi, ciascuno dei quali esprime un'essenza eterna e infinita» (*Ibidem*).

Se Dio è quindi causa di sé stesso e di tutte le cose esistenti, coinciderà con la natura intera. Si specifica così ancora meglio la profonda venatura monistica che contraddistingue l'impianto teoretico spinoziano. Tuttavia, tra natura e Dio non c'è una simbiosi perfetta. Dio viene infatti definito come sostanza unica e i suoi attributi (*natura naturans*) mentre l'insieme degli attributi con le sue modificazioni e modi derivano dall'essenza di Dio ma non coincidono pienamente.

Prima d'andare avanti, qui voglio spiegare che cosa si debba intendere con 'natura naturante' e che cosa con 'natura naturata', o meglio semplicemente farlo notare. Ritengo infatti che da quanto precede risulti che con natura naturante si ha da intendere ciò che sia in sé e che si concepisca per sé, ossia attributi della sostanza tali che esprimano un'essenza eterna ed infinita, e cioè (per il Coroll. 1 alla Prop. 14 ed il Coroll. 2 alla Prop. 17) Dio stesso, in quanto causa libera. Con natura naturata, invece, intendo tutto quanto consegua dalla necessità dell'essenza di Dio, o di ciascuno dei suoi attributi, e cioè tutti i 'modi' degli attributi di Dio, in quanto siano considerati come cose che esistono in Dio e che senza di Dio non possono né esistere né venir concepite (Ivi, p. 37).

La mente e il corpo sono dunque modi della stessa sostanza. Da qui si evince il rigido monismo che caratterizza l'impianto teorico di Spinoza, che lo avvicina alle moderne teorie della mente di stampo naturalistico.

Esaminiamo ora come Spinoza definisce le idee inadeguate e adeguate, al fine di comprendere appieno la sua concezione degli affetti. Le idee degli affetti del corpo umano non sono chiare bensì confuse: sono quelle che lui definisce come "idee inadeguate". Cioè la mente potrà avere solo idee inadeguate rispetto ai suoi modi e alle sue estensioni, incluso il corpo umano concepito come oggetto del pensiero (Robinson, 2018). L'idea è, quindi, legata alla percezione di ogni soggetto e quando viene a contatto con un oggetto esterno attraverso le percezioni produce delle idee; tuttavia, questo tipo di idee acquisirà solo una conoscenza parziale della realtà.

Con idea intendo una concezione della mente, che questa forma per il fatto d'essere una cosa pensante. Dico concezione, anziché percezione, perché quest'altro termine sembrerebbe suggerire che la mente sia passiva rispetto all'oggetto, mentre concezione sembra esprimere un'azione della mente (Ivi, p. 58).

Le percezioni, ossia le affezioni del corpo, producono delle idee attraverso le modificazioni che questo subisce. Spinoza intende dire che la mente non avrà mai un'idea chiara della sua estensione ovvero del corpo se non attraverso i suoi affetti che sono tuttavia idee inadeguate e confuse. Alla nostra mente giunge quindi una certa idea corrispondente alla

modificazione del corpo esterno e non il corpo esterno in sé. Per Spinoza esistono tuttavia anche idee adeguate: «Con idea adeguata intendo un'idea che, in quanto la si consideri in sé stessa, senza relazione al suo oggetto, abbia tutte le proprietà, o le denominazioni, intrinseche, di un'idea vera» (*Ibidem*).

Ora, non possiamo conoscere in modo adeguato le affezioni del nostro corpo perché appunto producono idee confuse e inadeguate ma possiamo rintracciare nell'insieme delle affezioni qualcosa di comune, questo qualcosa di comune sarà necessariamente un'idea adeguata della mente.

A margine degli elementi prettamente ontologici e gnoseologici dell'opera spinoziana, si trova, come già accennato poc'anzi, un'elaborata teoria degli affetti, la quale parte da una definizione degli stessi del tutto inedita: «Con emozione (*affectum*) intendo una modificazione (*affectio*) del corpo da cui venga incrementato, oppure indebolito, e cioè favorito, oppure ostacolato, il potere d'agire del corpo stesso, ed insieme l'idea di tale modificazione» (Ivi, p. 121).

L'affetto spinoziano può essere inteso come una forza in grado di creare una modificazione del corpo di chi la subisce. Tale modificazione può essere o positiva per il corpo (quando ne aumenta la potenza di agire) oppure negativa (quando ne diminuisce la potenza di agire). Non a caso, tale prospettiva fortemente radicata nel monismo di cui abbiamo discusso, ha interessato alcuni settori delle neuroscienze per un motivo in particolare: è proprio a partire dall'affettività e dal suo funzionamento in riferimento al soggetto che Damasio ha inteso considerare la posizione spinoziana come fondamentale distinta da quella cartesiana. Dopo l'analisi dedicata al pensiero del francese nell'*Errore di Cartesio* (1994), che oltre al dualismo mente-corpo aveva inteso marginalizzare il ruolo delle emozioni e dunque dell'affettività nell'ambito della conoscenza umana, Damasio si concentra sul punto di vista opposto, esemplificato dal pensiero spinoziano, che in virtù del monismo appena discusso, considerava intelletto e passioni come frutto di un'unica sostanza (Damasio, 1994). Damasio si rifà in sostanza al monismo spinoziano al fine di trovare un presupposto teorico in grado di poter indagare il fenomeno delle emozioni da un punto di vista neuro-biologico, essendo appunto mente e corpo formati da un'unica sostanza. Le riflessioni di Spinoza si

inserirsi in quel complesso dibattito del *mind-body problem*²⁵ che ha visto negli ultimi anni un rinnovato interesse da parte delle scienze cognitive e che Damasio attraverso la sua proposta teorica mira a risolvere.

Inoltre, Damasio sottolinea come l'intuizione del concetto di *conatus* proposto da Spinoza (proposizioni 6, 7, 8 della III parte dell'*Ethica*) trovi oggi conferma in ambito neuroscientifico. Il *conatus* può essere infatti paragonato, in termini neurobiologici, all'insieme dei meccanismi cerebrali e somatici che si attivano ogni qual volta riceviamo degli stimoli interni ed esterni, grazie ai quali riusciamo a mettere in campo le reazioni necessarie alla sopravvivenza (Portera, 2008).

Un altro modo di definire l'affetto ci viene consegnato da Gilles Deleuze. Il filosofo francese, all'interno di una serie di lezioni consacrate al tema della corporeità in Spinoza (*Cosa può un corpo? Lezioni su Spinoza*), interpreta l'affetto spinoziano in un modo peculiare, "anti-rappresentazionalista" e "deontologizzante". Per Deleuze, l'affetto spinoziano non rappresenta nulla in sé stesso; sentimenti come l'amore o la speranza, presi di per sé stessi, non rappresentano nulla. A tali sentimenti può tuttavia essere associata un'idea, ovvero, si può avere un'idea della cosa amata o della cosa sperata, ma in sé stesse tali emozioni non rappresentano nulla. Così, icasticamente, Deleuze: «ogni modo di pensare non rappresentativo sarà chiamato affetto» (Deleuze, 2013, p. 44).

Agli affetti corrispondono sempre delle idee, per quanto confuse: per amare ho bisogno di avere un'idea della cosa amata, per volere ho bisogno di avere un'idea di ciò che voglio. L'idea, in questo senso, per quanto confusa e indeterminata, ha una preminenza rispetto all'affetto. All'interno della trattazione sul pensiero spinoziano, inoltre, Deleuze definisce l'affetto come una variazione continua della forza di esistere, che è determinata dalle idee

²⁵Il problema mente-corpo, noto anche come *mind-body problem*, si origina dalla complessa questione riguardante la natura del rapporto tra mente (o coscienza) e corpo. In particolare, si interroga su come stati, eventi e credenze mentali siano correlati e interagiscano con i processi fisici che avvengono nel corpo. Tale questione è molto antica e può essere già rintracciata a partire da Platone; tuttavia, è Cartesio che ha sancito uno spartiacque profondo all'interno della questione definendo il dualismo corpo-mente, proponendo l'esistenza di sue sostanze separate, appunto la *res cogitans* e la *res exstensa*. Alla prospettiva dualista avanzata da Cartesio si contrappongono le tesi moniste come quella di Spinoza, che vediamo nel corso di questo lavoro, che sanciscono l'esistenza di unica sostanza, non più mente-corpo, ma solo corpo. Il dibattito che interessa il *mind-body problem* è tutt'ora in corso e vede diverse formulazioni. Il paradigma più recente inaugurato dall'*embodied cognition* tenta di risolvere tale questione sostenendo che la mente è qualcosa di incarnato, postulando quindi la centralità del corpo nella definizione e nella produzione della coscienza. Alcuni autori come Hutto e Noë sostengono che dovrebbero essere invece distinti un corpo neurale (*brain-body*) da un corpo non neurale (*non-brain body*) postulando che il corpo è l'unico ente che definisce la nostra vita quotidiana (Pennisi, 2017).

con le quali entriamo in rapporto. L'affetto, così concepito, è dunque una continua variazione e una transizione tra i diversi gradi di perfezione che portano modificano la potenza di agire.

A titolo d'esempio, se il soggetto incontra un oggetto che ne innesca la gioia, la sua potenza d'agire aumenterà; al contrario, se il soggetto incontra un oggetto che gli procura tristezza, la sua potenza d'agire verrà intaccata e, di conseguenza, diminuirà. La variazione dell'affetto si muove tra questi due poli, quelli che nell'economia del discorso spinoziano si configurano come "affetti primari", ovvero la gioia (*laetitia*) e la tristezza (*tristitia*). Ogni emozione che implichi una diminuzione della potenza d'agire verrà d'altronde definita come una "tristezza" e, per converso, ogni passione che aumenterà tale potenza d'agire verrà definita come una "gioia". Sulla scorta di quanto sin qui tracciato, dunque, l'affetto può essere definito come una variazione della potenza d'agire causata dalle idee. Come nota ancora Deleuze, in Spinoza, si può inoltre individuare una distinzione fondamentale tra l'affetto (*affectus*) e l'affezione (*affectio*). Quest'ultima viene definita da Deleuze come lo stato di un corpo che subisce l'azione di un altro corpo. Il primo, dunque, è in una posizione di passività mentre il secondo in una condizione prettamente attiva. Il percepire un raggio di sole che si posa sul nostro corpo, ad esempio, o il sentire la freschezza dell'acqua che bagna i nostri piedi ai bordi di un ruscello possono essere definiti come affezioni. Quel che va sottolineato è che, in entrambi gli esempi, il focus è sulla percezione del corpo che subisce l'azione dell'altro. Tale processo, prosegue ancora Deleuze, produce una vera e propria modificazione tra i corpi in gioco nella relazione di cui sopra: viene a crearsi una "mescolanza materiale" determinata dall'azione del primo sul secondo: non si dà, nella concezione della fisica spinoziana, azione a distanza e dunque ogni azione presuppone un contatto²⁶. In sintesi, l'affezione, è dunque la combinazione e interazione di due corpi: uno agisce sull'altro producendo una modificazione. Legata a tale affezione o, per meglio dire, alla *percezione* di tale affezione, ritorna il primo grado della conoscenza –quello sensibile– poc'anzi delineato. Qui, Spinoza si riallaccia alla tradizione gnoseologica occidentale che sin da Platone considerava la conoscenza sensibile come un tipo di conoscenza inferiore, in quanto slegata dall'intervento di altre facoltà (come quella

²⁶ Nel contesto della filosofia di Spinoza, Deleuze sottolinea che non esiste un'azione a distanza, come successivamente teorizzato da Newton. Questo implica una concezione diversa della relazione tra corpi e movimenti nella visione spinoziana.

razionale o quella intellettuale) e dunque incapace di cogliere anche i più fondamentali nessi causali che intercorrono tra un'idea e un'altra. Nel nostro caso, la percezione dell'affezione collegata al sentire il calore del sole o del ruscello che bagna i piedi, è, in quanto tale, una percezione sensibile che presenta due idee tra di loro scollegate (il calore del sole e il ruscello che bagna da un lato e le relative sensazioni dall'altro). La conoscenza sensibile, dunque, non coglie i *nessi causali* tra queste due idee e si limita ad “esperirle” come fossero tra di loro slegate. Tali idee, infatti, non riguardano le cause o la conoscenza dei rapporti tra gli oggetti, ma si fermano ad un livello percettivo, prerazionale e pre-relazionale, che resta confuso e indeterminato. Per questo possono essere definite, come spiegato precedentemente, idee inadeguate.

Un'ultima, importante accezione: anche l'affetto spinoziano può essere considerato all'interno di una dimensione politica, così come tentato dalle teorie femministe cui prima si accennava. L'affetto spinoziano, concepito come una forza anonima connessa alla costituzione di una soggettività politica, è al centro degli interessi di Caroline Williams e, in particolare, di un suo studio (Williams, 2010). Per l'autrice, la nozione spinoziana di *affectus* è intrinsecamente politica; a partire da esso, giacché sottintende un intreccio tra la corporeità e il politico, è possibile aprire la strada a ciò che la studiosa definisce come *affective density of the political*, atto a far luce sulle modalità di composizione e decomposizione delle soggettività politiche. Il concetto di affetto, così concepito, può arricchire lo studio dei processi politici e contribuire ad una più chiara comprensione delle modalità attraverso cui le stesse forze politiche alimentano e incitando certe forme di relazione affettiva tra gli individui. Ad esempio, lo studio delle forme discorsive e delle pratiche simboliche, dei comportamenti politici e dei meccanismi decisionali richiede un'analisi dei processi di soggettivazione, ovvero, ad esempio, di quei processi attraverso cui l'identità è vincolata e la soggettività mobilitata. La definizione di affetto di Spinoza può aiutarci a teorizzare questi problemi. Ampliando la portata di quanto fin qui esposto, infatti, secondo un'altra accezione, l'affetto spinoziano può essere concepito come il potere di influenzare e di essere influenzati; e proprio il corpo politico si configura come il luogo privilegiato in cui si esplicano tali processi di trasformazione e produzione. In quanto forza anonima, l'affetto, è anche de-soggettivizzato e risulta così una forza che in qualche modo travalica i soggetti stessi. Per Spinoza gli affetti sono forme di incontro, circolano spesso in modo ambivalente ma sempre in maniera produttiva tra i corpi e con i

corpi, raccontandoci qualcosa di importante circa il potere di svelare e influenzare il corpo politico (Williams, 2010).

1.3 Affettività incarnata

In questo paragrafo ci soffermeremo sul concetto di *embodied affectivity*, studiato dallo psichiatra e filosofo Thomas Fuchs. Tale nozione si basa sull'idea che le emozioni siano risultato di multifattoriali interazioni circolari che coinvolgono elementi affettivi, contestuali e la consapevolezza corporea del soggetto. Tali interazioni si manifestano attraverso sensazioni, posture e movimenti del corpo (Fuchs, Koch, 2014). Da questo assunto è possibile definire l'emozione come un fenomeno strettamente connesso al movimento del corpo; si è mossi dal movimento (percezioni, impressioni, affezioni) e si è spinti verso il movimento (azioni, espressioni, movimento) (*ibidem*).

Il corpo può essere inteso come un mezzo attraverso cui è possibile percepire l'esperienza affettiva che scaturisce dalla relazione con l'ambiente e con gli altri soggetti. Attraverso il corpo, siamo in grado di dare una valenza emotiva alle esperienze che viviamo e all'ambiente che ci circonda. Questo concetto può essere esteso alle interazioni con gli altri individui, configurando così quella che viene definita "interaffettività"²⁷.

Al fine di introdurre e ampliare il concetto di *embodied affectivity* vaglieremo, in un primo momento, quali sono alcune teorie riguardo le emozioni e le relative implicazioni. Le

²⁷ Per spiegare il concetto di *interaffettività* è necessario partire dal presupposto che le emozioni e gli affetti non sono dei meri fatti mentali. L'idea che gli affetti risiedano all'interno di uno spazio puramente mentale e psichico è una derivazione del pensiero platonico e del dualismo corpo-mente di ascendenza cartesiana. Più precisamente, invece, lo spazio intorno è pregno di qualità affettive che percepiamo attraverso il corpo (vedremo più nel dettaglio, nel capitolo sull'atmosfera, come lo spazio sia intriso di qualità emotive). Le emozioni sono fenomeni che percepiamo grazie alla dimensione corporea: non esiste emozione senza sensazioni e risonanze corporee. Le emozioni, inoltre, sono fenomeni che ci spingono verso l'azione e guidano le nostre interazioni con il mondo circostante. Ad esempio, quando ci troviamo di fronte ad uno stimolo pauroso il nostro corpo si attiva, inizia a tremare, spingendoci così alla fuga. La dimensione emotiva è percepita internamente ma è anche visibile esternamente in quanto produce delle modificazioni corporee grazie alle quali è possibile comunicare all'esterno e quindi agli altri le nostre intenzioni. Questa prospettiva pone le basi dell'intercorporeità, un concetto attraverso cui si definisce il processo di relazione corporea tra soggetti. L'intercorporeità è alla base dei processi empatici, ovvero, attraverso le modificazioni corporee i soggetti entrano in una relazione empatica. Il concetto di interaffettività si fonda su quello dell'intercorporeità, in quanto anche le emozioni tra i soggetti vengono condivise attraverso processi di risonanza affettiva e corporea (Fuchs, 2013 c).

emozioni possono essere intese come uno dei più complessi e intricati fenomeni che interessano non solo la sfera umana ma anche quella animale. Lo studio delle emozioni ha coinvolto non solo il campo della psicologia ma anche quello della filosofia e, in generale, delle scienze umane.

1.3.1 Cosa sono le Emozioni

L'espressione delle emozioni nell'uomo e nell'animale è un testo di Charles Darwin del 1872 e può essere considerato il primo studio che tenta di fare chiarezza sul complicato mondo delle emozioni. Il lavoro di Darwin nasce da un'accurata osservazione e catalogazione delle espressioni e dei movimenti sia umani che animali. Secondo l'analisi del naturalista inglese, l'osservazione delle espressioni facciali, vocali e corporee delle emozioni evidenzia tre principi che vedremo brevemente (Viola, Caruana, 2018):

- Il primo concetto può essere definito come “principio delle abitudini associate” e riguarda l'idea che ogni emozione produce un'azione in qualche modo utile al suo conseguimento. Per spiegare tale principio useremo l'esempio del disgusto. L'espressione corporea di tale emozione induce a ridurre il più possibile il contatto tra la cavità orale e un particolare oggetto considerato come dannoso. Anche in assenza di un oggetto disgustoso, la semplice reminiscenza è in grado di attivare la medesima espressione facciale, per via dell'abitudine associata. Tale principio si basa sull'idea che gran parte delle emozioni non hanno alcuna funzione specifica, ma derivano da esperienze pregresse, un tempo utili per la sopravvivenza. Esiste, quindi, un retaggio ancestrale, derivato dai nostri antenati, che ci consente di rispondere a determinate situazioni a partire da una specifica espressione corporea.
- Il secondo principio, definito “principio dell'antitesi”, afferma che a emozioni contrastanti si associano rese espressive corporee differenti. Per illustrare meglio questo concetto, possiamo prendere in considerazione i cani e osservare come cambino il loro comportamento posturale nel caso lo stato emotivo passi da una condizione di allarme o d'attacco ad una di sottomissione o resa. Secondo Darwin, tali espressioni –

antitetiche, per l'appunto – come, ad esempio, la gioia e la tristezza, originariamente nacquero per aiutare gli individui a esprimere chiaramente e nettamente una particolare emozione all'altro. Queste espressioni, rimaste inalterate nel corso dei secoli, sono ora automatiche.

- Il terzo principio della psicologia è noto come “principio dell'azione diretta al sistema nervoso”: esisterebbero delle risposte corporee, indipendenti dalla volontà e dall'abitudine, che derivano piuttosto da una reazione automatica del sistema nervoso (Viola, Caruana, 2018).

Ancora oggi, le teorie di Darwin sono ampiamente rilevanti e suscitano un interesse considerevole. Tuttavia, è utile precisare che l'intento del naturalista rispetto alla teoria delle emozioni non è del tutto chiaro. In un primo momento, si potrebbe sostenere che l'idea principale di Darwin fosse quella di spiegare come le emozioni siano nate da un processo adattivo teso a comunicare ai conspecifici le nostre intenzioni. Secondo Caruana e Viola questa posizione, sebbene goda di un certo consenso, non esaurisce appieno il contributo del naturalista inglese riguardo alle emozioni. Charles Darwin affermava che le emozioni non sono un aspetto peculiare dell'essere umano, ma una caratteristica condivisa con la maggior parte degli animali. Secondo Darwin, le emozioni sono il risultato di comportamenti ricorrenti, che finiscono col diventare automatici (Viola, Caruana, 2018). Un'altra considerazione di cruciale importanza è l'affermazione che la maggior parte delle espressioni corporee non svolge una funzione specifica nel nostro presente, ma rappresenta piuttosto un'eredità ancestrale²⁸.

Una delle prime teorie sulle emozioni che mette in primo piano la componente corporea è stata avanzata da William James e Carl Georg Lange. Entrambi gli studiosi sostenevano che le emozioni sono causate da un'esperienza iniziale, sia mentale che fisica, avente l'elemento corporeo al centro. Nel famoso testo *Che cos'è un'emozione?* (1884), La concezione di James, in qualche modo riecheggiante l'intuizione spinoziana, sostiene che le emozioni sono percezioni di una modifica corporea. L'emozione è quindi determinata da

²⁸ Non approfondiremo le interpretazioni della teoria darwiniana concernente le emozioni poiché ciò esulerebbe dagli obiettivi del presente lavoro. Tuttavia, è importante fare riferimento a questa teoria come punto di partenza per sviluppare una comprensione più approfondita. Per una più esaustiva trattazione del tema si vedano (Ekman, 2009; Hess, Thibault, 2009; Eyes, 2003; Black, 2002).

delle modificazioni a livello corporeo, percepite dalla mente come uno stato emotivo. Di conseguenza, le sensazioni individuali associate all'emozione diventano consapevoli in seguito, ovvero una volta che la modificazione corporea è stata rilevata.

Secondo James, l'ordine degli eventi si discosta da quello comunemente attribuito dal senso comune: inizialmente, sperimentiamo una sensazione di panico, disperazione o paura di fronte a un fatto spiacevole, per poi attribuire successivamente a tali esperienze emozioni come tristezza, disperazione o allontanamento. Così James approfondisce e spiega il punto in questione:

questo ordine di sequenza è errato, che uno stato mentale non è immediatamente indotto da un altro, che vi devono prima essere interposte le manifestazioni corporee, e che l'affermazione più razionale è che noi ci sentiamo dispiaciuti perché piangiamo [...]. Senza gli stati corporei che seguono la percezione, quest'ultima sarebbe puramente cognitiva nella forma e nella portata, pallida, incolore, priva di calore emotivo. Possiamo allora vedere l'orso e giudicare che sia meglio correre, ricevere un insulto e decidere che sia giusto colpire, ma possiamo non sentire effettivamente paura o rabbia (James, 1884, p. 189-190).

James ipotizza che lo stato mentale, determinato da una data situazione, è successivo rispetto alla sensazione fisica e non il contrario: siamo tristi perché piangiamo, abbiamo paura perché tremiamo, siamo felici perché ridiamo. In questo senso, al fine di sperimentare una data emozione, è necessario che si interponga una certa sensazione fisica tra lo stato mentale e la realtà esterna (James, 1884). Uno dei meriti principali della teoria di James è sicuramente quello di aver sottolineato l'importanza della connessione tra corpo ed emozioni, considerate anzitutto come uno stato fisico. Questo assunto apre le porte allo studio delle emozioni anche, e soprattutto, dal punto di vista fisiologico, gettando così le basi per l'attuale ricerca scientifica basata sulle risposte visceromotorie. Una delle critiche che possono essere avanzate alla teoria Jamesiana delle emozioni riguarda la riduzione dei fenomeni emotivi a semplici meccanismi fisiologici. In realtà, fuori da una concezione strettamente riduzionista, ciò che intendeva enfatizzare James è il carattere somatico dell'emozione. Lo psicologo statunitense non si prefiggeva infatti di teorizzare una visione meccanicista e materialista delle emozioni, ma al contrario evidenziare la profonda dinamicità e complessità del fenomeno emotivo (Ruco, 2008).

Un altro importante studioso che ha contribuito a chiarire alcuni aspetti della dimensione emotiva è il filosofo John Dewey, che si è concentrato sugli aspetti enattivi delle emozioni. La psicologia di Dewey si fonda sulla centralità del ruolo dell'esperienza nella determinazione dei fatti psichici. La coscienza, ad esempio, viene intesa come un processo che struttura l'esperienza del sé e del mondo e non sarebbe né descrivibile né misurabile. I fenomeni psichici devono essere considerati a partire dalla loro funzione, osservandoli secondo una logica che mette in primo piano l'esperienza. Attraverso i processi psichici è possibile dare senso alla nostra relazione con gli eventi e con il mondo (*ibidem*).

Secondo il filosofo statunitense, oltre alla dimensione corporea giustamente evidenziata da James, ciò che risulta importante nell'analisi del fenomeno delle emozioni è la componente situazionale e motivazionale.

Le emozioni sarebbero, secondo Dewey²⁹, dei movimenti diretti al raggiungimento di uno scopo, dei veri e propri modelli comportamentali che spingono al conseguimento di un dato obiettivo. Secondo Dewey, le sensazioni, così come le emozioni, sono, quindi, dei fenomeni complessi che investono innanzitutto il corpo e che ci motivano ad agire in un determinato modo rispetto ad una particolare situazione (Caruana, Viola, 2018). L'emozione sarebbe il risultato di una relazione con l'oggetto attraverso cui tale relazione si esplica. È determinante il modo in cui ci avviciniamo all'oggetto (ad esempio come lo osserviamo, come lo ascoltiamo e così via). Lo stesso oggetto può suscitare reazioni differenti in soggetti diversi; ad esempio, un orso potrebbe generare una risposta di paura in un corridore che percorre un sentiero, mentre nello stesso contesto, potrebbe suscitare una reazione di meraviglia in un etologo intenzionato a studiarne i comportamenti. Ciò che fa la differenza nella produzione delle reazioni emotive è la peculiarità della situazione con cui il soggetto entra in relazione (Ruco, 2008).

L'impostazione proposta dal filosofo statunitense, per certi versi, può essere considerata un'anticipazione di quella corrente delle scienze della mente nota come "enattiva", la quale

²⁹ Dewey offre un'interpretazione del fenomeno emotivo che si inserisce a buon diritto all'interno del dibattito attuale sull'emozione. Dewey si oppone a forme di riduzionismo sia nella prospettiva dualistica che monista e anche ad un certo tipo di soggettivismo. Secondo il filosofo statunitense, le emozioni dovrebbero essere comprese non solo come stati mentali, ma piuttosto come qualità che emergono dall'interazione dell'individuo con l'ambiente circostante, che può essere sia naturale che sociale. Egli critica in questo senso il riduzionismo avanzato da James (per visionare un confronto tra le due posizioni si faccia riferimento a Shusterman 2008) e vede le emozioni come fenomeni complessi che sono orientati verso l'azione e mirano al raggiungimento degli obiettivi del soggetto (Dreon, 2010).

sostiene vi sia una strettissima correlazione tra percezione, azione e ambiente. Secondo l'enattivismo, le strutture cognitive non sono indipendenti dall'ambiente ma, al contrario, si strutturano proprio in relazione ad esso.

Nel testo *The social Character of instinct* il filosofo George Herbert Mead pone l'accento sul carattere sociale delle emozioni e, rielaborando l'idea dello psicologo tedesco Wilhelm Wundt, afferma che le azioni motivate dalle emozioni sono in qualche modo una reazione all'azione di un altro soggetto. Secondo Mead, le emozioni non sarebbero meri fenomeni fisiologici e sensoriali come in parte sostenuto da James: fondamentale è la loro funzione sociale. L'inquadramento del fenomeno emotivo, in questo senso, ci porta immediatamente ad una definizione del carattere fortemente intersoggettivo delle emozioni. Secondo Mead, il processo sociale non è solo fondamentale dal punto di vista emotivo ma rappresenta anche la base dell'autocoscienza del *self*, in quanto questo costituisce il complesso di relazioni sociali che il soggetto è in grado di intrattenere. La coscienza percettiva avrebbe, dunque, un carattere prettamente sociale.

Tornando alle emozioni, queste sono caratterizzate come il motore della condotta sociale: è grazie alle emozioni che siamo spinti ad agire in un determinato modo piuttosto che in un altro. La disposizione emozionale ha un carattere squisitamente istintivo e determina la nostra coscienza sociale³⁰. Mead definisce la condotta sociale come il risultato di un processo che coinvolge emozioni, istinti e socialità: all'interno di tale relazione le condotte individuali sono continuamente calibrate in base alle reazioni altrui (Bruni, 2021).

Le emozioni sarebbero anche un modo per presagire l'intenzione di un'azione nell'altro, suscitando quindi una reazione. Anche sotto questo profilo le emozioni sono caratterizzate da una forte componente sociale, in quanto strumenti in grado di comunicare le nostre intenzioni e i nostri desideri all'altro. Secondo Mead, le emozioni sono dunque alla base del nostro modo di comunicare e possono essere considerate un vero e proprio strumento capace di dettare in maniera immediata le nostre necessità e bisogni. Pensiamo ad esempio al pianto che il bambino rivolge alla madre: nessun gesto comunicativo sembrerebbe più immediato e potente. Le emozioni sono il frutto di una dinamica complessa e sono connesse alla natura pragmatica dell'agire umano. Processi cognitivi come il linguaggio, insieme ad altri di carattere superiore, hanno alla base la

³⁰ In Mead gli istinti sono considerati al pari delle emozioni.

natura sociale e istintiva rappresentata dalle emozioni. Allo stesso tempo, le emozioni non devono essere considerate come facenti parti di processi precognitivi poiché implicate anche nella costituzione di meccanismi cognitivi di più alto livello.

La coscienza emotiva deve essere intesa come qualcosa che precede i contenuti cognitivi della coscienza. In questo senso, Mead definisce le emozioni come materiale di base attraverso cui instaurare successivamente i diversi processi cognitivi. Essendo inoltre le emozioni considerate come processi intenzionali³¹, possiamo dedurre che la coscienza emotiva è già intenzionale in quanto le emozioni sono sempre dirette verso un oggetto. Inoltre, la coscienza deve essere pensata come profondamente interconnessa con l'ambiente e con le coscienze altrui.

Mead, come Dewey, enfatizza il ruolo dell'ambiente, considerato soprattutto come "sociale". Le emozioni, così come gli stati mentali, non sono solo frutto del nostro cervello ma si sviluppano attraverso un costante scambio con l'ambiente circostante e sono influenzate dagli incontri che sperimentiamo (Caruana, Viola, 2018). Citare questi due autori risulta rilevante, nell'ambito di questo lavoro, perché pongono l'accento sull'importanza del fattore ambientale o contestuale nella determinazione delle emozioni. In altre parole, non possiamo non considerare il ruolo che il contesto esterno ricopre nella produzione delle emozioni. Tale assunto ci sembra inoltre agganciarsi alla prospettiva enattiva e quindi alla possibilità di assegnare un ruolo determinante all'ambiente nella produzione di processi emotivi e cognitivi.

Uno dei nodi teorici che ha interessato gli studiosi dei processi emotivi è stato quello di comprendere se esistano emozioni di base innate e universalmente riconoscibili. Questo argomento è stato al centro di numerosi dibattiti che hanno riguardato le emozioni e si concentra sulla presunta presenza di emozioni innate e universali tra gli esseri umani, indipendentemente dalla provenienza culturale e dalle esperienze individuali.

³¹ Una posizione interessante rispetto al processo intenzionale come guida dell'emozione è quello della filosofa Marta Nussbaum. L'emozione, secondo la filosofa americana, ha alla base un giudizio di tipo valutativo ovvero prodotto da fattori esterni che entrano in relazione con il benessere del soggetto. Le emozioni avrebbero essenzialmente una natura di tipo intenzionale, guidandoci verso determinati scopi, come la fuga nel caso della paura. La proposta di Nussbaum si inserisce all'interno di una teoria cognitivo-valutativa che vede le emozioni come frutto di credenze; tuttavia, la relazione tra giudizi ed emozioni non è lineare o meglio giudizi ed emozioni si influenzano a vicenda. Le credenze e quindi il pensiero sarebbero alla base dell'emozione (Sacco, 2023). Questa teoria condivide molte affinità concettuali con gli approcci psicoterapici di orientamento cognitivo.

L'argomento a favore dell'esistenza di emozioni di base e dell'universalità delle espressioni emotive è stato ampiamente sostenuto dal lavoro pionieristico di Paul Ekman e i suoi colleghi attraverso svariati studi volti ad indagare le espressioni facciali di emozioni fondamentali come la felicità, la tristezza, la rabbia e il disgusto. L'espressione facciale e corporea di tali emozioni sarebbe riconoscibile tra gli esseri umani nonostante le differenze socio-culturali.

Paul Ekman elabora la "*Basic Emotion Theory*" che sostiene l'esistenza di emozioni fondamentali dalle quali prende il nome la teoria stessa. Queste emozioni di base sono fondamentali per consentire alla specie umana di affrontare le avversità e l'imprevedibilità della vita.

Tali emozioni possono anche essere definite "primarie" e possono essere considerate come delle risposte innate che comprendono modificazioni corporee come espressioni facciali, comportamenti e modificazioni fisiologiche. Tali emozioni sono la rabbia, la gioia, la tristezza, la paura, il disgusto e la sorpresa. A partire dalla loro combinazione, possono svilupparsi ulteriori emozioni – secondarie – come il senso di colpa, l'umiliazione, la delusione etc. Secondo Ekman esistono delle caratteristiche peculiari che permettono di distinguere le emozioni di base dalle altre e sono:

1. Segnali universali caratteristici
 2. Fisiologia caratteristica
 3. Valutazione automatica, associata a:
 4. Aspetti universali distintivi negli eventi precedenti l'emozione
 5. Sviluppo caratteristico
 6. Presenza in altri primati
 7. Rapida attivazione/inizio
 8. Breve durata
 9. Svolgimento spontaneo («unbidden»)
 10. Pensieri, memorie, e immagini caratteristici
 11. Esperienza soggettiva caratteristica (Ekman, 1999)
- (Colombetti, 2017, p. 196)

Le emozioni di base, inoltre, sono in grado di stimolare delle espressioni facciali universali, ovvero indipendenti dalla cultura di provenienza. Tali emozioni diventano quindi

immediatamente riconoscibili dai conspecifici e permettono di comunicare immediatamente uno stato emotivo specifico. In sostanza, siamo dotati di un universo emotivo di base che ci permette non solo di comunicare i nostri sentimenti agli altri, ma di conseguenza anche di sopravvivere di fronte a situazioni incerte. Tale “alfabeto emotivo” sarebbe inoltre condiviso con la gran parte dei mammiferi (Caruana, Viola, 2018).

Questa ipotesi sembra sostenere la prospettiva proposta precedentemente dal già citato psicologo Silvan Tomkins, il quale, sulla scia della teoria jamesiana, afferma come le emozioni siano soprattutto delle risposte corporee a determinati stimoli. Tomkins propone, inoltre, l’idea dell’esistenza di affetti primari organizzati in base alla maggiore o minore intensità dell’emozione. La sua teoria, inoltre, sostiene che ognuna di queste emozioni primarie è in grado di attivare un vero e proprio programma affettivo che si traduce in una serie di movimenti facciali. Tale programma è innato e parte del nostro patrimonio genetico. Queste teorie saranno poi dimostrate e sostenute proprio da Ekman e da Carroll Izard.

Il contributo maggiore di Ekman è considerato il *facial action coding system*, un sistema attraverso il quale è possibile codificare in maniera precisa tutti i gruppi muscolari facciali corrispondenti a una data emozione. Secondo tale sistema, è possibile rilevare come ogni emozione di base corrisponda ad una determinata attivazione facciale. Tale attivazione è universale, prescinde cioè dalle possibili differenze culturali: ognuno di noi può infatti riconoscere l’emozione di un nostro conspecifico indipendentemente dalla cultura di provenienza. Riassumendo, secondo Paul Ekman, gli esseri umani, così come altri mammiferi, sarebbero dotati di emozioni di base, biologicamente innate.

Riprendiamo adesso le caratteristiche principali di tali emozioni così come accuratamente enucleate da Viola e Caruana nel testo *Come funzionano le emozioni: Da Darwin alle neuroscienze*:

1. presenza di *segnali distintivi e universali* che ogni emozione produce nel comportamento del soggetto. Qui Ekman ha in mente soprattutto i movimenti facciali, ma non esclude che nel comportamento si possono trovare altri indizi, per esempio nei movimenti del corpo o nelle inflessioni della voce.
2. Data la loro origine biologica, segnali simili a questi sarebbero *riscontrabili in altri primati*.

3. Ogni emozione produrrebbe peraltro *uno specifico pattern di attività nei sistemi nervosi autonomo e centrale*.
4. ogni emozione sarebbe indotta da uno stesso *tipo universale di situazione*, per la quale il tipo di compito promosso da quell'emozione si è rivelato una risposta vincente nel corso dell'evoluzione.
5. Gli stessi pattern di attività comportamentale e neurale sarebbero *sistematicamente concorrenti*.
6. Ogni emozione tipicamente *si manifesta immediatamente dopo la valutazione dello stimolo* che la elicit.
7. Ogni emozione *ha una durata breve*.
8. Ogni emozione viene *attivata da un meccanismo di valutazione degli stimoli automatico e inconscio*.
9. L'attività di questo meccanismo è *automatica e deterministica*, ovvero non può essere frenata coscientemente.
10. Ogni emozione di base è associata con *uno stesso tipo di pensieri distintivi*.
11. Ogni emozione di base è associata con *una medesima e distintiva fenomenologia*.
12. Le emozioni di base *non sono distinguibili a seconda dell'oggetto a cui si riferiscono*: ovvero, non è legittimo prevedere generi naturali distinti per la paura dei ragni e per la paura degli esami soltanto perché i due tipi di paura sono riferiti a oggetti molto diversi (anche se potrebbe esserlo nel caso in cui presentino diverse risposte comportamentali, diversi pattern di attivazione fisiologica ecc.)
13. Tutte le emozioni *possono essere sfruttate in modo costruttivo o distruttivo*: non c'è niente di intrinsecamente buono o cattivo in nessuna emozione di base. (Un punto, questo che gli è stato suggerito dalle conversazioni col Dalai Lama, la cui amicizia Ekman non manca mai di rivendicare con orgoglio) (Caruana, Viola, 2018, p. 63-64).

Paul Ekman ha dedicato tutta la sua carriera allo studio delle emozioni di base e la sua teoria è corroborata da una serie di studi molto importanti. La ricerca sulle emozioni di base è stata un grande passo avanti all'interno della discussione sulle emozioni ed ha posto le basi per gli sviluppi successivi. Questa teoria, nonostante resti un punto fermo per il filone degli studi sulle emozioni, non è stata esente da critiche, che ora passeremo in rassegna. Giovanna Colombetti, nel suo articolo *Emozioni come sistemi dinamici*, raggruppa una serie di riflessioni di studiosi che hanno ampiamente messo in discussione le teorie di Ekman. Secondo l'autrice, tuttavia, tali critiche non trovano un adeguato sostegno.

Secondo Russell (1991), forse il più accanito critico degli studi di Ekman, e Wierzbicka (1999), la teoria di Ekman può essere criticata in relazione alle differenze linguistiche³² nell'uso dei termini che designano le emozioni. Gli autori sottolineano come i termini utilizzati da Ekman per descrivere specifici stati emotivi non abbiano corrispondenza in tutte le lingue del mondo. Tuttavia, che una lingua non includa alcuni termini per descrivere determinati fenomeni non implica che quei dati fenomeni non esistono. Ciò comporta che il mancato possesso di termini specifici per indicare certe emozioni in alcune culture non dimostra che i membri di tali culture non sperimentino effettivamente queste emozioni. Un'altra critica evidenziata dalla Colombetti, si basa sul fatto che la teoria delle emozioni fondamentali non prende in considerazione la variabilità delle esperienze emotive di fronte ai diversi contesti (Russell 2003; Barrett 2006). Tale critica si concentra sul fatto che gli *affect programs* considerano gli affetti sotto un profilo meccanicistico, trascurando invece la complessità e la variabilità delle risposte emotive in diversi soggetti. Ekman e colleghi rispondono a questa critica sottolineando come, sebbene esista un'automaticità nell'attivazione di una determinata emozione, da ciò non segua che tale meccanismo debba intendersi in modo chiuso e statico. Un'altra critica si concentra invece sul fatto che l'attuale ricerca non ha riscontrato dei *pattern* neurali per le singole emozioni (Barrett, 2006). Questa evidenza mostrerebbe che la teoria delle emozioni di base è sbagliata. Tuttavia, questo giudizio sembra essere troppo radicale. Se è pur vero che non sono stati individuati dei *pattern* cerebrali distinti per ogni singola emozione, è anche vero che sono state profilate delle aree cerebrali specifiche attivate durante l'esperienza di alcune emozioni, come nel caso dell'amigdala in riferimento alla paura (Colombetti, 2017). Secondo Colombetti, tuttavia, il maggior problema della teoria delle emozioni di base risiede nell'affermazione dell'esistenza di emozioni di base universali, caratterizzate da specifiche attivazioni ed espressioni corporee che dovrebbero essere riscontrabili in tutte le culture. Al contrario, altre emozioni che non soddisfano tali criteri non vengono considerate di base secondo questa prospettiva. La Colombetti denuncia la mancanza di evidenze

³² Lo sfondo teorico da cui Russell e Wierzbicka muovono le loro critiche ad Ekman è quello del relativismo linguistico, che deriva dalla così detta "ipotesi di Sapir-Whorf", conosciuta anche come "ipotesi della relatività linguistica", la quale sostiene che lo sviluppo cognitivo dell'essere umano è fortemente influenzato dalla lingua che parla. L'approccio di Wierzbicka, non a caso, è considerato "neo-Whorfiano" (Goddard, 2003). Sulla specifica questione qui trattata, ovvero sul rapporto tra relativismo linguistico e lessico emozionale, si veda (De Luca, 2019).

empiriche a sostegno della presunta esistenza di emozioni di base universali così come proposto sia da Ekman che da Tomkins. Secondo Colombetti, le emozioni dovrebbero essere intese invece come “configurazioni dinamiche” (Colombetti, 2017, p. 204), ovvero come processi cerebrali e corporei che rispondono in maniera più adeguata ai sistemi dinamici³³, i cui concetti sono stati applicati alle scienze affettive. Come evidenzia Colombetti, è possibile rintracciare tre filoni principali alla base di un approccio dinamico all’emozione:

Uno sottolinea il ruolo di strutture coordinative muscolari nella produzione di espressioni emozionali, che in questo approccio non sono viste come l’output di istruzioni interne predeterminate, ma come il risultato di vincoli reciproci tra muscoli. Il secondo filone fa riferimento a lavori su plasticità e coerenza cerebrale per richiamare l’attenzione a processi di autorganizzazione cerebrale alla base delle emozioni. Il terzo filone applica principi della teoria dei sistemi dinamici alle relazioni interpersonali, e in particolare all’apparire di configurazioni comportamentali-emozionali tra due o più individui (Colombetti, 2017, p. 206).

I principi dell’organizzazione biologica e fisiologica costituiscono la base dell’approccio dinamico, con l’assunto che le restrizioni fisiche tra i vari componenti dell’emozione influenzino la sua forma, anziché essere controllate individualmente da un programma specifico delle emozioni. Tale concettualizzazione dinamica si applica a tutti gli stati emotivi. Secondo questo approccio, non esistono infatti emozioni che possono essere considerate più fondamentali di altre: tutti i fenomeni emotivi rispondono all’influenza sia dell’evoluzione che dello sviluppo individuale e possono essere definiti come “configurazioni organismiche autorganizzanti”. Colombetti sostiene che, nonostante tutto, la ricerca di emozioni condivise da tutte le culture non dovrebbe essere abbandonata; tale ricerca dovrebbe piuttosto basarsi su un approccio dinamico e non deterministico.

Proseguendo la nostra breve disamina sulle teorie delle emozioni non possiamo non citare gli studi effettuati dal neurobiologo Jaak Panksepp. Alla base dell’articolazione del lavoro di Panksepp troviamo come assunto fondamentale l’idea dell’esistenza di un cervello trino

³³ La teoria dei sistemi dinamici nasce all’interno della matematica pura e si occupa dello studio di tali sistemi. Per sistema dinamico si intende un sistema che cambia nel tempo. La dinamica di un sistema può essere spesso descritta attraverso equazioni differenziali che mostrano come le variabili di stato cambiano nel tempo. Questa teoria trova numerose applicazioni in diversi campi.

teorizzata da Paul MacLean (MacLean, 1973). Tale assunto si fonda sull'idea che il cervello è costituito da tre diverse aree nate in fasi evolutive: il cervello rettiliano, deputato allo svolgimento delle funzioni primitive e costituito dal mesencefalo e parte del telencefalo. Il cervello limbico, atto a guidare alcune risposte emozionali e che si colloca nelle regioni sottocorticali, ovvero nel cingolo o *insula*, regioni anch'esse primitive. La neocorteccia è la parte del cervello più recente sotto il profilo evolutivo e, di conseguenza, sarebbe deputata alle funzioni più complesse e articolate come il linguaggio, il pensiero astratto, etc. Questi cervelli, distinti e indipendenti, stabiliscono una comunicazione tra di loro in un rapporto che, secondo MacLean, segue una struttura gerarchica, che implica la capacità dei cervelli più evoluti di controllare e inibire gli altri. Panksepp, al contrario, amplia e supera questa visione puramente gerarchica, approfondendo i processi emotivi in una prospettiva più organica.

Secondo Panksepp, gli esseri umani condividono gran parte del cervello rettiliano e di quello limbico con gli altri mammiferi. Perciò, al fine di studiare i processi svolti da queste aree, è di grande importanza analizzare le stesse aree negli animali.

Panksepp sostiene la presenza di affetti primari negli animali che fungono da moderatori del comportamento e consentono la sopravvivenza. Gli affetti possono essere suddivisi in positivi e negativi, i primi indicano le condizioni favorevoli alla sopravvivenza mentre i secondi allertano della presenza di condizioni sfavorevoli e potenzialmente pericolose. I sistemi affettivi assumono diverse forme, tra cui segnali sensoriali, omeostatici ed emotivi. I sentimenti emotivi, derivanti da regioni subcorticali del cervello e risalenti a tempi antichi, rappresentano il primo stadio verso lo sviluppo della consapevolezza cosciente, un processo evolutivo che si è poi manifestato nei mammiferi. Secondo Panksepp è possibile indagare le strutture omologhe istintuali degli animali per comprendere come funzionano i sistemi affettivi primari negli umani (Panksepp, 2011).

Il fenomeno delle emozioni è il risultato della stratificazione di tre livelli, ovvero di processi primari, secondari e terziari. I primi fanno riferimento a funzioni di vitale importanza per l'organismo, che includono gli affetti veri e propri (emozioni), gli affetti omeostatici (fame, sete, veglia-sonno) e gli affetti sensoriali. Queste funzioni sono localizzate nelle parti più profonde e primitive del nostro cervello, condivise con altre specie animali. Dallo studio dei roditori il neurobiologo individua sette sistemi affettivi di base che sono: ricerca, paura, collera, desiderio sessuale, cura, sofferenza, gioco.

I processi secondari, al contrario, coinvolgono operazioni più complesse, come la memoria e l'apprendimento. A questo livello, si organizzano diverse risposte comportamentali. I processi terziari, invece, dal momento che coinvolgono le parti superiori del cervello, sono adibiti a funzioni complesse e più specificatamente cognitive.

L'approccio utilizzato da Panksepp è essenzialmente monista, sostenendo che gli stati emotivi riflettono la neurodinamica dei sistemi cerebrali che generano comportamenti emotivi e istintuali. La dimensione emotiva sarebbe quindi il prodotto di un sistema innato più che di una competenza acquisita. Le emozioni derivano da complesse dinamiche cerebrali, le quali richiedono un'indagine approfondita a livello neurochimico, con particolare attenzione all'etologia (Panksepp, 2005).

Antonio Damasio, intorno alla metà degli anni Novanta, pubblica un testo dal titolo *L'errore di Cartesio*, destinato a diventare un *best seller*. L'autore mette in crisi l'impianto cartesiano, che si regge sull'assunto che il pensiero sarebbe distaccato dal corpo. Lo studio avanza l'ipotesi che il pensiero, o meglio la ragione, sia qualcosa di profondamente radicato nel corpo del soggetto e quindi perturbato da emozioni, sentimenti e umori.

Secondo Damasio, è possibile operare una distinzione tra emozione e sentimento. L'emozione è un fatto pubblico, che produce azioni e movimenti in qualche modo visibili agli altri. I sentimenti, al contrario, sarebbero stati emotivi privati, ovvero, non visibili dagli altri (Portera 2008). L'emozione è il risultato di una serie di meccanismi di regolazione omeodinamica degli organismi: grazie a tali meccanismi l'uomo è in grado operare una regolazione corporea in risposta a degli stimoli che possono provenire sia dall'interno che dall'esterno. In sostanza, le emozioni possono essere considerate come l'insieme dei segnali chimici e neurali che l'organismo mette in atto per preservarne il benessere.

Aumento del battito cardiaco, sudorazione, vasodilatazione, tensione muscolare e rilassamento sono alcune delle risposte corporee che l'organismo mette in atto per far fronte a determinati eventi. I sentimenti, invece, sono legati ad un'immagine mentale che l'individuo consapevolmente acquisisce di fronte a determinate attivazioni emozionali. I sentimenti nascono da mappe neurali corporee, che producono un certo grado di consapevolezza dei propri movimenti emotivi così da associare un'immagine mentale. Tale assunto è stato dimostrato da evidenze scientifiche prodotte grazie all'utilizzo di tecniche diagnostiche come la tomografia per emissione di positroni. Inoltre, è stato possibile evidenziare l'aumento dell'afflusso di sangue in aree specifiche deputate all'elaborazione

di mappe neurali corporee. Queste aree sono: l'area del cingolo, l'insula e alcune zone posteriori del mesencefalo. Al fine di avere sentimenti è necessario avere un sistema che sia in grado di trasformare le mappe neurali corporee in immagine mentale e per tale motivo si presume l'intervento della coscienza. Non tutti gli esseri viventi possono avere sentimenti e per tale ragione si presume che questi siano comparsi successivamente a livello evolutivo. Al fine di sentire è allora necessario avere una coscienza in grado di renderci consapevoli degli stati emotivi di cui siamo soggetti.

Il neuroscienziato avanza inoltre l'idea dell'esistenza di un marcatore somatico³⁴, un sistema che coinvolge il corpo e le emozioni e che agisce in maniera automatica e consente di prendere decisioni. Ogni volta che ci confrontiamo con un dilemma, una scelta o una situazione problematica, la ragione elabora i vari aspetti pro e contro della situazione. Tuttavia, ciò che rende la differenza è l'esistenza di un sistema che comincia a generare possibili scenari e, in modo del tutto automatico, li arricchisce con stimoli, espressioni corporee, somatizzazioni, e così via. Tali marcatori somatici sono dei veri e propri segnali che il cervello attiva al fine di farci immaginare una data situazione, permettendoci di arrivare ad una scelta in maniera più veloce e accurata. L'ipotesi in questione è stata proposta dopo l'analisi dei risultati di una serie di studi su pazienti con lesioni della corteccia prefrontale ventromediale, che mostravano una profonda incapacità di prendere scelte immediate e un deficit dei segnali somatici (Caruana, Viola 2018).

Il marcatore somatico può essere anche inteso come l'insieme di una serie di segnali di cui noi sentiamo la presenza e di cui non abbiamo una chiarissima consapevolezza. Lo si potrebbe comparare, sebbene in via approssimativa, ad una certa idea di "istinto": una

³⁴ L'ipotesi del marcatore somatico suggerisce l'esistenza di "marcatori" che influenzano i processi di risposta agli stimoli su diversi livelli, alcuni dei quali sono consapevoli alla mente cosciente mentre altri rimangono inconsci. Tali segnali sono il frutto di processi bioregolatori, compresi quelli che fanno capo alle emozioni ma non solo. Per questa ragione tali segnali vengono definiti somatici, in quanto fanno riferimento alla regolazione dello stato corporeo, anche quando non si esprimono in maniera manifesta nel corpo, ma derivano piuttosto da rappresentazioni mentali del corpo nel cervello. I marcatori agiscono ad esempio nell'inibizione involontaria di risposte apprese o nell'introduzione di pregiudizi nella selezione di comportamenti aversivi o appetitivi. Tale ipotesi suggerisce che i processi decisionali consapevoli siano influenzati ampiamente da processi inconsapevoli e consapevoli (Damasio, 1996). Alcuni presupposti contestabili rispetto all'ipotesi del marcatore somatico e alla sua interpretazione sono stati avanzati da Linquist e Bartol (2013). Un primo punto spesso interpretato erroneamente è quello di considerare il marcatore somatico come unico, mentre Damasio ammette diverse interpretazioni, il secondo punto riguarda il ruolo dei marcatori somatici nel processo decisionale che secondo i due studiosi non sarebbe centrale ma periferico. L'ipotesi avanzata da Damasio è sicuramente affascinante e dà importanza a processi inconsapevoli spesso legati alla sfera affettiva nella presa di decisioni, ribadendo l'importanza del ruolo delle emozioni nell'esperienza umana.

pulsione che ci spinge verso una determinata situazione o ce ne fa allontanare. La teoria di Damasio è in sostanziale sintonia con quella di William James precedentemente citata, ma presenta una differenza fondamentale: secondo Damasio, il cervello non si limita a ricevere segnali somatici, ma è in grado di effettuare una vera e propria simulazione degli effetti di tali segnali somatici. In altre parole, il neuroscienziato suggerisce che il cervello possieda la capacità di simulare il *feedback* somatico. In questo senso, si può parlare di rappresentazioni espresse attraverso stimoli somatici. L'ipotesi di Damasio ha ottenuto un ampio consenso non solo nell'ambito neuroscientifico, ma anche in settori scientifici focalizzati sul processo decisionale, come indicato precedentemente (*ibidem*).

L'obiettivo dell'analisi fin qui condotta è stato delineare i tratti salienti riguardanti la considerazione e la comprensione delle emozioni come fenomeni corporei e incarnati. Questo approccio ci fornirà una base solida per esplorare in maniera più approfondita la connessione tra emozioni e corpo. Vedremo quali conseguenze emergeranno da questa prospettiva sulle emozioni.

Ritorniamo, quindi, all'analisi proposta da Fuchs nel suo articolo *Embodied affectivity on moving and being moved* (2014). Lo studioso sostiene che numerosi anni di ricerca sull'*embodiment* hanno chiaramente dimostrato l'ampia influenza delle emozioni a livello corporeo, manifestandosi attraverso effetti evidenti sulla postura, i gesti e i movimenti del corpo. Nell'articolo, l'autore presenta una serie di studi che evidenziano come le emozioni coinvolgano l'intero corpo, sottolineando che il vissuto emotivo è intrinsecamente legato alla nostra espressione e percezione corporea.

Di seguito, una rassegna degli autori che hanno affrontato la questione:

- Riskind (1984) dimostra che gli individui sono più portati a richiamare alla mente episodi negativi quando sono seduti in una posizione accasciata, mentre sovengono alla memoria episodi positivi quando sono posizionati in una posizione eretta.
- Strack, Martin e Stepper (1988) hanno condotto una serie di esperimenti per dimostrare come le persone percepiscano i cartoni animati in modo diverso quando hanno un sorriso sul loro volto. Al fine di condurre tale esperimento, hanno chiesto ai soggetti di tenere una penna tra le labbra simulando un sorriso mentre guardavano alcuni cartoni animati: i risultati hanno dimostrato che le persone consideravano i cartoni animati più divertenti quando simulavano un sorriso rispetto a quando il sorriso era inibito.

- Cacioppo, Priester e Berntson (1993) hanno dimostrato che gli ideogrammi cinesi presentati durante la flessione del braccio, ovvero l'avvicinamento, sono stati valutati con maggiore precisione rispetto a quelli presentati durante l'estensione del braccio.
- Cuddy et al. (2012) hanno dimostrato che gli individui che assumevano una postura di attacco durante un colloquio di lavoro avevano prestazioni migliori rispetto a chi rimaneva in una posizione statica.
- Williams e Bargh (2008) hanno dimostrato che tenere in mano una tazza di liquido caldo elicitava risposte positive di fronte a un individuo target rispetto che a tenere una tazza fredda.
- Zhong e Leonardelli (2006) hanno dimostrato che individui che sperimentano una sorta di esclusione sociale o un senso di solitudine sono più spinti a cercare ambienti caldi e rifocillarsi con bevande e docce calde.
- Meier, Schnall, Schwarz e Bargh (2012) hanno dimostrato che i lavaggi possono dare la sensazione di espiare sentimenti di colpa e indegnità.
- Havas et al. (2010) dimostrano che le iniezioni di botulino nei muscoli sopraccigliari compromettono la comprensione del contenuto semantico negativo di un testo scritto.

I risultati ottenuti evidenziano una serie di fatti, i quali saranno brevemente sintetizzati seguendo il ragionamento di Fuchs (2014):

- quando gli individui stanno in determinate posizioni o assumono determinati espressioni facciali sono in grado di elicitare emozioni corrispondenti.
- All'opposto, quando tali posture o espressioni sono inibite, anche le emozioni corrispondenti saranno in qualche modo compromesse.

Per illustrare cosa si intende per emozione, Fuchs cita De Sousa (2010) e afferma che l'emozione può essere considerata come una risposta affettiva pronta ad attivarsi di fronte ad uno specifico evento che riguarda il soggetto. L'emozione implica una significativa modifica corporea e orienta verso una specifica azione. Possiamo considerare le emozioni come fenomeni che incorporano una certa intenzionalità affettiva, generando una risonanza corporea che si traduce in modifiche fisiche, una tendenza verso un'azione specifica e una significazione. Esaminiamo nel dettaglio queste caratteristiche:

- **Affettività intenzionale:** Le emozioni sono contraddistinte dall'intenzionalità, ovvero si riferiscono a una persona, un oggetto o una situazione specifica. Questa intenzionalità non è neutra; al contrario, si riferisce a qualcosa che ha un valore e un interesse specifici per il soggetto. Le emozioni possono essere considerate come modalità di percezione e valutazione delle situazioni, influenzando il modo in cui le interpretiamo, le conclusioni che ne traiamo e la nostra risposta ad esse. In un certo senso, le emozioni colorano le nostre esperienze, conferendo loro un sapore unico: senza di esse, il mondo sarebbe un luogo privo di attrazione o respingimento, un ambiente indistinto e privo di sfumature. Il processo di valutazione delle esperienze non è tanto legato a giudizi verbali quanto piuttosto a qualcosa che comporta l'attivazione di schemi cognitivi e affettivi.
- **L'intenzionalità affettiva è di natura duplice:** da un lato, rivela una certa qualità affettiva e valoriale, conferendo significato alla situazione; dall'altro lato, è auto-riferita. Ad esempio, di fronte a un leone che ruggisce, non sperimentiamo solo paura nei confronti dell'oggetto, cioè il leone che potrebbe attaccare, ma proviamo anche paura per noi stessi. Potremmo quindi affermare che l'emozione presenta due poli, uno legato all'oggetto che elicit l'emozione e l'altro riferito a noi stessi.
- **Risonanza corporea:** l'emozione è qualcosa che si esperisce essenzialmente attraverso il corpo. Tale fenomeno può essere anche tradotto come risonanza affettiva. Sentire freddo o caldo, avere la pelle d'oca, arrossire, sentire le palpitazioni del proprio cuore, sentirsi rilassati o agitati sono tutte sensazioni e modificazioni che riguardano il corpo. Questi fenomeni sono attivati in maniera autonoma dal sistema nervoso, coinvolgendo l'attività muscolare grazie alla quale è possibile modificare la propria postura, muoversi in un determinato modo e avvertire una sensazione a livello cinestetico. Il concetto di risonanza affettiva è strettamente legato all'ipotesi del marcatore somatico di Antonio Damasio (1994), che consiste nel ritenere che le sensazioni corporee siano implicate anche in processi cognitivi di più alto livello. Le emozioni e le sensazioni fisiche annesse sono infatti essenziali al fine di prendere determinate decisioni. Secondo la prospettiva qui illustrata, le emozioni coinvolgono innanzitutto il nostro corpo che può

essere considerato il primo mezzo attraverso cui facciamo esperienza del mondo: con il corpo sentiamo, percepiamo e proviamo emozioni che altrimenti non proveremmo.

- Tendenza all'azione: le esperienze affettive non sono solo legate ad un livello che potremmo definire "fisiologico": non sono in sostanza riferite esclusivamente all'attività cerebrale e alla possibilità del corpo di esperirle ma spingono verso il movimento.

Emozione, in effetti, è una parola che deriva dal latino *emovere*, ossia "muoversi" o "spostarsi". La centralità dell'emozione risiede appunto in questa possibilità di spingere verso un determinato obiettivo e di allontanarci da esso. Riferendoci a Kafka (1950) e De Rivera (1977), possiamo individuare quattro tipi di movimenti che sono attivati dalle emozioni. Il primo è muoversi verso gli altri, spingere gli altri verso sé stessi, spostare gli altri da sé stessi, spostare sé stessi dagli altri. Esistono dei movimenti fondamentali collegati al modo in cui percepiamo il nostro corpo, come per esempio una sensazione di tensione, di rilassamento, di libertà o di oppressione.

- Funzioni e significato: Le emozioni conferiscono significato alla nostra esistenza; di fronte a varie esperienze, è grazie alle emozioni che comprendiamo come agire, cosa considerare importante, cosa desideriamo e da cosa invece vogliamo allontanarci. La risonanza corporea e l'attivazione muscolare ci permettono di reagire e ci preparano all'azione, se abbiamo paura siamo pronti a scappare, se proviamo rabbia potremmo attaccare, se proviamo gioia saremmo spinti verso l'oggetto che la suscita. Le emozioni ci indicano cosa è davvero importante per noi, colorano le nostre esperienze danno significato al mondo che viviamo e ci permettono di orientarci e guidarci verso gli obiettivi che vogliamo raggiungere.

1.4 Verso una teoria dell'emozione incarnata

Le emozioni possono essere considerate come un fenomeno che emerge in risposta ad una data situazione dell'ambiente. Il soggetto si trova immerso in un contesto che invia stimoli che vengono interpretati attraverso un certo grado di componente affettiva. Per esempio, se consideriamo una situazione in cui il soggetto è oggetto di sguardi derisori da parte degli altri, sperimenterà un'emozione di vergogna. Questo stato emotivo è accompagnato da conseguenze fisiologiche che inducono modificazioni corporee nel soggetto.

Le emozioni coinvolgono due componenti di risonanza corporea: la prima consiste nel sentirsi "toccati" da un evento o da una situazione attraverso sensazioni corporee, mentre la seconda implica che attraverso le emozioni siamo in qualche modo spinti ad agire e muoverci verso una determinata situazione, sia andandole incontro che evitandola. Le emozioni, in questo contesto, operano attivando un ciclo in cui, di fronte a uno stimolo, siamo influenzati da una sensazione corporea che successivamente ci motiva ad agire e ci spinge verso una particolare situazione. In questo senso, possiamo affermare di essere guidati dalle emozioni e di agire in risposta ad esse, un ciclo che può essere descritto come "intenzionalità affettiva"³⁵ (Fuchs, 2014).

La risonanza corporea funge da *medium* del nostro coinvolgimento affettivo e può essere concepita come una sensazione di essere toccati dall'emozione. Questo fenomeno modifica il corpo in diversi modi ed è alla base della nozione di *embodiment* delle emozioni; pertanto, se manca una certa risonanza corporea allora sarà impedita la percezione di una tale emozione. Se invece aumentiamo la nostra risonanza corporea, ad esempio, tenendo una tazza di tè caldo in mano o stando seduti in un certo modo, aumenteremo la nostra percezione affettiva. La proposta di Fuchs vuole discostarsi dall'idea che l'emozione sia esclusivamente un fatto mentale separata dal corpo e dal mondo, tale assunto soffre in effetti di un retaggio teorico che deriva dalla concezione del dualismo cartesiano e che ha influenzato la psicologia. Fuchs sostiene diversamente che le emozioni, sulla scorta delle intuizioni di James, siano invece un fatto innanzitutto corporeo esplicitato dalla risonanza

³⁵ Le emozioni secondo la prospettiva avanzata da Fuchs sono caratterizzate da un'intenzionalità particolare, ovvero esse si dirigono verso eventi, situazioni, persone e oggetti. Questo tipo di intenzionalità non è neutra ma riguarda ciò che per il soggetto è rilevante. In altre parole, le emozioni sono come un filtro attraverso cui percepiamo il mondo permettendoci di attribuire agli eventi un particolare significato. L'intenzionalità affettiva, secondo Fuchs, può essere paragonata al concetto di *affective affordance* attraverso cui gli eventi ci appaiono in un determinato modo. Le emozioni sono quindi dei segnali preziosi che ci consentono di orientarci nel mondo, di capire cosa è rilevante per noi e cosa non lo è (Fuchs, 2013a).

corporea. Le sensazioni corporee prodotte dall'emozione sono il prodotto da un lato dell'attività del sistema nervoso autonomo (battito cardiaco accelerato, sudorazione e reazioni viscerali) dall'altro di varie attivazioni muscolari (posture del corpo ed espressioni facciali). Il corpo è quindi, secondo tale prospettiva, il centro nevralgico dell'emozione. Le sensazioni corporee hanno infatti una immediata ripercussione sull'emozione in quanto sentire il battito cardiaco accelerare aumenta l'attivazione dell'ansia, la comparsa dei brividi rinvigorisce la sensazione di paura, così come l'arrossire delle gote produce in chi lo subisce una maggiore sensazione di vergogna. Questo assunto dimostra che le sensazioni corporee, nella prospettiva avanzata da Fuchs, non sono da intendersi esclusivamente come il prodotto dell'emozione ma sono esse stesse implicate direttamente e sostanzialmente nell'attivazione emotiva. Da qui si evince come l'emozione possa intendersi come incarnata (Fuchs, 2013a).

Possiamo allora concludere che le emozioni così intese sono influenzate da un ciclo attraverso cui determinati stimoli corporei provocano un determinata reazione affettiva.

Il motore delle nostre esperienze emozionali sembra essere il corpo nella sua interezza. Le emozioni sono anche il frutto delle sensazioni attivate dal nostro mondo interiore. Guardarsi dentro significa calarsi all'interno della nostra esperienza emozionale, un'esperienza della auto-riflessione molto diffusa nel senso comune. Questa modalità viene definita scientificamente come "enterocezione³⁶". Tale concetto, introdotto solo recentemente in ambito neuroscientifico e che ha subito un notevole interesse, indica il modo attraverso cui siamo in grado di avere coscienza delle sensazioni del nostro corpo. In sostanza, si tratta di avere una rappresentazione mentale di un serie di stimoli diversi che derivano da esso, come informazioni viscerali, olfattive, gustative etc.

Il grado di enterocezione cambia da soggetto a soggetto, ognuno di noi ha infatti un grado di coscienza corporea diverso dall'altro; tuttavia, è una capacità che si può allenare attraverso la consapevolezza. La capacità di percepire il proprio battito del cuore è un esempio lampante di cosa significhi enterocezione, questa capacità è legata al concetto di sé corporeo che si rileva più stabile nei soggetti che hanno una maggiore consapevolezza

³⁶ Il concetto di enterocezione fu introdotto dagli studi di Sherrington (1948). Secondo lo studioso, questo concetto poteva essere suddiviso in due processi differenti, ovvero quello della propiocezione che si riferisce alla capacità di percepire il proprio corpo nello spazio e l'esterocezione che indica invece il processo attraverso cui siamo coscienti degli stimoli provenienti dall'esterno.

dei propri stati corporei. Nei soggetti invece affetti da psicopatologie importanti come, ad esempio, la psicosi schizofrenica tale capacità appare ridotta fino al punto da incorrere in illusioni sensitive importanti come quella della “mano di gomma³⁷” (Spagnuolo Lobb, Gallese, 2011).

Le aree somatiche del nostro cervello sono in grado di processare ogni attività emozionale così come le modificazioni nel nostro corpo. Nonostante non tutte le informazioni provenienti dal nostro corpo raggiungano la coscienza, vengono comunque elaborate, generando effetti sia a livello mentale che corporeo. Questo processo può essere definito come “coscienza emozionale³⁸”. Inoltre, anche nel caso di assenza di consapevolezza, l’informazione enterocettiva ha comunque la capacità di influenzare le nostre decisioni e il nostro modo di agire. Aumento della frequenza cardiaca e respiratoria, sudorazioni e altre, sono tutte risposte enterocettive. La sensibilità di ognuno di noi nel percepire tali segnali è differente: ci sono soggetti che sono più o meno coscienti di queste variazioni corporee e altri meno. Tale sensibilità caratterizza il nostro modo di rapportarci agli altri e di mettere in campo risposte adattive (Viola, Caruana, 2018).

In alcuni soggetti, come quelli affetti da disturbo *borderline* di personalità o da disturbo dello spettro autistico, questa abilità risulta alterata, causando numerose difficoltà di socializzazione e di risposta a determinate situazioni attraverso processi adattivi. Tuttavia, è stato dimostrato che questa sensibilità enterocettiva può essere affinata notevolmente attraverso un vero e proprio allenamento corporeo. Il *feed-back* enterocettivo non riguarda solo la sfera emozionale, dal momento che anche informazioni corporee non direttamente

³⁷ L’illusione della mano di gomma si riferisce al fenomeno psicologico che si verifica quando un soggetto percepisce una mano di gomma come se fosse la propria (Botvinick, Cohen, 1998). Tale fenomeno è stato studiato dalle neuroscienze e dalla psicologia in diversi studi volti ad indagare i processi percettivi implicati nella consapevolezza proprio-corporea. L’esperimento classico consiste nel posizionare una mano di gomma tra le mani di un soggetto che non può vedere la sua vera mano. Il ricercatore stimola contemporaneamente sia la mano di gomma che quella reale attraverso il tocco, dopo un po’ di tempo il soggetto inizierà a percepire la mano di gomma come se fosse la propria, così allo stesso modo quando lo sperimentatore proverà a danneggiare la mano di gomma il soggetto proverà un brivido di pericolo e ansia. Questo esperimento dimostra che la nostra consapevolezza corporea è influenzata non soltanto da sensazioni fisiche dirette ma anche da processi cognitivi che possono alterare la nostra coscienza corporea. Diversi studi hanno dimostrato che le persone affette da schizofrenia sono più soggette all’illusione della mano di gomma avendo una percezione del proprio sé deficitaria.

³⁸ Tradizionalmente gli stati emotivi della coscienza vengono considerati programmati in modo innato da regioni sottocorticali del cervello e trattati separatamente dagli stati cognitivi della coscienza. Secondo Le Doux e Brown (2017) gli stati emotivi e non emotivi generano tipi di input differenti che tuttavia vengono elaborati da una rete cognitiva corticale generale. Seguendo questa prospettiva anche se le regioni sottocorticali non sono direttamente responsabili degli stati coscienti forniscono input non coscienti che contribuiscono a generare stati emotivi coscienti.

collegate ad essa – come la risposta infiammatoria o endocrina – arrivano al cervello producendo delle modificazioni nel nostro processo decisionale. In alcuni disturbi dell'umore è stato dimostrato che la connessione tra visceri e cervello gioca un fattore determinante.

In conclusione, è opportuno precisare che le emozioni non sono solo influenzate da componenti cognitive. Come già precedentemente accennato, infatti, esse esercitano un effetto sul corpo provocando modificazioni corporee. Quando un'emozione emerge e produce una certa modificazione, spesso si tende a contrastarla a reagire in modo da calmare o frenare quella data emozione. Questo meccanismo è frutto di una serie di abitudini acquisite già a partire dalla nostra infanzia; tuttavia, attraverso un percorso di consapevolezza, è possibile imparare a mitigare le reazioni emotive tramite una maggiore coscienza delle sensazioni fisiche e dei movimenti che queste innescano: questo ultimo punto risulta importante soprattutto da un punto di vista psicoterapico. Un altro elemento che ha grande importanza nelle emozioni intese come *embodied* è la componente individuale; il soggetto è carico di elementi e abitudini che costruiscono il bagaglio emotivo che utilizzerà in futuro. Introversione, timidezza o, al contrario, estroversione e orgoglio, sono tutte caratteristiche acquisite e immagazzinate nella memoria del soggetto. Tali caratteristiche avranno un effetto sul modo attraverso cui il soggetto esperirà le emozioni successivamente e costituirà il modo attraverso cui si relaziona al mondo (Fuchs, 2014).

1.4.1 Implicazioni psicopatologiche

Il modello delle emozioni *embodied* assume notevole importanza anche relativamente all'aspetto psicopatologico³⁹. Fuchs suggerisce le implicazioni possibili all'interno di questo campo, proponendo di prendere in considerazione alcuni disturbi, nello specifico: l'ansia, la depressione, il Parkinson, l'alessitimia e infine l'autismo.

³⁹ La prospettiva *embodied* ha condotto, in questi ultimi anni, verso una riconsiderazione dei disturbi psicopatologici. Il paradigma *embodied* offre un approccio olistico, critico, scientificamente plausibile ma al contempo compassionevole. Il disturbo mentale viene considerato come il prodotto di una complessa relazione tra corpo-mente e ambiente. Questo punto di vista mira a riconsiderare criticamente quegli approcci tradizionali volti a spiegare il disturbo mentale e adotta un paradigma meno riduzionista (Nielsen, 2023).

- a) Disturbi di ansia: sono caratterizzati da una forte attivazione corporea. L'ansia è un sistema innato che coinvolge tutto l'individuo, sia a livello cognitivo che emotivo, e attiva una serie di reazioni fisiche di fronte ad un pericolo reale o immaginario. Quando l'ansia diventa patologica tale sistema di allerta non funziona più e risulta essere sempre attivo, anche in situazioni innocue. L'ansia⁴⁰ attiva una serie di attivazioni fisiologiche come l'accelerazione del battito cardiaco, l'iperventilazione respiratoria e la sudorazione e ci prepara essenzialmente a due azioni, *fight o flight*, ovvero lotta o fuga. Attraverso l'attivazione di questa risposta il nostro corpo, rilasciando ormoni come il cortisolo, ci prepara a fronteggiare l'evento stressante e quindi a metterci in salvo (Le Doux, 2015).
- b) Depressione: esattamente all'opposto troviamo invece un disturbo le cui manifestazioni somatiche e fisiologiche tendono ad abbassare vertiginosamente il livello di attivazione corporea. La depressione è un disturbo dell'umore sempre più diffuso nella popolazione mondiale, con stime che indicano una prevalenza tra il 10% e il 20% della popolazione, con una maggiore frequenza riscontrata nelle donne (Gabrielli, 2009). La depressione si caratterizza essenzialmente per la presenza di un umore triste ed irritabile, accompagnato da sentimenti di colpa e

⁴⁰ Il tema dell'ansia ha ricevuto una sconfinata trattazione, enucleare le principali teorie sull'ansia esulerebbe dall'intento di questo lavoro. L'ansia nella visione psicoanalitica è stata più propriamente concettualizzata come angoscia, quest'ultima si distingue dalla paura in quanto è generata da un oggetto inconscio, ovvero, mentre sappiamo individuare con precisione l'oggetto della nostra paura (la visione di un serpente, lo svolgimento di un esame importante, la prospettiva aperta da una malattia), l'angoscia sfugge alla nostra coscienza. Il tema dell'angoscia fu al centro degli studi e delle trattazioni di Freud, in un primo tempo l'angoscia viene concettualizzata come un eccesso di libido che si accumula non trovando una possibilità di scarica. In uno dei suoi lavori più celebri *Inibizione, sintomo e angoscia* (1925), Freud sancisce una distinzione tra un'angoscia segnale che indica la presenza di un pericolo (ansia) e una primaria che invece deriva da pulsioni inconsce più profonde come quella di evirazione. Il concetto di angoscia ha visto nella trattazione psicoanalitica un ampio approfondimento; Klein, Winnicott e più tardi Lacan nel suo famoso *Seminario X* hanno indagato le peculiarità di questo complesso fenomeno. L'ansia non è un'emozione isolata ma spesso è il frutto di dinamiche interne che mettono in campo altre emozioni, Lucio della Seta ad esempio pone in relazione l'ansia all'emozione del senso di colpa, dove quest'ultimo attivato da un Super-io esigente e punitivo soggiogherebbe l'Io attivando profonde angosce (Della Seta, 2005). In anni più recenti la psicologia di stampo cognitiva attribuisce il fenomeno dell'ansia ad errate valutazioni cognitive da parte del soggetto nei confronti degli eventi esterni, l'ansia sarebbe quindi il frutto di errate convinzioni e distorsioni cognitive che il soggetto compie di fronte agli eventi della vita. Rispetto alla prospettiva cognitiva si rimanda a lavoro di A.T. Beck fondatore della terapia cognitivo-comportamentale (Beck, Emery, Greenberg, 1985). Le ultimissime prospettive sui disturbi ansiosi proposte dalla psicologia meta-cognitiva vedono invece i fenomeni ansiosi come il risultato non tanto delle cognizioni e quindi dei contenuti del pensiero, ma dei processi meta-cognitivi (Wells, 2011).

indegnità⁴¹. Oltre alla presenza di una profonda tristezza, il soggetto subisce tutta una serie di modificazioni fisiologiche: scarso appetito, disturbi del sonno come insonnia o ipersonnia e una ridotta capacità di movimento e reazione agli eventi. A caratterizzare la depressione vi è inoltre una profonda mancanza di motivazione (apatia) accompagnata da una profonda perdita di piacere nei confronti delle attività che, precedentemente all'episodio depressivo, procuravano piacere (anedonia). Anche la sfera sessuale risulta compromessa: è comune, infatti, sperimentare disinteresse e mancanza di libido. I pazienti depressi sembrano non essere più toccati dagli eventi e dalle situazioni; tutto sembra privo di significato e di valore, la vita perde di senso e la sfera emozionale, spegnendosi lentamente, conduce il paziente verso uno stato di inedia (Jervis, 2002).

- c) Parkinson: Il morbo di parkinson è una malattia neurodegenerativa che causa importanti sintomi motori come tremore, squilibri nell'andatura e nell'equilibrio. Lo scempero motorio di tali soggetti è causato dalla degenerazione dei neuroni dopaminergici del tratto extrapiramidale del mesencefalo, questo tratto nervoso è infatti responsabile della modulazione di movimenti volontari così come della coordinazione motoria (Capriotti et al., 2016). Tale disturbo, nelle sue forme più gravi, porta il paziente a sperimentare una sorta di paralisi del volto e del corpo che conduce anche alla perdita dell'espressività emotiva. I pazienti affetti da Parkinson lamentano una profonda difficoltà nell'esprimere le proprie emozioni e a connettersi con gli altri. Rispetto a soggetti normali, i pazienti affetti da Parkinson hanno più difficoltà a decodificare le emozioni come la rabbia, la paura e il disgusto

⁴¹ Freud fu tra i primi ad elucidare le complesse dinamiche intrapsichiche implicate in tale disturbo. Nell'opera *Lutto e malinconia* (1917) Freud paragona l'esperienza della depressione a quella del lutto in cui però la perdita dell'oggetto non è reale ma emozionale. Nella depressione a differenza del lutto il soggetto si ritrova a confrontarsi con la mancanza di un oggetto d'amore investito narcisisticamente, tale perdita provoca nel soggetto un profondo senso di disperazione, non riuscendo più a volgere la propria pulsione su oggetti differenti. Inoltre, di fronte a tale esperienza compaiono sentimenti di profonda indegnità, mentre il senso di colpa pervade il soggetto facendolo piombare in uno stato di profonda depressione. Come esplicita bene Recalcati: «il dolore psichico è legato alla reazione luttuosa è un dolore che riguarda non solo la perdita di un oggetto narcisisticamente significativo, come direbbe Freud, ma soprattutto la perdita del senso che la presenza di quest'oggetto attribuiva al mondo. Il rifiuto del mondo che può accompagnare il tempo del lutto sottolinea che il mondo non è più quello che era prima del trauma della perdita e che il mondo come è diventato dopo quel trauma, non essendo appunto più lo stesso, viene drasticamente rigettato, vissuto come un mondo straniero e ostile. Sicché la perdita dell'oggetto coincide con la perdita del mondo stesso» (Recalcati, 2022, p. 43).

- nelle espressioni facciali dell'altro; essi sono in sostanza affetti da una profonda inefficienza nel constatare e discernere le emozioni altrui (Mermillaud et al., 2011).
- d) Alessitimia: i soggetti affetti da questo tipo di disturbo presentano delle difficoltà nell'identificare e descrivere le proprie emozioni. Hanno anche una maggiore difficoltà nel riconoscere le emozioni degli altri e nel sintonizzarsi con esse. L'alessitimia si riscontra in individui affetti da disturbi somatoformi, manifestando problemi relativi alla loro risonanza corporea (Duddu et al., 2003). Inoltre, in tali soggetti è stata riscontrata una difficoltà nel percepire e sentire le proprie stesse modificazioni corporee come, ad esempio, sentire il proprio battito, il che è associato ad una maggiore difficoltà nella regolazione emozionale (Pollatos et al. 2011). Questo significa che nel soggetto alessitimico il circuito che porta dalla percezione dello stimolo corporeo fino alla coscienza dell'emozione è almeno in parte disfunzionale.
- e) Disturbo dello spettro autistico: tale problematica può essere considerata come un disturbo che riguarda l'interaffettività, ovvero la capacità di entrare in relazione con l'altro. Il soggetto autistico ha difficoltà nel riconoscere le espressioni dell'altro, i suoi movimenti e le sue emozioni. In termini più specifici, alcuni studi basati sull'*eye tracking* mostrano che il soggetto autistico si concentra e focalizza su oggetti inanimati o di poca importanza, trascurando invece oggetti di rilevanza sociale (Klin, 2002). Un altro studio citato da Fuchs, ovvero quello di Weeks e Hobson (1987), ha messo a confronto un campione di soggetti sani e uno di soggetti autistici intenti nel classificare un gruppo di persone in base ad espressioni facciali, età, sesso, e cappello. I soggetti sani prestavano attenzione alle componenti animate, quindi alle espressioni facciali, mentre i soggetti autistici prestavano più attenzione a dettagli inanimati come appunto gli indumenti. Altri studi citati da Fuchs mostrano che i soggetti autistici non imitano le azioni degli altri: questo è un fattore importante in quanto l'imitazione dei gesti e delle espressioni altrui è decisivo per l'instaurarsi della connessione sociale.

Il modello dell'affettività *embodied* fin qui esposto ha una notevole rilevanza anche dal punto di vista terapeutico e in quelle attività che coinvolgono il corpo come la danza-terapia

e la psicoterapia incentrata sul corpo⁴². Questi tipi di approcci si concentrano sulle dinamiche non verbali, attivando attraverso il corpo possibilità di cambiamento. Le terapie che potremmo definire come incarnate entrano a fare parte di una prospettiva che concepisce il soggetto nella sua complessità e nella sua ecologia⁴³, tenendo dunque in debita considerazione diversi fattori come l'ambiente, il corpo e le relazioni con gli altri soggetti.

In sintesi, abbiamo esaminato come le emozioni siano il risultato di un ciclo che coinvolge l'ambiente, capace di generare specifici stimoli. Questi stimoli vengono elaborati attraverso il corpo, dando luogo a una risposta corporea espressa mediante espressioni facciali, movimenti, posture e sensazioni. Proprio grazie alla risonanza corporea il corpo funziona come mezzo di percezione emotiva. Ciò che esploreremo nei paragrafi successivi è invece il modo in cui questo sistema entra in contatto con l'altro, ovvero cosa succede nell'incontro tra soggetti. Le emozioni non sono esclusivamente un fenomeno individuale; coinvolgono la relazione con gli altri e con l'ambiente. Esploreremo come si instaura questo tipo di connessione.

1.5 L'affettività in relazione all'altro

La teoria della cognizione sociale, nata negli Stati Uniti negli anni Settanta del secolo scorso, mira a chiarire il funzionamento dei processi che stanno alla base della comprensione dei fenomeni sociali e della capacità di mettersi nei panni degli altri, ovvero dell'empatia (Fuchs, 2016). Per cognizione sociale intendiamo l'insieme dei processi grazie

⁴² Si veda (Avid, Seikkula, 2019; Bloom, 2018; Fischman, 2015; Garcia, 2021).

⁴³ Merleau-Ponty sosteneva che la coscienza è generata dall'interazione tra il soggetto e l'ambiente. Prese ispirazione dalle teorie di Jakob von Uexküll che teorizzò il concetto di Umwelt, ovvero di mondo-ambiente. Secondo Merleau-Ponty il soggetto non è riducibile al suo essere ma è piuttosto l'espressione delle sue potenzialità offerte dal corpo; percezione e corpo sono strettamente legati diventando quasi sinonimi. Tali potenzialità non riflettono un interno chiuso ma si aprono al mondo esterno, alla natura, all'ambiente. Il corpo diventa quindi un mezzo attraverso cui interagire con il mondo esterno. Merleau-Ponty opera quindi una riconfigurazione del soggetto che possiamo appunto intendere secondo una prospettiva ecologica che vuole in sostanza ribadire l'importanza del rapporto con l'ambiente (Amoroso, De Fazio, 2017). Thomas Fuchs nel suo testo *Ecology of the Brain: The phenomenology and biology of the embodied mind* (2017) offre una prospettiva del funzionamento della mente incentrata su una concezione del soggetto fortemente inserito all'interno del cosiddetto mondo-della-vita, in cui il cervello, organismo e ambiente sono impegnati in interazioni circolari.

ai quali elaboriamo e interpretiamo le informazioni sociali. Essendo l'uomo un animale sociale è difficile distinguere nello specifico quali processi cognitivi siano esclusivi della cognizione sociale e quali no (Bertoux, 2017). La teoria della cognizione sociale si basa sulla visione rappresentazionista: attraverso meccanismi cognitivi interni, come evidenziato dalla teoria della mente, il soggetto è in grado di mentalizzare l'altro e leggerne le intenzioni (Fuchs, 2016). Secondo la teoria della mente, gli individui sono capaci di "leggere" le intenzioni e i sentimenti degli altri; tale abilità è di fondamentale importanza nella riuscita della nostra vita sociale. Un suo cattivo funzionamento può portare a gravi handicap, come quello che affligge i soggetti affetti da disturbi dello spettro autistico (Leslie, Friedman, Tedesco, 2004). Le emozioni sono parte della sfera più profonda della mente e possono essere interpretate comprendendo lo stato mentale di qualcun altro con l'aiuto della teoria della mente. Questo permette di comprendere meglio le emozioni e di coglierne gli effetti sul comportamento degli individui.

Secondo la proposta di Fuchs qui presa in considerazione, nella nostra vita quotidiana non abbiamo bisogno di ricorrere a meccanismi di inferenza mentale: la nostra capacità di comprendere le intenzioni e le emozioni dell'altro avverrebbe infatti in maniera automatica e immediata (Fuchs, 2016)⁴⁴.

In questo processo facciamo riferimento al concetto di *bodily resonance*, precedentemente illustrato. Possiamo connetterci sottilmente con l'altro in un modo intuitivo. Durante un incontro, a livello inconscio, si verificano cambiamenti fisici ed emotivi che consentono lo sviluppo di un tipo di empatia che non necessita di elaborazione logica (*ibidem*).

Per quanto riguarda la *bodily resonance*, si tratta dell'insieme di reazioni di sensazioni del corpo quali la percezione del calore e del freddo, brividi, tensione, flessibilità e così via. Tali manifestazioni si producono sia per l'azione del sistema nervoso autonomo (battito cardiaco, respiro, risposte viscerali) che per l'attivazione di gruppi muscolari, regolando l'atteggiamento del corpo, le espressioni facciali e la totalità di tutte le possibili mobilità del corpo (Fuchs, Kosch, 2014).

Esistono approcci fenomenologici ed enattivi che focalizzano l'attenzione su aspetti come l'interaffettività ed intercorporalità e non sull'elaborazione interna delle informazioni o sulla teoria della mente. Nel presente paragrafo esamineremo tali approcci cercando di

⁴⁴ Si rimanda al concetto di *interaffectivity*.

comprendere in che modo esse avviano processi come l'empatia. L'interaffettività e la intercorporalità soggiacciono al principio della *embodied affectivity*, che sottolinea come le emozioni non siano semplicemente stati mentali interni, ma piuttosto il risultato di una interazione "a spirale" con l'ambiente e le sue qualità affettive (*ibidem*).

Le emozioni non sono meramente stati mentali ma sono intrinsecamente collegate all'interazione con il mondo che possiede delle determinate qualità affettive per il soggetto che lo esperisce. Si tratta di un nucleo tematico che caratterizza gran parte delle discipline umanistiche e scientifiche, costituitosi soprattutto nel corso del Novecento a partire da alcune teorie filosofiche appartenenti sia alla tradizione esistenzialistica (la "tonalità emotiva" di Heidegger)⁴⁵ che a quella fenomenologica (il concetto husserliano di *Lebenswelt*)⁴⁶.

Nel corso del XX secolo, si è verificato un progressivo declino della concezione, di matrice platonica e cartesiana, delle emozioni come qualcosa di profondamente intrinseco alla psiche, inteso come un "oggetto" immateriale distinto e separato dalla corporeità. Riprendendo quanto accennato in riferimento alla concezione di James, le emozioni sono l'insieme di una serie di modificazioni di uno stato corporeo. Pertanto, dovremmo considerare le emozioni come stati corporei piuttosto che essenzialmente mentali.

Il mondo in cui siamo immersi e la realtà che viviamo non sono enti meramente fisici né sono da considerare solo come oggetto di atteggiamento teoretico e conoscitivo. Facciamo infatti esperienza di uno spazio intorno a noi che possiede delle qualità affettive, da noi prodotte: siamo in grado di percepire la gioia in una festa o di avvertire la pericolosità di un determinato luogo⁴⁷.

⁴⁵La tonalità emotiva o situazione emotiva, descritta da Heidegger nel suo lavoro *Essere e Tempo* (1927), fa riferimento al fatto che l'uomo è sempre immerso in una determinata situazione emotiva. Lo stato emotivo è sempre presente anche quando il soggetto non ne è consapevole. Il concetto di tonalità emotiva, da un punto di vista aprioristico, sta ad indicare il fatto che tale caratteristica precede il nostro modo di esperire le cose; la situazione emotiva, in ultima analisi, funge da filtro attraverso cui ci rapportiamo alle cose.

⁴⁶ Il concetto di *Lebenswelt* è stato introdotto da Edmund Husserl, fondatore della scuola fenomenologica. Con *Lebenswelt*, Husserl intendeva il mondo pre-categoriale, ovvero, il mondo considerato prima della categorizzazione operata dallo scienziato sulla realtà al fine di segmentarla (o, nel caso delle scienze fisiche, "matematizzarla") e trasformarla efficacemente in un oggetto di studio. Il fisico, ad esempio, non potrebbe descrivere determinati fenomeni senza la loro riduzione ad aspetti meramente quantitativi, a cui poi applicare dei calcoli matematici. Per il mondo della vita allora Husserl intende una dimensione che sta prima di ogni categorizzazione, è quindi pre-categoriale, soggettiva e incarnata nell'esperienza e nella quotidianità.

⁴⁷ Per una trattazione più esaustiva si rimanda al capitolo sull'atmosfera.

Tali componenti affettive, potremmo dire, hanno una grande influenza nel generare determinati stati emotivi. Le emozioni sorgono infatti dall'incontro con oggetti, persone e luoghi, che possiedono specifiche qualità che attraggono verso di loro o ci respingono (Fuchs, 2016).

Grazie alle emozioni siamo in grado di percepire le tonalità emotive di una data situazione e di accordare un sistema di valenze a quella data situazione. Attraverso le emozioni, in sintesi, conferiamo significato agli oggetti intorno a noi. Collegandoci a quanto appena detto possiamo fare riferimento al concetto di *affordance*, elaborato da Gibson (1979).

L'*affordance* si riferisce all'opportunità percepita per la messa in atto di un'azione che l'ambiente offre agli individui. Possiamo anche parlare di *emotional affordances*⁴⁸ come l'insieme di quei meccanismi che hanno un contenuto emotivo, come un mezzo attraverso cui raccogliamo dati emotivi in una data situazione, che può includere appunto espressioni corporee, norme sociali, qualità dell'ambiente (Trovato, Vallverdù, 2016).

Secondo Fuchs, come abbiamo visto precedentemente, le emozioni sono esperite grazie alla *bodily resonance* (Fuchs 2000, 2013a), ovvero, quella capacità di percepire e di fare esperienza di ogni minima variazione corporea e sensazione.

Sensazioni quali caldo o freddo, tensione o relax, costrizione, affaticamento, pesantezza e mancanza di motivazione sono avvertite dal soggetto che ne dà una valenza emotiva e vi attribuisce un determinato significato. Le emozioni non possono esistere senza un cambiamento nel corpo che provochi un particolare comportamento. Tali modificazioni sono accompagnate da reazioni emotive specifiche e da inclinazioni al movimento (Fuchs, 2016). È proprio attraverso le sensazioni corporee che siamo in grado di percepire le emozioni che altrimenti rimarrebbero solo fatti mentali.

La risonanza corporea, secondo Fuchs, è caratterizzata da due componenti:

1. *centripetal or affective component*: ovvero la capacità di essere colpiti da un'emozione, di essere mossi o toccati da una determinata situazione.

⁴⁸ Le *emotional affordances* non rappresentano soltanto espressioni dirette di sentimenti emotivi, ma comprendono una vasta gamma di disposizioni emotive che possono estendersi in diversi contesti. Gli esseri umani trasferiscono valori emotivi in contesti non umani che possono comprendere oggetti di uso quotidiano: animali, eventi naturali, strutture, edifici e forze immaginarie, tra i tanti.

2. *centrifugal or 'emotive' component*: ovvero la capacità di essere pronti all'azione e di essere spinti e indirizzati verso l'esterno. Ad esempio, la vergogna ci spinge a nasconderci, mentre la paura ci porta a fuggire e il desiderio ci spinge ad avvicinarci ad un determinato oggetto e così via (Fuchs, 2016).

L'essere coinvolti con un oggetto, un luogo o un'altra persona, provoca determinate sensazioni nel nostro corpo, che influenzano la nostra percezione emotiva e ci spingono a una specifica azione. La nostra "risonanza corporea", ossia come interpretiamo e assegniamo significato al nostro mondo, è il mezzo attraverso cui viviamo le emozioni (Fuchs, 2016).

Secondo Fuchs, inoltre, citando Polanyi⁴⁹, la *bodily resonance* può essere intesa come prossimale mentre la situazione percepita rappresenta la componente distale. Fuchs, al fine di comprendere meglio questo concetto, ci propone l'esempio del tatto: toccare un oggetto ha infatti sia una componente prossimale (la percezione del tocco in sé) che una componente distale, riferita alla percezione della superficie toccata.

Cosa accade da un punto di vista sociale? Cosa si intende per "interaffettività"?

Le emozioni possono essere anche espresse attraverso segnali del corpo che ci offrono la possibilità di trasmettere e condividere le nostre sensazioni sentimentali agli altri attraverso posture, gesti ed espressioni facciali. Questo rende le nostre emozioni non solo percepibili dall'interno, ma può anche creare una connessione tra noi e gli altri, in virtù di una espressione delle nostre emozioni in modo chiaro ed esplicito.

Quindi, esperire un'emozione significa provarla o, più precisamente, sentirla: possiamo pensare, per analogia, all'esperienza sensoriale dell'esser toccati. Le emozioni, tuttavia, si distinguono dalle altre esperienze sensoriali in quanto non sono rivolte solo verso l'esterno ma anche verso l'interno. Diversi neuroscienziati, al fine di spiegare tale fenomeno, si sono appoggiati alla dicotomia "esperienza/espressione"; ciò significa che l'esperienza di una data emozione è il prodotto di una attività prettamente sensoriale (Caruana, Gallese, 2011). Noi sperimentiamo le percezioni dell'altro, sentiamo le sue condizioni emotive in maniera diretta. Questa possibilità è fornita dal processo *embodied*, un meccanismo che permette all'individuo di comprendere le sensazioni dell'altro. Tale meccanismo è anche a

⁴⁹ Nello specifico Fuchs si rifà al testo *The tacit dimension* di Michael Polanyi, del 1962.

fondamento dell'empatia e dell'intesa sociale, come segnalato da Fuchs attraverso la dizione *mutual incorporation* (Fuchs, 2016). Il concetto di *mutual incorporation*⁵⁰ si contrappone alla visione rappresentazionista dell'interazione sociale e si basa piuttosto sulla visione fenomenologica dei processi interattivi: la comprensione dell'altro non avviene in maniera distaccata: i corpi si protendono l'uno verso l'altro (Fuchs, De Jaegher, 2009).

Il corpo in qualche modo è capace di trascendere sé stesso e connettersi con l'ambiente, di estendere le sue capacità percettive oltre i confini della propria superficie. Questo è il caso, ad esempio, degli ipovedenti, che grazie ad un bastone riescono a percepire l'ambiente oltre i limiti del proprio fisico (Fuchs, 2016).

Il processo di incorporazione o di *embodiment* è un segno distintivo del concetto di corpo vissuto (il *Leib* Husserliano); il corpo può essere inteso come il mezzo che ci consente di percepire e allo stesso tempo è oggetto della percezione. Il *Leib* Husserliano, come vedremo estesamente nel prossimo capitolo, è il corpo senziente, ovvero il corpo vivo. In sostanza, il corpo è considerabile non solo un oggetto meramente fisico ma anche come elemento avente la capacità di percepire sé stesso. Secondo il filosofo tedesco esso è caratterizzato da una duplicità intrinseca, ovvero la mera materialità del corpo (*Körper*) e il corpo vissuto (*Leib*), in grado di autopercepirsi. Tale duplicità non è da intendersi nel senso di una distinzione netta ma piuttosto in quello dell'interazione tra due modalità che si intersecano e si mescolano l'una con l'altra (Wehrle, 2020).

Nel momento in cui due persone si incontrano, si instaura una relazione dinamica ed emotivamente coinvolgente, caratterizzata dall'interscambio di movimenti e reazioni comuni, creando in tal modo quello che si chiama *inter-bodily resonance* (Fuchs, 2016).

I segnali e le reazioni che scaturiscono dall'incontro tra due soggetti avvengono in maniera immediata e difficilmente diventano coscienti. Ciò che invece i corpi sperimentano in maniera consapevole è la sensazione di essere connessi in un modo che abbiamo definito

⁵⁰ Il concetto di *mutual incorporation* o interazione reciproca spiega l'interazione tra due soggetti a partire dalla loro corporeità e nello specifico dei loro corpi vissuti. Tale interazione avviene attraverso diversi canali sensoriali come quello visivo, o la voce, le espressioni facciali e il contatto fisico facendo entrare i due soggetti in un tipo di rapporto diadico. Questo tipo di interazione dinamica che viene appunto definita come *mutual incorporation* viene utilizzata per spiegare il più ampio fenomeno dell'interazione sociale (Fuchs, De Jaegher, 2009)

precedentemente come *mutual incorporation*: il corpo del soggetto, con il proprio sistema corporeo, si estende all'altro.

In questo sistema è presente un senso di unità, un senso di appartenenza a un comune destino che permette ai partecipanti di quella situazione di avvertire la reciproca connessione e l'influsso dell'ambiente che li circonda.

In questa situazione è presente un modello procedurale che non necessita di elaborazioni cognitive, come la costruzione di rappresentazioni o la decifrazione dell'intimo pensiero altrui. Accade, piuttosto, qualcosa che avviene in modo precosciente, istantaneo, e che coinvolge l'intero organismo. I soggetti sperimentano una relazione di interaffettività, ossia la condivisione di stati emotivi (Fuchs, 2016).

Immaginiamo la presenza di due soggetti A e B. A, a seguito di un litigio, è invaso da un'intensa emozione di rabbia, il suo corpo ne è profondamente coinvolto, cambiano le sue espressioni facciali, i muscoli sono tesi e irrigiditi, il suo corpo diventa un mezzo attraverso cui l'emozione che prova diventa palpabile dall'esterno. Tali sensazioni che A sperimenta fanno parte di quel processo che abbiamo definito come *bodily resonance*. Tale risonanza sarà percepita da B proprio grazie alle modificazioni corporee di A. Questa percezione non è soltanto visibile ma è anche percepita a livello corporeo da B: B sentirà nel suo corpo gli effetti dell'emozione provata da A. Questo meccanismo è definito come *inter-bodily resonance* (Froese, Fuchs, 2012). La distinzione fenomenologica tra il corpo soggettivo ed il corpo fisico ci consente di vedere come le esperienze emotive di una persona (A) si trasformino in un'espressione reale che l'altra (B) può percepire. La struttura "chiasmatica" tra ciò che è interno e ciò che è esterno permette la fusione reciproca di sé e dell'altro durante l'esperienza di affetto e percezione.

Secondo Merleau-Ponty, l'intercorporeità (*intercorporité*) (Merleau-Ponty, 1960) descrive la nostra esperienza di essere inestricabilmente collegati non solo con noi stessi, ma anche con gli altri esseri umani e con l'ambiente che ci circonda. Ciò significa che le nostre azioni, i nostri pensieri e le nostre parole non sono mai separati dalle persone e dalle cose che condividono lo spazio intorno a noi, ma sono parte di una connessione più ampia tra mente, corpo e mondo.

Per intercorporeità intendiamo, quindi, un modo dei corpi di entrare in relazione. Il mio corpo, ad esempio, è influenzato da quello dell'altro e viceversa; questo meccanismo può

essere anche inteso come “comunicazione incarnata” (Fuchs, 2016). Fuchs sottolinea questo passaggio estratto dalla *Fenomenologia della percezione* di Merleau-Ponty:

La comunicazione o la comprensione dei gesti altrui, dei miei gesti è resa possibile dalla reciprocità delle mie intenzioni e dei gesti altrui. Tutto avviene come se l'intenzione dell'altro abitasse il mio corpo o come se le mie intenzioni abitassero il suo. Il gesto di cui io sono testimone traccia come il disegno punteggiato di un oggetto intenzionale. Questo oggetto diventa attuale ed è pienamente compreso quando i poteri del mio corpo vi si conformano e combaciano con esse. Il gesto è di fronte a me come un quesito, mi indica certi punti sensibili del mondo, ove mi invita a raggiungerlo. La comunicazione si compie quando la mia condotta trova in questo cammino il suo proprio cammino. Così, io confermo l'altro e l'altro conferma me (Merleau-Ponty, 1945 [ed. 2003], p. 259).

Secondo Merleau-Ponty, la connessione che sperimentiamo l'uno con l'altro si fonda sulla nostra percezione degli atteggiamenti e delle azioni altrui. Tracciamo questo flusso pre-riflessivo di azioni attraverso il nostro corpo e comprendiamo il significato delle azioni altrui; ciò ci avvicina come esseri umani. Pertanto, possiamo connetterci l'uno con l'altro basandoci su come percepiamo i movimenti, i gesti e i comportamenti degli altri (Tanaka, 2015).

Diversi studi hanno corroborato il concetto di intercorporeità, così inteso da Merleau-Ponty. Ad esempio, uno studio sul pianto riflessivo dimostra come i neonati piangano alla vista di un altro neonato che piange (Simner, 1971); l'imitazione neonatale attraverso cui i neonati sono in grado di imitare le espressioni facciali dei *caregiver* è un fenomeno ampiamente documentato (Meltzoff, Moore, 1977). Altri studi si sono concentrati sulla congruenza posturale e mostrano come, durante una conversazione tra un gruppo di persone, i partecipanti assumano posture simili (LaFrance, Broadbent, 1976; Schefflen, 1964). Un altro studio ancora, incentrato sul fenomeno della vocalizzazione, mostra come i neonati, nell'atto di comunicare con la madre, sincronizzino le vocalizzazioni nella durata e nei tempi con quest'ultima (Cappella, 1981). Un ultimo studio che è opportuno citare in questa sede si incentra sul mimetismo corporeo: quando un individuo si trova di fronte l'espressione emotiva di un altro soggetto tende ad imitarne gli atteggiamenti, così come le espressioni facciali (Bavelas, Black, Lemery, Mullett, 1986).

Il concetto di intercorporeità, così come inteso da Merleau-Ponty, è ben lontano dagli approcci che postulano l'esistenza di un meccanismo rappresentazionalista. La comprensione sociale non è un modello interiore di un presunto osservatore distaccato. Secondo i teorici dell'intercorporeità non sussiste, infatti, una differenza tra dentro e fuori: esistono piuttosto delle direzioni di movimento all'interno di una transizione reciproca tra impressione ed espressione o tra movimento e affetto (Fuchs, 2016).

Per spiegare meglio questo concetto, prendiamo in esame una partita di calcio. Un giocatore vede il proprio compagno di squadra alzare le braccia al cielo in segno di esultanza dopo aver messo a segno un goal. Secondo la teoria rappresentazionalista, vedendo il suo compagno esultare, il giocatore può elaborare un giudizio grazie alle informazioni visive raccolte attraverso i suoi occhi ed elaborate dal cervello. Quest'ultimo crea una rappresentazione del corpo dell'altro, usufruendo così della teoria della mente per capire che il suo compagno è felice.

Sulla base del concetto di intercorporeità, a differenza della concezione rappresentazionalista (che potremmo definire "lineare"), i due soggetti sono coinvolti all'interno di una dinamica intercorporea circolare⁵¹ formata da sensazioni e percezioni. Grazie alla risonanza corporea determinati atteggiamenti del corpo vengono percepiti da quello dell'altro soggetto.

In riferimento all'esempio in questione, il giocatore comprende *immediatamente* il significato del gesto dell'altro, condividendo la sua gioia; la comprensione è reciproca e interattiva, e non necessita di alcuna rappresentazione o mediazione. Ciò lo porta ad un abbraccio spontaneo con il suo compagno (*ibidem*). Grazie al meccanismo intercorporeo, le intenzioni e i sentimenti dell'altro possono essere trasmessi in modo rapido e diretto,

⁵¹ Nella teorizzazione di Fuchs il concetto di circolarità assume notevole importanza. Tale assunto viene utilizzato per spiegare la fenomenologia dell'esperienza vissuta e le dinamiche dell'interazione tra soggetto e ambiente. Il concetto di circolarità viene inteso in tre direzioni: la prima riguarda la struttura circolare dell'*embodiment*, ovvero, i cicli omeostatici tra il cervello e il corpo ed anche i cicli sensomotori tra cervello, corpo e ambiente. La seconda direzione prevede una circolarità di ordine causale, questa riguarda la relazione tra le parti e l'intero organismo vivente così come anche il sistema-organismo ambiente. La terza direzione fa riferimento alla circolarità del processo e della struttura, attraverso questo punto si fa riferimento al modo attraverso cui l'esperienza soggettiva contribuisce alla costruzione del senso, in tale processo sono coinvolti processi neurobiologici e neurofisiologici. In altre parole, il concetto di circolarità ribadisce una visione dell'esperienza incarnata come prodotto di una serie di interazioni tra il corpo, inteso sia come corpo vissuto che, come sostrato biologico, (relazione corpo-corpo) e l'ambiente (Fuchs, 2021).

influenzando il comportamento del soggetto, senza alcuna necessità di ricorrere a meccanismi come la rappresentazione o la simulazione.

La situazione appena descritta può essere letta attraverso i concetti di intercorporeità e interaffettività: il corpo è il mezzo attraverso cui percezioni e reazioni vengono scambiate tra i due soggetti in modo immediato e istantaneo. A tale livello di esperienza, secondo tale prospettiva, non è necessario come detto precedentemente ricorrere alla teoria della mente o a meccanismi di simulazione.

I concetti di *embodied affectivity* e *interaffectivity* si riferiscono all'esperienza personale e soggettiva. Un altro aspetto cruciale è rappresentato dal contributo della memoria nella formazione di connessioni interpersonali. La memoria ha un ruolo chiave nella costruzione dei rapporti corporei, emotivi e intellettuali tra le persone. Discuteremo ora di questo ulteriore aspetto. Fin dalla età infantile, infatti, vengono a sedimentarsi nella nostra memoria dei *pattern* di interazione con l'altro che fanno parte di un meccanismo che Fuchs definisce come *intercorporeal memory* (Fuchs 2008, 2012).

Secondo Fuchs, possiamo interpretare questa forma di memoria come un modello simile a quello sostenuto da Bourdieu in ambito sociale, ovvero il concetto di *Habitus*⁵². Abilità, stili di vita individuali, mentalità, comportamenti ed esperienze sono il frutto di una serie di accumulazioni avvenute nel corso della vita, che influenzano poi in modo determinante la capacità della persona di relazionarsi al mondo (Bourdieu, 1980).

Secondo Fuchs, la *body memory*, o memoria corporea, può essere definita come l'insieme di elementi che costituiscono la nostra memoria implicita e che sono legati al nostro corpo. Si tratta di tutti gli aspetti della nostra esperienza che la nostra mente registra e memorizza, al di fuori della nostra consapevole riflessione. Comprende le nostre abitudini e modalità operative, come pedalare la bicicletta o guidare l'automobile, così come le nostre relazioni interpersonali. Queste memorie ci aiutano a coordinarci nei movimenti e nei comportamenti da assumere nelle varie situazioni (Fuchs, 2016).

⁵² Il concetto di *Habitus* teorizzato da Bourdieu ha avuto un forte impatto all'interno non solo degli studi sociologici ma anche in altri campi del sapere. Per *Habitus* si intende un sistema di disposizioni, schemi cognitivi, modelli di conoscenza che derivano dall'assimilazione di forme di socializzazione. L'interiorizzazione di tali schemi conduce alla produzione di pratiche quotidiane che a loro volta influenzano nuovamente le strutture sociali. L'*Habitus* in questo senso connette le strutture sociali e le azioni individuali annullando la dualità tra soggetto e oggetto. Esso è influenzato dalle strutture sociali esistenti e agisce nella definizione delle stesse strutture attraverso le pratiche quotidiane delle persone (Mouzelis, 2010). Il concetto di *Habitus* rimanda a quei processi di incorporazione delle dinamiche sociali inserite in un determinato contesto storico e culturale.

La memoria corporea o implicita attiva il nostro passato attraverso la nostra esperienza o conoscenza attuale. Secondo Fuchs, può essere considerata come il nostro passato vissuto, cioè uno stato di ricordi persistenti.

Per “memoria corporea” non intendiamo un programma motorio che si attiva in maniera svincolato dal soggetto. Mi muovo al ritmo della mia danza, anticipando i miei passi e regolandoli alle mie sensazioni interiori, come se io fossi il protagonista, non un soggetto robotico. La mia anima si esprime attraverso movimenti ritmici che non posso controllare coscientemente, ma che mi consentono di sentirmi parte integrante della danza (*ibidem*).

La memoria include tanto i ricordi che abbiamo volontariamente acquisito del passato, quanto le nostre capacità, le abilità e le abitudini che inconsciamente influenzano la nostra esperienza e il nostro comportamento al presente⁵³. Questa forma implicita di memoria si fonda sulla nostra familiare struttura corporea, che ci permette di entrare in contatto con il mondo circostante grazie alla sua intenzionalità operativa.

La memoria del corpo può essere classificata in diverse forme. Esiste infatti una memoria procedurale, una memoria situazionale, una memoria intercorporea e anche una memoria che deriva dall’aver fatto esperienza del trauma o di situazioni dolorose. Ci soffermeremo, seppure brevemente, su questi tipi di memoria in modo da avere una panoramica delle diverse tipologie di memoria.

- Memoria procedurale: consiste nell’insieme di abitudini corporee che consentono in maniera automatica di svolgere determinati compiti, come guidare una macchina o andare in bicicletta. Tale tipologia di memoria consente, quindi, di muoverci in maniera spontanea e automatica per compiere gesti quotidiani. La memoria procedurale ci aiuta ad eliminare le complessità del mondo circostante; ci consente di ottenere prestazioni giornaliere di qualità senza essere pienamente e deliberatamente consapevoli dei

⁵³ Un filone di ricerca che si è sviluppato nelle ultime tre decadi è quello dei *Memory Studies*, tale campo di studi si concentra sull’analisi del ruolo della memoria individuale e collettiva nelle società umane. Questo ambito utilizza un approccio transdisciplinare indagando i processi di formazione, conservazione e trasmissione della memoria. Uno degli obiettivi principali di questo filone di ricerca è quello di adottare una prospettiva critica rispetto a narrazioni storiche dominanti, esaminando come la memoria possa essere utilizzata per la costruzione di ideologie e agende politiche. Uno dei primi testi che raccoglie le prospettive e le teorie più importanti appartenenti a questo campo di studi è il *Theories of Memory: A Reader* (2007) curato da Michael Rossington e Anne Whitehead (Tamm, 2013).

dettagli. Il nostro organismo e i nostri sensi diventano la porta per accedere all'ambiente, in modo da fare esperienza di ciò che ci circonda.

- **Memoria situazionale:** Questa categoria di memoria si riferisce in maniera più specifica alla abilità di muoverci all'interno di determinati luoghi, come ad esempio spazi che ci sono familiari: il nostro quartiere, la città natale, la nostra casa. È una forma di memoria che si estende ai luoghi e alle situazioni, grazie alla quale gli ambienti diventano familiari. Questo tipo di memoria, ovviamente, non si riferisce solo alle entità spaziali ma si impregna anche di tonalità emotive. I sensi partecipano alla costituzione di determinati ricordi così che una situazione non è legata solo alla sua dimensione fisica ma è impregnata anche di differenti coloriture atmosferiche. L'esperienza si basa sull'interazione del nostro corpo con il mondo, è una conoscenza non teorica ma pratica. Le persone esperte hanno un'intuizione che li rende capaci di identificare immediatamente ciò che è essenziale in una situazione complessa e possono riconoscere schemi familiari che gli altri potrebbero non comprendere. Avere ben chiare situazioni ricorrenti è ciò che viene definito come aver familiarità con l'esperienza (Fuchs, 2012).
- **Memoria intercorporea:** Quando ci troviamo davanti ad un altro essere umano, ci scambiamo delle energie, condividiamo delle vibrazioni, ci relazioniamo. Anche se non possiamo misurare cosa esattamente sentiamo in quel momento, è evidente che c'è uno scambio tra noi, tra i nostri corpi, tra le nostre anime. Precedenti esperienze influenzano la nostra interazione corporea, che include comportamenti sia consci che inconsci. Questa memoria intercorporea influisce sulle nostre relazioni corporee in ogni incontro. Già dalla prima infanzia, come vedremo successivamente, lo sviluppo motorio e affettivo avviene in maniera sincrona e si integra agli schemi affettivi e interattivi. Le più precoci interazioni corporee possono avere effetti a lungo termine. Esse contribuiscono alla formazione di uno stile di relazione implicito che, a sua volta, influisce sulla formazione di una personalità individuale attraverso processi di apprendimento simili a quelli subiti per ottenere competenze motorie. Le persone, in seguito, strutturano le loro relazioni in base ai modelli acquisiti dalle loro esperienze iniziali (*ibidem*).

- Memoria incorporata: durante l'infanzia si struttura quella che appunto viene definita come memoria incorporata, ovvero una serie di abilità e abitudini che nel corso del tempo si accumulano diventando un bagaglio prezioso che ci aiuta poi a muoverci nel mondo. Tale processo avviene per lo più tramite processi di identificazione e imitazione (*ibidem*).
- Memoria del dolore: le esperienze di dolore sono immagazzinate nel corpo così come le esperienze piacevoli. Le prime vengono ricordate molto più facilmente rispetto alle seconde. Per tale ragione spesso i sistemi educativi del passato hanno posto particolare enfasi sull'uso di mezzi disciplinari e coercitivi. Esperienze di umiliazione, deprivazione e abuso rimangono inscritte nelle memorie di chi le subisce e nei peggiori dei casi possono portare allo sviluppo di psicopatologie in età avanzata (*ibidem*).
- Memoria traumatica: uno degli eventi che più segna la memoria profonda del corpo è sicuramente quello del trauma. Fare esperienza di un evento terribile e catastrofico segna per sempre la vita di una persona e incide nella mente della stessa tutta una serie di ricordi e sensazioni che difficilmente vengono elaborati. Per tale ragione spesso i traumi vengono sepolti nei meandri più profondi della memoria e negati a livello cosciente. A seguito di un trauma è possibile che la persona possa soffrire di disturbi come il disturbo post-traumatico da stress, ansia e depressione, dato che il suo effetto sul corpo di una persona permane per tutto il resto della vita. Tali episodi inoltre possono essere rievocati se degli elementi riattivano specifiche sensazioni e ricordi, creando così un notevole livello di disagio. La memoria traumatica, come abbiamo visto precedentemente, relativa a situazioni dolorose, è un tipo di memoria che coinvolge la totalità della persona cambiando drasticamente il suo approccio con il mondo (*ibidem*).

Grazie alla memoria corporea e alla sua plasticità possediamo un bagaglio di conoscenze che si riattivano ogni qualvolta facciamo esperienza di un dato evento e che ci permettono di muoverci con agilità nel mondo. La memoria corporea costituisce la nostra identità e la nostra esperienza del sé. Comportamenti, abitudini e stili personali si accumulano nella memoria nel corso della vita, costituendo un bagaglio importante che si riattiva ogni volta che un evento ne libera il contenuto racchiuso. Tale peculiarità è molto utile soprattutto negli approcci terapeutici che lavorano con il corpo. Camminare in posizione eretta, andare

in bicicletta o suonare il pianoforte sono pratiche basate su modelli di movimenti e percezioni sedimentati nel tempo. Grazie alla ripetizione e alla memoria corporea diventano man mano automatiche.

Sulla scia del pensiero di Merleau-Ponty possiamo considerare il corpo non solo come un'entità fisica ovvero come un oggetto fisico che si può vedere e toccare ma piuttosto come un soggetto in grado di vedere, di toccare, di muoversi e di relazionarsi con altri soggetti. La memoria corporea può essere intesa proprio come l'insieme di tali capacità e abilità che si sviluppano nell'intero corso di una vita (Fuchs, 2012). Il filosofo francese esplicita bene nel suo imponente lavoro *La fenomenologia della percezione* il concetto di corpo abituale, ovvero di un corpo che contiene in sé un insieme di abitudini e di pratiche che gli permette di porsi in relazione con il mondo.

Ma il fenomeno dell'abitudine ci invita appunto a rivedere la nostra nozione del comprendere e la nostra nozione del corpo. Comprendere significa esperire l'accordo fra ciò verso cui tendiamo e ciò che è dato, fra l'intenzione e l'effettuazione-, e il corpo è il nostro ancoraggio in un mondo. Quando porto la mano verso il ginocchio, in ogni attimo del movimento esperisco la realizzazione di una intenzione che non aveva di mira il mio ginocchio come idea o come oggetto, ma come parte presente e reale del mio corpo vivente, cioè come punto di passaggio del mio perpetuo movimento verso un mondo. Quando la dattilografa esegue sulla tastiera i movimenti necessari, questi movimenti sono diretti da un'intenzione, la quale, però, non pone i tasti della macchina come localizzazioni oggettive. È letteralmente vero che il soggetto che impara a dattilografare integra lo spazio della tastiera al suo spazio corporeo (Merleau-Ponty, 1945 [ed. 2003], p. 197-198).

Merleau-Ponty ha esplorato in modo approfondito come l'intenzionalità sia fondamentale nella creazione di stili di comportamento abitudinari, concentrandosi in particolare sulla memoria corporea. Determinati tipi di conoscenza pratica come il suonare uno strumento o come la dattilografia si costruiscono sulla base di un'attività costantemente reiterata, che consente, in virtù dell'abitudine, di avvenire poi in maniera automatica. Tale tipo di conoscenza risiede nel corpo inteso non soltanto come corpo fisico ma come un'entità viva e carica di senso. La memoria corporea allora va concepita come un'abilità che ci permette di muoverci nel mondo grazie ad una "conoscenza automatica" (Fuchs, 2012).

Mentre il ricordo esplicito è un ricordo del passato che può essere portato alla mente in maniera consapevole, la memoria implicita è invece costituita da una serie di ricordi che non sono più consapevoli ma che vengono riattivati nel presente. La memoria del corpo può essere intesa come l'insieme di abitudini ormai implicite che vengono riattivate nelle performance del presente, ossia, nei termini di Fuchs, come la memoria del nostro passato vissuto (*Ibidem*). Percepisco le mie capacità corporee e sperimento un certo grado di consapevolezza del mio corpo durante i movimenti. Il concetto di memoria intercorporea si riferisce ad un sapere pre-riflessivo: una serie di idee pratiche che ci permettono di avere una relazione fluida con gli altri. La nostra comprensione di queste abilità parte dalla nostra età infantile.

Arthur Glenberg, nel suo articolo *What memory is for* (1997), elabora una teoria della memoria incarnata sottolineando innanzitutto come questa sia al servizio dell'azione e della percezione (Suitner, C. Koch, Bachmeir, Maass, 2012).

Le precedenti teorie sul funzionamento della memoria trattavano le rappresentazioni interne come simboli non associati a significati o, al più, come associazioni tra simboli privi di significato. La maggior parte dei metodi di studio della memoria si sono basati su esperimenti in laboratorio, nei quali venivano fornite liste di parole arbitrarie e venivano misurate performance come richiamo, riconoscimento, effetto di adescamento e altre, con variabili dipendenti quali il tempo di reazione, gli errori e i risultati (Glenberg, 1997).

Queste misurazioni non sono attendibili nel caso in cui la memoria non venga vista come uno strumento atto a supportare l'interazione e la navigazione in un ambiente tridimensionale.

Secondo l'approccio *embodied*, la memoria si basa su una collezione di informazioni sensoriali che possono essere "richiamate" attraverso l'interazione del nostro sistema sensomotorio (Barsalou, 1999).

Fin dalla sua nascita, il bambino è in grado di acquisire nozioni in modo non conscio o procedurale grazie a un apprendimento implicito. D'altro canto, la memoria personale ed esplicita emerge dopo il secondo anno e progredisce con l'evoluzione cerebrale (Welzer, Markowitsch 2005; Bauer, 2006).

Fin dalla nascita, i neonati instaurano una connessione con l'altro concentrandosi sulle espressioni ed osservazioni del volto. Studi successivi hanno evidenziato che già a pochi

mesi di vita, il bambino è in grado di imitare i movimenti dell'altro, come aprire la bocca, ridere o riprodurre espressioni facciali di altro tipo (Meltzoff, Moore, 1977- 1989).

Secondo Fuchs, è dunque plausibile supporre che il meccanismo della risonanza corporea sia già presente nei primissimi mesi di vita. Il bambino può captare emozioni come la gioia e la malinconia, nonché le espressioni del corpo, i movimenti e le vocalizzazioni.

I bambini possono riconoscere e comunicare le loro emozioni in base all'utilizzo della voce, al riconoscimento dei lineamenti facciali e ai gesti. Volume della voce, modulazione, ritmo, intensità, accelerazione e lentezze sono elementi fondamentali che i bambini riescono già a percepire dai primissimi anni di vita.

L'affetto che un bambino nutre verso la madre, in una situazione gioiosa, è il risultato della condivisione e della relazione intercorporea che si crea tra i due. I sentimenti non devono essere solo pensati come fenomeni che nascono dall'interno, ma come espressione di determinati desideri e bisogni, grazie ai quali si instaura un dialogo genuinamente emotivo. Già dai primi mesi di vita i bambini dimostrano di possedere una memoria delle interazioni condivise, attraverso delle sequenze che permettono loro di prevedere il tipo di reazione che avrà la madre in una determinata situazione.

Le nostre riflessioni ci conducono a ipotizzare che l'intercorporeità abbia le sue radici nell'esperienza individuale della prima infanzia e che sia appresa mediante le interazioni con gli altri. Questo processo, acquisito nei primi mesi di vita, ha un impatto significativo sul modo in cui interagiremo con gli altri anche successivamente.

Tornando al concetto di *habitus* cui prima si è fatto riferimento, esso, se applicato alla memoria corporea, può essere inteso come quell'insieme di pratiche che gli individui sperimentano nel corso della vita e che sono derivate dall'apprendimento mimetico, dai rituali e dall'interazione con gli altri soggetti (Fuchs, 2016). Questo concetto ci permette di acquisire ulteriori informazioni rispetto alla visione fenomenologica della comprensione sociale. Inoltre, è bene sottolineare che, grazie all'omogeneità dell'*habitus* (ossia il fatto che le pratiche sono incarnate e condivise dalla stessa comunità e cultura), ciò rende queste pratiche prevedibili dagli altri in una data situazione.

Crescendo all'interno di una stessa comunità e cultura, i soggetti che ne fanno parte acquisiscono tutte le informazioni necessarie ai fini dell'interazione con gli altri. Possiamo pensare ai giocatori di una squadra di calcio che conoscendo nel dettaglio le regole del

gioco, ma anche le abitudini dei propri compagni, sono in grado di prevederne le mosse e di reagire in maniera automatica senza ricorrere a processi di mentalizzazione.

L'*habitus*, sottolinea Fuchs, diventa la base sui cui costruire il senso condiviso di una data comunità, grazie alla pratica, alle interazioni sociali, alle abilità e agli stili di comportamento. Viene a costituirsi una sorta di livello pre-riflessivo che fa da sfondo alla vita sociale. Vediamo così il crearsi di una sorta di storia collettiva attraverso pratiche condivise e tramandate nel tempo. Una storia profondamente incarnata che risulta anche inconscia, ovvero talmente sedimentata nella profondità dei corpi da essere immediata (*ibidem*).

Tornando al concetto di intercorporeità elaborato da Merleau-Ponty, si evince una rappresentazione più complessa di come i corpi interagiscano reciprocamente. Infatti, l'intercorporeità non riguarda soltanto la capacità di comunicare senza le 'barriere' della razionalità, ma prevede anche la compresenza di un ricordo comune condiviso tra i corpi. Pertanto, il concetto di intercorporeità implica un'unione fra due entità differenti, ma allo stesso tempo unite dal loro passato comune, costituito dalle loro memorie collettive. È fondamentale comprendere che gli individui di una comunità possono sviluppare nuove capacità sociali, dato che l'*habitus* non è da considerarsi come un modello rigido e stabile, ma piuttosto come un elemento mutevole in grado di 'assorbire' con il passare del tempo costumi, stili ed abitudini nuove. Parimenti, la memoria corporea non può essere catalogata come un qualcosa di immutabile ma al contrario va intesa come un sistema che rimane aperto all'apprendimento e al cambiamento sociale. Si tratta di conoscenze che possono e devono continuare a evolvere e rinnovarsi.

I nostri corpi sono manifestazioni di un passato di cui siamo il risultato. Ogni esperienza che abbiamo vissuto e quelle che i nostri antenati hanno condiviso sono parte di un bagaglio culturale e corporeo che ci definisce e ci costituisce in quanto soggetti. Questo è il prodotto di un processo di apprendimento e acquisizione degli schemi motori che sono necessari per muoverci ed orientarci adeguatamente nel mondo. Noi conserviamo la memoria intercorporea della nostra storia, che si trasmette da una persona all'altra.

La memoria intercorporea si forma non solo attraverso tradizioni millenarie trasmesse di generazione in generazione, ma anche grazie all'interazione con singoli individui. In pratica, si costituisce una memoria specifica per ogni rapporto con un determinato soggetto. Questa memoria nasce e si sviluppa dalle relazioni interpersonali che ci legano a un altro

individuo o gruppo sociale ed è soggetta a frequenti mutamenti in base alla storia e al contesto vissuto.

Un esempio citato da Fuchs, che illustra bene questo tipo di interazione, è quello di una coppia di ballerini che segue i tempi, i ritmi e le melodie di una musica; i due si muovono in sincronia senza dover ricorrere a contatti visivi. Benché autonomi, si trovano in perfetta sintonia, come se conoscessero a memoria la loro danza. Entrambi i danzatori esprimono la loro magia e creatività, mettendo in moto in maniera immediata le loro capacità procedurali ed intercorporee. Si formano così incontri che vanno oltre quelli formali ed incoraggiano l'espansione reciproca all'interno di una relazione dinamica in cui i corpi si muovono all'unisono sulla stessa musica. Suoni e ritmi formano un'atmosfera comune, armonica e fluida in cui i corpi trovano corrispondenza, entrando in una specie di simbiosi che diventa sempre più autonoma (De Jaegher, Di Paolo, 2007).

In relazione a questo esempio possiamo chiederci dove risieda la memoria corporea. Possiamo affermare che, a causa della natura del sistema diadico formato dai due danzatori che lo compongono, questa memoria non possiede un substrato intrinseco. Piuttosto, la memoria che i due soggetti condividono nasce dalla relazione che si instaura tra i due corpi e dal legame che si crea.

L'intercorporeità non è dunque soltanto un processo di risonanza corporea o d'incorporazione, ma un vero e proprio sistema organico. D'altronde, quando due danzatori ricordano e rievocano collettivamente uno schema diadico, affiora un "sistema di memoria", nel quale si accumulano esperienze e ricordi individuali, contribuendo così alla formazione di una memoria condivisa. Questo permette a quel sistema di acquisire una propria indipendenza, una dinamica autonoma e una storia unica. L'intersoggettività pre-riflessiva è essenziale per l'intercorporeità, l'affettività *embodied* e l'interaffettività. Le emozioni non sono da intendere come stati mentali interni, bensì come forze dinamiche che influenzano le azioni indotte dalla risonanza corporea derivante dall'incontro con l'altro. Ciò rende la comprensione sociale un fenomeno basato fondamentalmente sull'intercorporeità, come il tendersi verso l'altro attraverso sentimenti reciproci ed empatici.

Anche le interazioni sociali, dunque, non si manifestano su un piano esclusivamente mentale ma prendono forma attraverso il corpo. Lo scambio non avviene solo attraverso teorie o sistemi di rappresentazione, ma è portato avanti grazie alla condivisione di

emozioni ed intime valenze comunicative create nel corso del prezioso lavoro di intreccio tra i nostri corpi e quello di altri esseri umani. Ogni momento di contatto, quindi, è un processo in continua evoluzione che mette in gioco le nostre memorie corporee, le relazioni con l'ambiente e la trasmissione dinamica delle nostre qualità fisiche ed emotive. È un circuito ricco di informazioni e di potenzialità che ci consente di dialogare con l'altro e instaurare rapporti sociali più interessanti ed appassionanti. Già dall'infanzia siamo in grado di sviluppare questa attitudine, che ci permette di connetterci all'altro grazie alla risonanza corporea e di condividere determinati stati affettivi. I bambini sono già in grado di percepire le emozioni e le intenzioni dell'altro senza ricorrere a processi di mentalizzazione, già a partire dalle posture e dalle espressioni facciali dell'altro riescono a individuare delle tonalità affettive.

Inoltre, la ricerca suggerisce che l'empatia sia costruita proprio sui processi intercorporei ed una conoscenza relazionale, grazie alla quale è possibile l'emergere di una specifica sintonia sociale. Durante un incontro, due soggetti rievocano inconsciamente la propria storia, un insieme di relazioni incarnate che definiscono il modo in cui il soggetto si relaziona con l'altro, determinando così la creazione del proprio *habitus*. Questo processo avviene attraverso la memoria intercorporea.

Sulla base dell'empatia corporea, siamo in grado di rappresentare esplicitamente, immaginare o porre domande sulla situazione dell'altro. Ciò può avvenire anche quando il comportamento tra soggetti sembra ambiguo, quando c'è una irritazione o un malinteso. Grazie a ulteriori informazioni e inferenze, possiamo cercare di rafforzare la nostra comprensione, dedurre possibili intenzioni nascoste e in tal modo rafforzare la nostra empatia. Un'altra possibilità è quella di identificarsi con la situazione dell'altro e immaginare come ci si sentirebbe o reagirebbe al loro posto. Qui facciamo uso di una sorta di simulazione, che Fuchs definisce come "trasposizione immaginaria" o "assunzione di prospettiva" (Fuchs, 2013b).

Forme di comprensione sociale ad un livello superiore si costruiscono a partire dal secondo e quarto anno di vita; la conoscenza degli altri basata sul linguaggio o sulla narrazione riveste un ruolo fondamentale per queste fasi successive dell'intersoggettività. (Gallagher, Hutto 2008; Hutto 2009)

Si può dunque sostenere, secondo Fuchs, che la "Teoria della Mente", che rappresenta l'approccio esplicativo standard al fenomeno dell'intersoggettività, è in realtà un modello

fuorviante: il termine stesso, infatti, suggerisce l'adozione di un'attitudine inferenziale e 'scientifica' nell'interpretazione della mente altrui. Tuttavia, ricorrere a questo approccio è necessario in situazioni in cui la comunicazione intercorporea e verbale diventa ambigua o estremamente limitata. Nonostante ciò, la nostra comprensione sociale ordinaria rimane ancorata all'intersoggettività incarnata.

Le emozioni, come abbiamo visto, comportano un orientamento diretto all'azione e al movimento rispetto al contesto sociale. Nell'incontro con l'altro, le emozioni ci suggeriscono se avvicinarci o allontanarci, rivelando in modo esplicito la loro natura essenzialmente relazionale. La risonanza corporea, le espressioni facciali, i movimenti del corpo, le posture e i sentimenti sono responsabili di un processo che possiamo definire come interaffettività: il nostro corpo è affetto dall'incontro con l'altro producendo così una serie di emozioni che sono in grado di elicitare una serie di movimenti e appunto la risonanza corporea.

Sono due le componenti di risonanza corporea sono implicate nelle emozioni:

- *Self or individual resonance*: il meccanismo di interocezione consente all'organismo di acquisire importanti informazioni relative provenienti dal corpo come la postura e i gesti corporei;
- *Interactional or interbodily resonance*: questo elemento fa riferimento alla capacità di un corpo di rispondere agli stimoli provenienti da un altro corpo. Tale meccanismo può innescarsi grazie ai canali sensoriali come quello visivo, uditivo e al sistema cinestetico.

Questi processi intervengono ogni qualvolta si verifichi un incontro tra due o più soggetti attivando una serie di risposte affettive e corporee che costituiscono quella che potremmo definire come la base attraverso cui si instaura l'empatia e la comprensione sociale (Fuchs, 2014).

Quando due soggetti si incontrano attivano un processo dinamico che elicitare risposte affettive e corporee: tale processo può essere definito come "risonanza intercorporea". Nella maggior parte dei casi ciò avviene in maniera rapida e non arriva a livello cosciente. Entrambi i soggetti sperimentano la sensazione speciale di essere connessi, una sensazione nota come *mutual incorporation*. Possiamo definire il processo di *mutual incorporation* come una sorta di percezione condivisa che permette in qualche modo ai soggetti di

connettersi in maniera rapida e precisa, senza che questo processo abbia bisogno di rappresentazioni mentali o processi di simulazione (*ibidem*). Le sensazioni corporee, così come le tensioni e la tendenza all'azione, che sorgono nell'interazione con l'altro, possono essere considerate parte di un processo alimentato dalla percezione reciproca. Per definire questo processo Fuchs fa riferimento a un'espressione coniata da Stuart (2012), ovvero "enkinaesthesia⁵⁴", che significa sentire i propri movimenti nell'altro, una sorta di empatia che si viene ad instaurare grazie al canale cinestetico.

In questo senso, questo processo può essere definito come un tipo di percezione *embodied* che si instaura attraverso un processo di interazione, tale processo può essere anche inteso come una comunicazione di tipo *embodied*. Tale meccanismo, come abbiamo visto, può essere considerato all'opposto di quello rappresentazionalista. La comprensione sociale si verifica, infatti, grazie all'incontro tra corpi in cui l'uno si 'estende' nell'altro.

Questo processo può essere compreso meglio se guardiamo all'esperienza di attaccamento dei bambini nei confronti del *caregiver*. Secondo Stern (1985) le emozioni sono, infatti, espressione di un reciproco scambio tra questi e il neonato. Neonati e adulti provano una gamma di emozioni, che si manifestano con il movimento, le posture, le espressioni facciali e l'uso delle parole. Il processo, paragonabile all'ascolto di una melodia, può portare queste persone a sincronizzarsi l'un l'altra, in una trasmissione di stati emotivi in cui gioia, rabbia, tristezza e speranza fluttuano liberi, determinando il clima esistente (Fuchs, Koch 2014).

La sintonizzazione interaffettiva è un processo che coinvolge due soggetti e che prevede una condivisione emozionale e, per l'appunto, affettiva. In questo processo, i due soggetti riescono a stabilire una connessione reciproca che li avvicina, poiché entrambi, a loro volta, si sentono consapevoli, capiti, compresi ed accettati, creando così una comunione di sentimenti ed emozioni che rende la loro relazione più profonda. Un chiaro esempio è rappresentato dal rapporto che si instaura tra la madre e il bambino, in cui i due soggetti riescono a stabilire un legame completo sentendosi reciprocamente valorizzati, amati ed apprezzati.

⁵⁴ Il concetto di *enkinaesthesia* è un neologismo che indica la connessione delle dinamiche neuromuscolari e le tensioni corporee con gli stati affettivi. In altre parole, le nostre tensioni muscolari, ad esempio, quando accarezziamo qualcuno sono integrate con gli stati emotivi che regolano appunto le dinamiche neuromuscolari. Questo concetto riguarda sia il tocco fisico diretto, come una carezza o un abbraccio, sia il modo in cui influenziamo gli altri attraverso gesti, sguardi o parole (Stuart, 2010).

All'interno di tale processo, assume un ruolo fondamentale l'empatia cinestetica che, come suggerito precedentemente, viene utilizzata anche a scopi terapeutici per attivare la sfera emozionale del paziente. Attraverso l'empatia cinestetica si verifica il processo di sintonizzazione corporea; mediante l'analisi del ritmo dei movimenti, è così possibile misurare ciò che Stern definisce come 'vitalità affettiva' (Stern, 1985).

Le emozioni sono degli stati affettivi profondi di cui facciamo esperienza non solo individualmente; possiamo considerarli come stati condivisi che vengono vissuti attraverso il processo interaffettivo.

L'intercorporalità, come vedremo più avanti, è alla base del processo empatico. Il nostro corpo ci consente di comprendere gli stati affettivi dell'altro e di farne esperienza senza ricorrere a una teoria della mente o ad una forma di verbalizzazione. Successivamente, esamineremo vari aspetti fondamentali, principalmente legati al corpo, per comprendere il processo empatico. In conclusione, abbiamo esplorato le molteplici sfaccettature dell'affettività, un fenomeno essenzialmente radicato nella dimensione corporea. Questa dimensione ci consente non solo di sperimentare individualmente le emozioni, ma anche di connetterci con gli altri e con il mondo che ci circonda. I processi legati alla sfera emozionale sono rapidi e spesso inconsapevoli, proprio perché devono in qualche modo essere veloci e darci delle informazioni preziose ai fini della sopravvivenza che per il nostro benessere psicologico.

1.6 Intersoggettività, empatia e dimensione sociale dell'emozioni

L'essere umano si distingue per il desiderio di esprimere le proprie emozioni e comunicarle agli altri; una necessità che si sviluppa sin dall'infanzia e continua per l'intera vita. Lo psicologo sociale Bernard Rimé asserisce che il bisogno, connaturato all'uomo, dell'esprimere le emozioni, è un fatto che struttura la dimensione stessa dell'emozione. (Rimé, 2008)

Gli studi condotti da Rimé sono principalmente focalizzati sulla dimensione linguistica e narrativa delle emozioni, caratteristiche che sono essenziali nella loro natura comunicativa. Questo approccio differisce in qualche modo dall'indirizzo prevalente nelle scienze

cognitive *embodied*, finora esaminato, che si concentra principalmente sul versante corporeo delle emozioni.

Diversi studi dimostrano come l'espressione delle emozioni avvenga ad un livello già pre-linguistico e sia modulata dalla specificità dell'ambiente sociale. Il sé pre-linguistico è fondato sul riconoscimento diretto della propria identità, connessa a sé stessi e all'ambiente circostante. Esso riflette inoltre la consapevolezza della propria presenza, che deriva dall'esperienza diretta degli effetti del proprio agire nell'ambiente fisico e sociale (Fogel, 1995 in Rochat). A questo proposito risulta importante fare riferimento, seppure brevemente, al concetto di Sé così come proposto dalla teorizzazione di Gallagher e Zahavi (2008). Come afferma Bicchieri:

Una teoria filosofica o scientifica che vuole rendere esaustivamente conto della cognizione non può trascurare lo studio dell'esperienza di essere una mente incarnata in un corpo situato in un ambiente ossia l'esperienza del Sé (Bicchieri, 2020, p. 2) .

Attraverso un'indagine fenomenologica, Gallagher e Zahavi integrano i risultati delle scienze cognitive, giungendo a postulare l'esistenza di un Sé⁵⁵ che è ontologicamente legato alle capacità sensomotorie e corporee (Bicchieri, 2020).

Tornando all'espressione dell'emozione, Viola e Caruana sottolineano un fatto importante, ovvero, che l'espressione di un'emozione avviene una volta che si ha un contatto visivo con un altro soggetto; ad esempio, un giocatore che segna un goal sorriderà ed esulterà quando incontrerà lo sguardo del compagno. Questo conferma come l'espressione delle

⁵⁵ Il Sé proposto dalla teorizzazione di Gallagher e Zahavi viene inteso come *minimal self*, tale teorizzazione del Sé si fonda sul presupposto che la sua costituzione avvenga dal basso (capacità sensomotorie) piuttosto che dall'alto (cognizione). Un altro aspetto fondamentale di tale teorizzazione è che il sé non è esclusivamente vincolato alla corporeità ma essendo situato in un dato ambiente si costituisce tramite la percezione e l'azione proprio a partire dalla relazione con esso (Bicchieri, 2020). Il Sé così pensato di inserisce perfettamente all'interno della prospettiva dell'*embodied cognition* sostenuta in questo lavoro. La prospettiva dell'*embodied cognition* come abbiamo ripetuto più volte nel corso di questo lavoro sostiene l'idea che la cognizione è fortemente radicata nel corpo e influenzata dalla relazione con l'ambiente, si contrappone quindi ad una visione della cognizione come risultato di rappresentazioni mentale. La teorizzazione del Sé inteso come minimo e primitivo non è esente da forti critiche che rigettano tale ipotesi a favore di una concettualizzazione del Sé fondato invece su costrutti narrativi e determinato da processi cognitivi primi fra tutti il linguaggio e la memoria. Come affermato da Bicchieri, Alfredo Paternoster (2013) critica la proposta di Gallagher e Zahavi in quanto il Sé inteso fenomenologicamente appare più come una petizione di principio piuttosto che come una tesi ampiamente dimostrabile e argomentabile.

emozioni sia innanzitutto un fatto comunicativo. Le emozioni, infatti, sono tali perché condivise e nascono dalla consapevolezza che qualcuno possa intercettarle e contraccambiarle.

Tale fenomeno, come affermano Viola e Caruana, non coinvolge solo sentimenti positivi ma anche sensazioni sgradevoli come la tristezza o la repulsione. Secondo Alan Fridlund, l'espressione delle emozioni è radicalmente collegata alla loro funzione comunicativa. Secondo lo psicologo fondatore della *Behavioral ecology view of facial expression*⁵⁶ le nostre espressioni facciali sono messaggi che noi inviamo agli altri per influenzarne il comportamento. Le emozioni ci aiutano a esprimere le nostre intenzioni, ci consentono di veicolare le nostre finalità agli altri in modo immediato ed efficace, una qualità che si è dimostrata di grande utilità nel corso dell'evoluzione (Viola, Caruana, 2018).

L'assunto secondo il quale le emozioni sarebbero innanzitutto uno strumento comunicativo finalizzato alla regolazione sociale vale soprattutto per le emozioni affiliative come il riso. Come evidenziato anche da Viola e Caruana, l'interesse per il riso ha una lunga storia, come d'altronde testimonia il fatto che numerosi filosofi e scienziati si sono interrogati sulla sua significatività e sul suo ruolo. Già gli antichi greci studiarono il fenomeno della risata con attenzione: tra essi è da menzionare almeno Platone, che si pronunciò in modo sfavorevole nei confronti del riso. Secondo il filosofo greco, la risata condurrebbe gli uomini a prendersi gioco degli Dei e degli uomini di potere. Essa era l'espressione della volgarità e portava gli uomini a profondi sconvolgimenti. Aristotele, al contrario, riabilitò il riso affermando che tramite il comico gli uomini erano in grado sentirsi più coesi e vicini l'un l'altro: il riso aveva dunque il potere di affiliare gli uomini e di farli sentire parte della stessa comunità.

Secondo Kant (1790) e successivamente Schopenhauer (1819), il riso sarebbe un'espressione derivata da un'interruzione del nostro sistema di credenze che si verifica quando qualcosa si interpone tra ciò che crediamo e ciò che sta accadendo. In sostanza, il riso sarebbe il risultato di un'incongruenza. Secondo Kant, la risata sarebbe il prodotto di

⁵⁶ La teoria della *Behavioral ecology view* (BECV) *of facial expression* rappresenta un approccio complementare per spiegare il nostro comportamento facciale e differisce dalla teoria delle emozioni di base. Secondo la BECV *of facial expression* le espressioni facciali sono il risultato delle nostre interazioni sociali e mirano a influenzarne la direzione. Questa teoria è essenzialmente esternalista e si discosta dalle teorie essenzialiste come, ad esempio, la Bet.

qualcosa di assurdo che si interpone nell'attività del pensiero, causando un profondo sconvolgimento degli animi.

Dalla prospettiva di altre teorie, il riso potrebbe essere un modo per alleviare la tensione o rilassarsi dopo un momento critico, come sostenuto da Freud (1905). Un'altra interpretazione sottolinea come il riso sia un segno di complicità e di intimità, usato per manifestare affiliazione e condivisione agli altri. Il riso e il pianto sono oggetto di studio da parte di Helmuth Plessner nel suo lavoro *Il riso e il pianto, un'indagine sui limiti del comportamento umano*. Mentre il riso è stato al centro delle riflessioni di numerosi pensatori, Plessner intraprende un approccio singolare associandolo al pianto. Nell'ottica di Plessner, esso rappresenterebbe una forma espressiva al limite del comportamento umano, emergendo quando le forme abituali e controllate in una specifica situazione risultano esaurite. Il riso, tramite la sua incontrollabilità, irruenza e teatralità, rappresenta la rottura impulsiva di una normale condotta. Nonostante la risata sia caratterizzata da questa impulsività e incontrollabilità rappresenta la manifestazione di un comportamento che risolve l'*impasse* di una determinata situazione (Rasini, 2017).

Il riso è molto contagioso: è probabile che l'essere umano sia in grado di percepirlo automaticamente, anche solo in presenza di altri soggetti che si trovino nella stessa situazione. Ciò indicherebbe la presenza di un meccanismo specifico che permetterebbe il contagio del riso in maniera veloce (Viola, Caruana, 2018). Tale meccanismo, secondo Viola e Caruana, è un buon modo di spiegare la natura sociale delle emozioni e ci proietta direttamente verso il tema dei neuroni specchio, già descritto nell'introduzione del presente lavoro. Grazie a tale meccanismo è possibile ipotizzare che la comprensione degli atti motori avvenga in maniera diretta e automatica (Gallese, 2010).

Sembra che l'osservazione di gesti e azioni altrui implichi un coinvolgimento del cervello motorio. Come suggeriscono Viola e Caruana, alcuni neuroni nell'ambito del cervello motorio presentano un allineamento tra l'azione osservata e l'azione svolta, mentre altri mostrano una maggiore discrepanza.

Sono stati inoltre individuati altri neuroni noti come *logically congruent neurons*. In questo caso, la connessione tra informazioni visive e motorie è letta con un ordine specifico: una volta che l'azione è rilevata, può automaticamente programarsi l'azione conseguente.

Già William James aveva proposto il principio ideomotorio, secondo il quale sentire o creare rappresentazioni di un determinato movimento metterebbe in moto una preparazione

e una tendenza a copiarlo. Principio, questo, che presenta forti analogie col funzionamento dei neuroni specchio. La scoperta di questi neuroni è di grande importanza e ha delle implicazioni anche in molte aree della psicologia come quella delle emozioni (Viola, Caruana, 2018).

Wolfgang Prinz, psicologo tedesco, durante gli anni Ottanta, ha teorizzato che, già soltanto osservando qualcuno che compie una determinata azione, è possibile attivare automaticamente la rappresentazione motoria dell'azione stessa. Secondo Prinz, le persone avrebbero una tendenza intrinseca a riflettere sull'intenzione dell'azione, internalizzandola successivamente come propria.

Abbiamo già visto come gli studi di Meltzoff abbiano rilevato l'esistenza di processi imitativi nei neonati tra i 12 e i 21 giorni di vita. Questi, infatti, riescono a imitare in maniera immediata e automatica le espressioni facciali della madre. Successivi studi, inoltre, avvaloravano quella che poi sarebbe stata una delle più grandi scoperte, ovvero quella dei neuroni specchio. Durante l'osservazione dell'interazione tra madre e bambino nel corso della prima infanzia, è evidente uno scambio reciproco tra i due, che emerge dai comportamenti, dalle espressioni emotive, dall'imitazione precoce e dalla sintonizzazione affettiva.

Tale scoperta è sorprendente in quanto rivela un meccanismo fisiologico e neuronale alla base dei processi imitativi e di simulazione sia nelle azioni che nella sfera emotiva. Attraverso gli studi condotti sui neuroni specchio, Viola e Caruana affermano che si è quindi scoperto «il meccanismo che rievoca nella prima persona azioni ed esperienze della seconda (cioè quelle di chi stiamo guardando)». Inoltre, sottolineano come tale meccanismo sia «molto più pervasivo e ubiquitario di quanto non si credesse» (Viola, Caruana, 2018, p.180).

I meccanismi *mirror* sono stati successivamente individuati anche in altre specie come i ratti, i topi e i pipistrelli. Come accennato poco prima, tale meccanismo non è solo rilevante per gli aspetti motori dell'azioni, ma sconfinava anche in altri ambiti come il linguaggio e, appunto, quello delle emozioni.

Esamineremo più approfonditamente il funzionamento di questo meccanismo nel secondo capitolo di questo lavoro, focalizzandoci su un discorso specifico che coinvolge il corpo e il movimento ed esplorando le molteplici implicazioni che tale principio rivela.

Facciamo una breve incursione nel concetto di empatia ed esaminiamo come sia stato affrontato non solo nel contesto della moderna psicologia e neuroscienze, ma anche in ambito filosofico. Già nel XVIII secolo, si coltivava l'idea che gli individui, essendo simili tra loro, potessero riconoscersi in modo immediato e che tale tipo di riconoscimento svolgesse un ruolo significativo nella sfera sociale, ovvero nelle dinamiche intersoggettive. David Hume e Adam Smith, filosofi dell'Illuminismo scozzese, furono i primi a notare come le emozioni fossero in qualche modo contagiose ovvero si trasmettessero da una persona all'altra in maniera automatica e immediata.

Nel suo testo del 1759, *Teoria dei sentimenti morali*, Adam Smith si concentra sulla natura della *sympathy* e sul ruolo che questa riveste nella vita morale degli uomini. Insieme al concetto di *sympathy*⁵⁷, Smith si concentra su quello dell'immaginazione come via privilegiata per l'accesso ai sentimenti altrui. È attraverso l'immaginazione, senza ausilio della ragione, che infatti riusciamo a sintonizzarci con la situazione che abbiamo di fronte. La facoltà immaginativa ci consente di rappresentarci le sensazioni dell'altro e di percepire cosa egli o ella stia provando. Filosofi successivi esplorarono l'idea della simpatia, un concetto che si colloca tra la nozione di empatia e il contagio emotivo. Diversamente dal fenomeno empatico, la simpatia si riferisce anche a una maggiore partecipazione alle emozioni degli altri. Diversi autori sostengono una sostanziale differenza tra il concetto di simpatia e quello di empatia (Cuff et al, 2016). La simpatia può essere in effetti intesa come un "sentire per l'altro" ovvero di fronte ad un soggetto in preda alla tristezza la reazione di simpatia prevede il sentire sentimenti di preoccupazione nei confronti del soggetto. Mentre diversamente di fronte allo stesso soggetto in preda alla tristezza attraverso l'empatia siamo in grado di provare noi stessi sentimenti di tristezza (Singer, Lamm, 2009). Questa differenziazione è sostenuta da evidenze neuroscientifiche che individuano correlati neurali differenti sottostanti ai processi di empatia e simpatia (Decety, Michalska, 2010)

La versione moderna del concetto di empatia, più vicina a noi, affonda le sue radici nel termine tedesco *Einfühlung*⁵⁸, introdotto dallo storico dell'arte Robert Vischer alla fine del

⁵⁷ Smith postula la *sympathy* come pilastro fondamentale del suo sistema morale, considerandola un sentimento insito nell'essere umano. Essa si riferisce alla capacità di immedesimarsi negli altri e di comprenderne gli stati emotivi. Tale facoltà presiede inoltre al giudizio morale. La *sympathy* emerge in modo costante e può essere intesa in modo più ampio rispetto a termini quali compassione e pietà. Inoltre, la *sympathy* si esperisce in maniera immediata nella relazione con gli altri.

⁵⁸ L'origine del termine "empatia" può essere rintracciata nella parola greca "empathia", dove "en" suggerisce qualcosa che risiede internamente, associato a un derivato di "pathos". Lo stesso prefisso "ein" si ritrova

XIX secolo. Egli utilizzava il concetto di empatia in riferimento all'ambito estetico nell'opera *Über das optische Formgefühl*, del 1873. Successivamente il concetto fu ripreso da Theodor Lipps. Secondo quest'ultimo, l'empatia sarebbe un'abilità prettamente umana, che spiega gran parte del nostro agire. Tale meccanismo, attraverso l'imitazione degli altri, ci permette di conoscere e comprendere gli individui e sarebbe un meccanismo innato e immediato in grado di metterci in contatto con le emozioni dell'altro.

Seguendo le prospettive inaugurate da Vischer, Adolf von Hildebrand, ne *Il problema della forma nell'arte figurativa* (1893), parla di una tipologia di simpatia che viene ad instaurarsi tra l'uomo e la realtà fisica. Tale rapporto si manifesta con un vero e proprio coinvolgimento corporeo da parte dell'uomo verso la realtà esterna. Aby Warburg ci consegna invece un'importantissima riflessione destinata a segnare per sempre lo studio dell'arte. Warburg conia il celebre concetto di *Pathosformel*, derivato da *pathos* (affetto) e *formel* (forma), attraverso cui indica «una caratteristica postura corporea in cui viene ad esprimersi immediatamente un'emozione» (Pinotti, 2014, p. 92). Warburg concentra i suoi sforzi nel comprendere come il *Pathos* prenda forma nelle diverse espressioni artistiche. Si sottolinea come in questo contesto emerga l'idea che la forma rappresentata dalle espressioni artistiche sia in grado di suscitare determinate emozioni. Si affacciava quindi l'idea che ci fosse una relazione empatica tra soggetto osservatore ed opera d'arte, in grado di suscitare quel senso di stupore ed attrazione che solo l'espressione artistica può generare. Il concetto di *Pathosformel* indica un profondo legame tra l'espressione emotiva e la forma iconografica: la carica emotiva veicolata da un'opera e la sua forma espressiva sono integrate. Ciò suggerisce di superare i confini disciplinari della storia dello stile e della cultura. Lo stile artistico e la storicità dell'opera d'arte non devono essere analizzati isolatamente ma devono essere compresi in funzione della carica emotiva dell'opera. Warburg invita a considerare l'opera d'arte non solo nella sua forma stilistica e culturale, ma anche come un fenomeno in cui l'espressione emotiva e la forma visiva sono integrate, fondando un'unica entità significativa. La prospettiva inaugurata da Warburg vuole condurre verso il superamento dei confini disciplinari invitando a considerare l'opera d'arte nella sua complessità (Pasini, 2000).

nel concetto di "Einführung", che indica qualcosa che si colloca dentro la "Führung", termine tedesco per "sensazione"(Pinotti, 2014).

La nozione di empatia è stata centrale anche per la tradizione fenomenologica tedesca, che include figure del calibro di Max Scheler, Edmund Husserl ed Edith Stein. Quest'ultima dedicò una tesi di dottorato proprio al tema dell'empatia⁵⁹. Tuttavia, questi autori non riconoscevano la centralità del ruolo della simulazione nel processo empatico. In altre parole, secondo la loro prospettiva, l'empatia non coinvolge l'imitazione delle azioni, ma piuttosto la percezione diretta dei sentimenti o delle azioni dell'altro. Secondo la prospettiva fenomenologica, a prescindere dalle sue varie diramazioni, l'empatia è concepita come "esperienza dell'altro". In questo processo, sia l'intersoggettività originaria che l'alterità devono, secondo la prospettiva fenomenologica, essere salvaguardate (Pinotti, 2014). Addirittura, Edith Stein insiste sul ruolo dell'empatia in riferimento alla sua concezione teologica: anche Dio necessiterebbe del ricorso all'empatia per accedere ai vissuti interni (e ai *qualia*) dei soggetti da lui creati.

Nel lavoro di Husserl, l'empatia è considerata imprescindibile per la formulazione della sua teoria dell'esperienza ed è inoltre correlata in modo interdipendente al giudizio, all'esperienza e alla costituzione della cosa, costituendo un elemento fondamentale per la formazione dell'esperienza. Il processo empatico è inoltre alla base dell'intersoggettività, che a sua volta sta a fondamento delle diverse modalità dell'esperire. Secondo Husserl, la costituzione della cosa, anche quando considerata in modo isolato, è sempre in rapporto con altri oggetti. Ciò implica che il nostro modo di percepire il mondo è intrinsecamente legato all'intersoggettività, ossia, è delineato a partire dalla relazione con altri oggetti. Per Husserl, la conoscenza si fonda su questo assunto: l'intersoggettività costituisce la base precategoriale attraverso cui avviene la conoscenza del mondo. Inoltre, è bene sottolineare

⁵⁹ Anche nella concezione dell'empatia di Stein il corpo è di fondamentale importanza nella percezione degli elementi sensibili: «Non è possibile scindere le sensazioni emotive o sentimenti di natura sensibile dalle sensazioni su cui esse si basano. Il piacere procurato da un cibo gustoso viene avvertito nel punto in cui il cibo è gustato; il tormento derivante da un dolore sensibile viene sentito nel punto in cui il dolore è penetrante; il benessere distensivo procurato da un morbido vestito si prova in quelle parti in cui il vestito aderisce alla superficie del corpo. D'altro canto, i sentimenti di natura sensibile non sono localizzati soltanto là, ma al tempo stesso sono anche in me e scaturiscono dal mio Io. Come i sentimenti della sensitività, così pure i sentimenti comuni presentano una posizione ambigua del genere. Freschezza di forze e abbattimento non riempiono soltanto l'Io, ma io «li avverto in tutte le membra». Non solo ogni atto spirituale, ogni piacere o dispiacere, ogni attività mentale che io compio sono fiacchi o sbiaditi, se «io» mi sento fiacco, ma anche ogni azione corporea e ogni movimento che io faccio. Assieme a me il mio corpo proprio e ogni sua parte sono fiacchi. Nello stesso tempo si presenta nuovamente quel fenomeno della fusione che abbiamo già imparato a conoscere. Io non vedo soltanto il movimento della mia mano e al tempo stesso non sento la sua spossatezza, ma vedo il movimento fiacco e la fiacchezza della mano» (Stein, ed. 2016, p.103).

come al centro di questo tipo di conoscenza e di esperienza troviamo il corpo. Quest'ultimo è l'oggetto pre-categoriale attraverso cui esperiamo il mondo. Attraverso il corpo ci muoviamo, afferriamo, tocchiamo le cose, allarghiamo il nostro orizzonte percettivo e interagiamo con il corpo dell'altro. Nella prospettiva Husserliana il concetto di empatia è strettamente legato a quello del "mondo della vita" ovvero alla possibilità di condivisione di uno stesso ambiente, che fa sì che gli individui entrano in relazione tra loro. Attraverso uno sguardo del mondo condiviso è possibile connettersi empaticamente con l'altro cogliendo le sue intenzioni, i sentimenti, i desideri e i suoi progetti. L'empatia può essere in questo senso considerata come la capacità di connettersi al mondo dell'altro pur mantenendo la propria singolarità (Pinotti, 2014).

È facile intuire come funziona l'empatia immaginandoci, ad esempio, all'interno di una sala di danza. Guardando gli altri danzare o muoversi, è naturale che, anche se non siamo abili ballerini, ci muoveremo o comunque ci lasceremo coinvolgere dall'atmosfera della sala. L'io del soggetto, che è fisico e psichico al contempo, trova nel corpo dell'altro il primo riferimento attraverso cui si articola l'esperienza intersoggettiva. In questo senso potremmo dire che a partire dal corpo dell'altro si costituisce l'esperienza del nostro Io. La costituzione del corpo vivo, in quanto unità psico-fisica, si configura in questo senso a partire dalla relazione con l'altro (Franzini, 2022).

Avere esperienza dell'altro non significa quindi di volta in volta empatizzare con i singoli vissuti, ma con un soggetto dotato di una psiche e collocato in un determinato spazio; un soggetto che è al contempo simile a me e diverso da me. L'approccio fenomenologico all'interazione intersoggettiva pone al centro il corpo, suggerendo una fenomenologia dell'*embodiment*, ovvero di una cognizione incarnata. Il corpo, in questo senso, diventa il *medium* tra le esperienze percettive ed emozionali e non è ridotto a semplice substrato neurale.

La dimensione emotiva e percettiva non può essere separata dal contesto socio-culturale così come da quello intenzionale; il rapportarsi con l'altro diventa allora un tutt'uno che difficilmente può essere scisso in parti. L'approccio fenomenologico e incarnato ha come conseguenza, innanzitutto, il ribadire un concetto di sé corporeo come antecedente e fondante rispetto ad ogni esperienza. D'altra parte, si osserva una naturalizzazione della fenomenologia attraverso un continuo dialogo con le scienze naturali. Adottare un approccio fenomenologico del sé incarnato, come abbiamo visto, implica anche superare

la dicotomia del soggetto cartesiano tra mente e corpo per abbracciare un approccio che pone la corporeità al centro dell'esperienza del soggetto.

Nel corso del XX secolo, il concetto di empatia subisce una sorta di ridimensionamento; in questo periodo, fenomeni la cui misurazione appariva difficile venivano in qualche modo trascurati. Le scienze cognitive classiche proponevano un modello della mente simile al funzionamento del computer: la mente veniva pensata come uno strumento in grado di computare potenzialmente ogni singolo fenomeno. Ogni performance cognitiva era considerata il frutto di un preciso algoritmo; tale impostazione riduceva i processi cognitivi a procedure computazionali eseguite sulla base di rappresentazioni simboliche.

All'interno di questo quadro di riferimento, anche il riconoscimento sociale era considerato come un processo che potenzialmente comparabile ad un processo computazionale avente un suo preciso algoritmo.

Nell'ambito delle scienze cognitive classiche il riconoscimento sociale veniva compreso attraverso la cosiddetta "Teoria della mente" (*Theory of Mind*) elaborata nel 1978 da David Premack e Guy Woodruff. La teoria della mente considera che gli individui dispongano della capacità di attribuire stati mentali propri e altrui, così come di comprendere intenzioni, desideri ed emozioni. In altre parole, la teoria della mente è la capacità di comprendere che gli altri hanno pensieri ed emozioni diverse dai propri, tale consapevolezza consente agli individui di fare predizioni sul comportamento degli altri. I modelli teorici che tentano di spiegare il funzionamento della teoria della mente sono la "teoria della teoria", la teoria modulare e la teoria della simulazione. Vedremo di seguito la "teoria della teoria" e quella della simulazione.

La "teoria della teoria" (*Theory-Theory*), sostiene che già dall'infanzia il bambino è in grado di acquisire informazioni empiriche sullo stato delle cose, imparando così a discriminare le situazioni reali da quelle ipotetiche (Gopnik, Wellman, 2012). Secondo tale teoria, la comprensione dell'altro e delle sue emozioni, non avviene attraverso meccanismi empatici, bensì tramite un ragionamento inferenziale di tipo deduttivo.

A tale teoria venne successivamente contrapposta la cosiddetta "teoria della simulazione", la quale favorisce una ripresa del concetto di empatia. La teoria della simulazione venne sviluppata in modo indipendente da due filosofi americani, Robert Gordon e Alvin Goldman, alla fine degli anni Ottanta. Secondo i due filosofi, per comprendere gli stati mentali e le emozioni degli altri, non ricorriamo a ragionamenti ma piuttosto tendiamo a

metterci nei panni degli altri. Tale processo avviene seguendo una serie di passaggi, come dettagliatamente spiegato da Viola e Caruana:

Come prima cosa, l'osservatore simula determinati stati mentali che pensa corrispondono agli stati del soggetto osservato. Successivamente, l'osservatore mette in quarantena, ovvero inibisce, le proprie conoscenze che potrebbero differire da quelle del soggetto osservato, in modo da poter utilizzare i propri meccanismi psicologici (ad esempio, quelli che usiamo per prendere decisioni) senza che le conoscenze private dell'osservatore inficino il processo. Questa fase è quindi caratterizzata da un vero e proprio processo di simulazione, che finirà con la produzione di output. L'ultima fase del processo di simulazione riguarda invece la classificazione dell'output prodotto dalla simulazione e l'attribuzione di questo stato dell'agente osservato, secondo un meccanismo proiettivo che echeggia quello discusso da Lipps (Caruana, Viola, 2018, p. 191).

Questo processo non avviene in maniera unitaria. Secondo Goldman, inoltre, è possibile distinguere due livelli: uno alto e uno basso. La simulazione di alto livello si riferisce alla comprensione di processi mentali complessi e si basa principalmente su processi cognitivi di natura proposizionale. La simulazione di basso livello, invece, non avviene attraverso ragionamenti ma opera a un livello pre-cosciente, risultando più vicina a una sorta di percezione automatica che ci consente di sintonizzarci con gli stati mentali dell'altro o con le sue emozioni.

Ma vediamo più nello specifico come funzionerebbe, secondo Goldman, il processo di simulazione. Il filosofo americano propone tre modelli simulazionisti. Secondo il primo modello, osservando un'espressione, l'osservatore è in grado di supporre una data emozione e la situazione che possa in qualche modo averla causata; di conseguenza produce un'espressione facciale. Se quest'ultima corrisponde a quella generata, l'osservatore potrà concludere che il processo è andato a buon fine, ovvero che l'emozione ipotizzata era quella giusta. Il secondo modello viene invece definito come simulazione inversa. Come prima cosa, di fronte ad un'emozione, l'osservatore produrrà un'espressione facciale in maniera quasi automatica sulla scorta di un meccanismo imitativo. Ricapitolando i passaggi avremo:

- L'osservatore produce un'espressione facciale o corporea prodotta da un'emozione.

- La riproduzione dell'espressione eseguita dall'osservatore causa nell'osservatore stesso l'emozione.
- L'ultimo passaggio consiste nell'attribuzione dell'emozione all'osservato.

Il terzo e ultimo modello, nato nei primi anni Duemila, si basa sulla cosiddetta “risonanza non mediata”, secondo cui la percezione di una data emozione è in grado di evocare immediatamente nell'osservatore lo stesso substrato neurale di quella emozione.

Viola e Caruana propongono, al fine di comprendere questo modello, di considerare il riso. Quando qualcuno ride abbiamo un'attivazione dell'area del cingolo anteriore, responsabile sia dell'attivazione dell'espressione facciale che del vissuto emotivo. Poiché quest'area è fornita di un meccanismo *mirror* avremo inoltre che l'emozione provata dall'osservatore influenzerà anche l'osservato. Secondo questo modello, quindi, il riconoscimento delle emozioni avverrebbe grazie ad un meccanismo molto più veloce e immediato, che risponde all'attivazione di determinate aree neurali. La lettura fenomenologica dell'alterità, sostenuta invece da Gallagher e Zahavi attraverso l'analisi di studi empirici e dati scientifici, ha evidenziato la possibilità di una percezione diretta dell'altro, escludendo così l'ipotesi della natura meramente inferenziale e immaginativa dei processi che ci permettono di comprendere le intenzioni dell'altro. Secondo questa concezione, l'intersoggettività non risponderebbe ad un processo percettivo che nella *Theory-Theory of mind* appare esclusivamente relegato ad un livello impersonale (Bizzarri, 2015).

La *theory-theory* e la *simulation theory of mind* presenterebbero secondo la prospettiva fenomenologica alcune lacune:

- *Missing experience*: all'interno delle teorie della mente viene sottovalutato il dato esperienziale a favore invece di una visione puramente inferenziale della comprensione dell'altro. Diversi studi dimostrano invece che fin dalla nascita il nostro sistema neurale è in continua interazione con gli agenti sociali.

- *Missing interaction*: secondo le teorie della mente il processo di interazione risiederebbe nel singolo individuo. Al contrario, nella prospettiva fenomenologica, l'interazione scaturisce dall'apertura tra i due agenti e non avrebbe quindi una direzione univoca ma necessariamente bidirezionale.

- *Missing embodiment*: nelle prospettive avanzate dalle teorie della mente viene a mancare il livello corporeo, fatta eccezione per il processo di simulazione meramente neurale. In questo senso, il processo intersoggettivo appare puramente disincarnato dai corpi. All'interno della prospettiva fenomenologica il corpo rimane al centro dell'elaborazione e dell'attivazione dell'interazione tra i due o più agenti.

Diversi pensatori tra cui Gallagher, Zahavi, Fuchs e Di Paolo sostengono un'idea di intersoggettività che si esplicita attraverso l'interazione tra i corpi; il sé è necessariamente incorporato, quindi *embodied* ed *embedded*, situato in un determinato contesto. Il punto nevralgico di questa visione dell'interazione risiede, quindi, nel corpo *Leib* husserliano: il soggetto è sempre portatore di un'esperienza situata nel mondo, attraverso cui intrattiene con l'altro un'interazione sempre reciproca e mai univoca.

Il corpo assume il ruolo principale come mezzo attraverso cui instaurare la relazione con l'altro. Attraverso la percezione, esso diventa il veicolo con cui definire il rapporto con l'altro e con il mondo. In questo contesto, seguendo Merleau-Ponty, percepire la propria soggettività significa necessariamente essere consapevoli della percezione dell'altro. Questa consapevolezza di sé è intrinsecamente incarnata e si trasforma anche in un atto conoscitivo. L'incontro con l'altro può essere definito quindi non come un processo meramente cognitivo ma come un'interazione incarnata tra due soggetti. Espressioni, movimenti corporei e contesto diventano gli elementi principali nell'interazione. La cognizione sociale, seguendo la prospettiva fenomenologica, assume, quindi, una connotazione interazionista, per cui l'intersoggettività è considerata un meccanismo di comprensione dell'altro dall'età neonatale fino all'età adulta.

Il sé corporeo è essenzialmente pre-riflessivo e pre-teoretico e ci permette di stabilire un'interazione con l'altro immediata, che non ha quindi bisogno di inferenze. Secondo questa prospettiva, nozioni quali schema corporeo, *Leib* e intenzionalità, provenienti dalla fenomenologia, trovano riscontro nei dati empirici. L'interazione con l'altro sarebbe quindi un processo immediato, che presuppone una coscienza di sé incarnata e situata nel contesto in cui è vissuta.

Recentemente si assiste ad un proficuo e serrato dialogo tra filosofia ed ambiti apparentemente distanti come la medicina, la psichiatria e le neuroscienze cognitive; e questo proprio in ragione dello studio dei processi implicati nell'intersoggettività.

Venendo agli avanzamenti di natura neuroscientifica l'empatia e l'esperienza intersoggettiva vengono considerate come il risultato di processi neurali. In particolare, si rileva l'importanza dei neuroni specchio nell'attivazione di meccanismi di imitazione (Knox, 2013). Gli esperimenti di risonanza magnetica mostrano che quando i partecipanti osservano le azioni compiute da altri, si registra un aumento dell'attività neurale nelle regioni cerebrali coinvolte nell'esecuzione di tali azioni. In pratica, nelle aree cerebrali dell'osservatore si osserva un'attivazione significativa, indicativa di un meccanismo di sintonizzazione con il soggetto osservato (Carr, Iacoboni, Dubeau, Mazziotta, Lenzi 2003). Il sistema dei neuroni specchio implica un rispecchiamento motorio ed emotivo automatico tra gli individui che sono in relazione. Tale meccanismo sembra essere responsabile, quindi, non solo dell'imitazione motoria ma anche dell'esperienza di condivisione emotiva, ovvero del "sentire con l'altro". Diverse indagini, inclusa la ricerca di Decety e Jackson (2004), hanno dimostrato questo fenomeno empatico associato all'emozione del disgusto. L'osservazione delle espressioni facciali di disgusto attiva specifiche aree cerebrali, tra cui l'insula anteriore e il cingolo anteriore. I meccanismi *mirror* sono stati rilevati non solo nell'aree adibite al movimento volontario ma anche in quelle più strettamente legate alle emozioni; tale osservazione suggerisce che il legame tra espressioni comunicative e dimensione emozionale sia molto stretto. L'osservazione dei meccanismi *mirror*, inoltre, conferma l'ipotesi avanzata in queste pagine: le emozioni sono profondamente legate alla corporeità, alla socialità e all'interazione con l'altro. Le emozioni, inoltre, oltre ad avere a che fare con gli stati corporei, sono sempre dirette verso un particolare scopo, tendono cioè all'azione. Sono in qualche modo il motore che ci spinge ad agire verso una determinata situazione e che ci spinge ad allontanarci da quella stessa situazione. Inoltre, le nostre abitudini incarnate, che in qualche modo ci spingono ad agire, ad aver un determinato pensiero o a provare un'emozione, non sono un fatto isolato, bensì il prodotto di una continua interazione con gli altri e con l'ambiente che ci circonda.

Secondo Gallese, da un punto di vista neurobiologico la capacità di comprendere gli stati mentali degli altri è profondamente radicata nella natura relazionale delle nostre interazioni con il mondo, piuttosto che essere dipendente da abilità mentalistiche e linguistiche. Secondo il neuroscienziato l'empatia si costituirebbe già in un momento pre-riflessivo. La nozione di empatia, sostiene Gallese, dovrebbe essere allargata a tutti quegli elementi non solo espressivi ed emozionali, che consentono di instaurare una relazione con l'altro.

Attraverso l'estensione del concetto di empatia, includendo più elementi è possibile ottenere una descrizione più completa dell'esperienza empatica. Gallese introduce uno strumento concettuale: la *shared manifold hypothesis* (ipotesi della molteplicità condivisa), attraverso cui è possibile riconoscere gli esseri umani come simili a noi e quindi essendo in grado, in un primo basilare momento, di costruire un'identità sociale risulta possibile poi instaurare una relazione empatica. È proprio grazie a questo costrutto, appunto la *shared manifold*, che risultano possibili la comunicazione intersoggettiva e l'imitazione sociale. La *shared manifold* può essere suddivisa in tre livelli: uno fenomenologico, responsabile del senso di similitudine, un livello funzionale, caratterizzato dalla modalità "come se" e infine un livello sub-personale individuabile nei circuiti neurali implicati nell'esperienza empatica (neuroni specchio) (Gallese, 2002).

Nonostante scoperte neuroscientifiche abbiano dato sostegno e supporto ad una visione dell'intersoggettività come meccanismo puramente diretto, è bene ricordare che permangono comunque delle tensioni tra i due approcci. Gallagher e Zahavi sostengono infatti che l'esperienza percettiva non può essere ridotta semplicemente al sostrato neurale ma necessita di una contestualizzazione con l'ambiente. In effetti, potremmo dire che la percezione altro non è che la capacità di far fronte all'ambiente e quindi di orientarci nel contesto in cui ci troviamo. La fenomenologia cerca, quindi, un approccio che sia alternativo al riduzionismo neuroscientifico, indagando la corporeità a partire dalla sua capacità di essere un nucleo esperienziale coinvolto in prima persona nella possibilità di fare esperienza. Il corpo è il soggetto principale attraverso cui facciamo esperienza sia di noi stessi che del mondo che ci circonda e rimane quindi il punto privilegiato da cui esperire ogni oggetto o soggetto al di fuori di noi.

Vincenzo Costa offre una prospettiva aggiuntiva sul fenomeno dell'empatia all'interno del contesto fenomenologico. Comprendere gli stati d'animo altrui non significa, secondo Costa, entrare nella mente altrui o simulare le emozioni degli altri sulla base di meccanismi imitativi, ma sarebbe piuttosto l'instaurarsi della condivisione di uno stesso mondo di senso (Costa, 2010). Costa critica dal suo punto di vista sia l'ipotesi della simulazione che quella strettamente legata ai meccanismi specchio. Quando, infatti, proviamo un'emozione di disgusto di fronte all'espressione di tale emozione in un altro soggetto, non significa che il primo, in tale circostanza, stia facendo un'esperienza analoga. Secondo una prospettiva fenomenologica, infatti, è possibile mettere in discussione l'idea che l'empatia sia il

prodotto di un puro meccanismo imitativo. Se dovessimo basarci sull'idea che sia l'imitazione alla base della nostra comprensione degli stati mentali altrui dovremmo considerare l'empatia come una semplice proiezione dei nostri vissuti emotivi sugli altri, invece di comprenderli realmente. In questo senso, l'empatia sarebbe più simile all'insieme di proiezioni delle nostre esperienze piuttosto che ad una reale comprensione degli stati emotivi altrui. La prospettiva imitativa può essere criticata anche da un altro punto di vista. Le scoperte dei neuroni specchio suggeriscono, infatti, che il fenomeno del rispecchiamento empatico preveda l'attivazione delle stesse regioni cerebrali di fronte all'osservazione di un soggetto che esprime una data emozione. Secondo tale prospettiva l'attivazione neurale del soggetto che osserva sarà minore rispetto a quello del soggetto osservato, tale differenza di intensità di attivazione sarebbe la base attraverso cui comprendiamo la differenza tra le esperienze nostre e quelle degli altri. In altre parole, la ridotta intensità delle attivazioni neuronali determina il perché non confondiamo le esperienze che viviamo in prima persona da quelle degli altri. Secondo Costa, la diversità del livello di intensità dell'attivazione neuronale non può essere un argomento in grado di sostenere la differenza tra le esperienze che viviamo in prima persona e quelle degli altri. La varietà di tali esperienze non implica una differenza di intensità nell'attivazione cerebrale, ma piuttosto suggerisce una diversità strutturale tra le esperienze stesse. Secondo Costa, ciò che determina una differenza strutturale tra le nostre esperienze e quello degli altri risiede nel fatto che l'azione empatica manca di sensazioni cinestetiche e propriocettive. Quando agiamo noi stessi siamo infatti consapevoli del nostro corpo vivo, ovvero, abbiamo coscienza dei nostri movimenti. La coscienza del corpo vivo sarebbe quindi l'elemento che determina la differenza strutturale tra le esperienze che proviamo in prima persona e quelle degli altri. Costa avvisa che la tradizione fenomenologica evidenzia da tempo le criticità di una concezione di empatia fondata su meccanismi imitativi e simulativi, sottolineando come già Husserl rilevasse che «esperire l'ira dell'altro non significa essere a nostra volta adirati» (Costa, 2010, p. 183). Il fenomeno dell'empatia, secondo la prospettiva avanzata da Costa seguendo le riflessioni che la fenomenologia nel corso del tempo ha fornito, risiede nella relazione con l'altro, nel rapportarsi all'altro considerando il contesto di significati della situazione in cui è immerso l'altro. Come elucida perfettamente lo stesso autore:

Qui è chiaro che è solo a partire dalla rete di significati in cui sono che posso “comprendere le emozioni dell’altro”, poiché l’empatia consiste in ciò: so che lui è felice perché so che significa superare l’esame. Cioè, so quali possibilità di azione e di esistenza si aprono con il superamento dell’esame, e quali possibilità di azione si chiudono quando non lo si supera. Le emozioni sono il modo in cui ci si sente all’interno di un contesto di senso, e sapere comprendere l’altro significa sapere cogliere la correlazione che vi è tra una certa situazione e le emozioni che vi sono correlate.

Dunque posso comprendere il dolore o la gioia dell’altro perché so correlare una situazione (un ambito una possibilità di azione) a uno stato emotivo (a come ci si sente in quelle condizioni). Potendo comprendere il mondo posso comprendere che una situazione è gioiosa. Pertanto, la comprensione delle emozioni deve avere alla sua base la comprensione della situazione: sta provando ciò che si prova quando si è in quella circostanza. Ma in questo modo io non simulo, non mi traspongo nell’altro: lo seguo nel suo muoversi in un mondo comune (Costa, 2010, p. 190).

Vediamo come nella prospettiva di Costa appare determinante l’orizzonte di senso di una data situazione, che costituirebbe la base attraverso cui è possibile comprendere le emozioni altrui. L’appartenere ad un “mondo comune” consentirebbe la creazione della relazione empatica, permettendo l’instaurarsi della socialità.

Come abbiamo suggerito il tema dell’empatia è molto vasto e include diverse posizioni, tutt’ora è un argomento molto dibattuto e incline a svariate teorizzazioni. Le argomentazioni volte a chiarire i meccanismi deputati all’instaurarsi dell’empatia variano notevolmente, riflettendo la complessità dell’esperienza umana e delle interazioni sociali.

Tornando per un momento al tema generale delle emozioni, qui trattato, possiamo avanzare un’ultima osservazione riguardo all’eredità biologica delle emozioni. Da un punto di vista neuroscientifico, le emozioni sono collegate alle regioni preposte al controllo sensomotorio e visceromotorio; per quante differenze culturali possano esistere tra le comunità e le popolazioni, la sfera emotiva non potrà mai esulare dal sostrato biologico, universale. Le emozioni rimangono un fenomeno complesso e sicuramente affascinante. Molti teorici, filosofi e neuroscienziati, ad oggi, si interrogano ancora su processi che forse più di altri caratterizzano la sfera umana in quanto tale, anche se già a partire da Darwin è appurato che anche altre specie sono in grado di esperire una variegata gamma di emozioni.

Il campo delle emozioni ha diverse implicazioni anche in altri ambiti e influenza il nostro modo di pensare di agire, di fare delle valutazioni finanche, di muoverci. Le emozioni rimangono il motore principale che spinge l'uomo ad agire colorando l'esperienza di mille sfumature. Inoltre, in ultima istanza è utile sottolineare come il carattere sociale delle emozioni, secondo molti, come abbiamo visto, è anche esso impregnate già nei corpi.

1.7 Emozioni ed esperienza estetica

La sfera emotiva, composta da affetto, emozioni, sentimenti, desideri, stati d'animo e così via è tornata al centro del dibattito contemporaneo sia in psicologia che nelle scienze umane. Il cosiddetto "*Affective Turn*" ha sancito questo rinnovato interesse nei confronti dell'affettività e ne indaga gli elementi costitutivi e le varie sfaccettature. Il crescente interesse verso la sfera emotiva ha messo in luce l'importanza di tale dimensione, che in tempi precedenti era stata trascurata in favore della dimensione cognitiva e dei processi cosiddetti superiori. Tale divisione sembra oggi essere superata in favore di una comprensione più integrata dei processi cognitivi ed emotivi, che mira a fornire un quadro più articolato e completo della sfera umana (La Bella, Marino, Sisca, 2021).

L'enfasi delle discipline umanistiche si sposta oggi sull'indagine dei fenomeni da un punto di vista più qualitativo che quantitativo, ovvero sul "come" viene esperita la realtà rispetto al "cosa". Questo atteggiamento si riversa, quindi, sull'analisi della dimensione affettiva ed enfatizza l'importanza della comprensione dell'esperienza umana (*Ibidem*). In altre parole, sentimenti, emozioni, stati d'animo e affetto vengono riconsiderati aspetti di fondamentale importanza. Per una comprensione completa dell'esperienza umana, è inoltre necessario valorizzare la soggettività e le sfumature individuali, incoraggiando l'implementazione di indagini di tipo qualitativo per uno studio più esaustivo.

In questo paragrafo indagheremo il ruolo delle emozioni nell'esperienza estetica. L'analisi di tale dimensione rivela un coinvolgimento profondo e significativo della percezione e dell'apprezzamento dell'oggetto artistico. Le emozioni agiscono come una guida che plasma le nostre reazioni di fronte ad un'opera d'arte, determinando la connessione individuale con il mondo estetico. La dimensione emotiva svolge un ruolo chiave

nell'esperienza dell'opera d'arte; ciò sarà analizzato nel dettaglio considerando un caso particolare, ovvero, l'esperienza estetica dell'ASMR⁶⁰.

Secondo Gallagher, le teorie sull'esperienza estetica, in particolare riguardo alla performance, sono caratterizzate da una scarsa attenzione nei confronti della dimensione affettiva in favore della comprensione dei processi cognitivi superiori. In realtà, il dibattito contemporaneo sulla performance non trascura i processi corporei. La questione centrale che viene dibattuta riguarda i processi cognitivi di ordine superiore, intesi come indispensabili nel controllo motorio necessario in tali performance (attività sportive, danza, teatro). Gallagher, sulla scorta di Dreyfus (2002), sostiene che la *expert performance* è caratterizzata da una modalità *mindless*, ovvero, inconsapevole, automatica. Contrapposta a questa prospettiva, quella di Montero (2016) suggerisce invece che al fine di attuare una buona *performance* è necessario il pensiero consapevole, così come la riflessione e l'attenzione, in sostanza un atteggiamento *mindful*. Gallagher propone di guardare alla prospettiva dell'architettura integrata di Christensen, Sutton e McIlwain (2016), che mira a concettualizzare un'integrazione tra processi motori e processi cognitivi superiori. Tale modello si struttura in maniera verticale: in alto troviamo la cognizione (i processi superiori) mentre in basso è situato il controllo automatico degli atti motori. Queste prospettive, sebbene interessanti, trascurano secondo Gallagher la dimensione affettiva, rendendo tali modelli carenti e non completi. Secondo il filosofo, una buona soluzione potrebbe essere quella di includere nell'architettura integrata anche la dimensione affettiva, così da arricchire la descrizione della *expert performance* e dell'esperienza estetica associata. I processi emotivi, infatti, sono in grado di influenzare le nostre azioni motorie e i processi cognitivi superiori; in questo senso, per ottenere una comprensione dettagliata delle *performance*, le emozioni devono essere integrate anche in questi modelli. Nelle arti performative, come danza e teatro, un'indagine della dimensione affettiva risulta essenziale sia dal lato dello spettatore che da quello del *performer*. Per tale ragione è necessaria una considerazione approfondita degli aspetti emotivi coinvolti, sia nella creazione che nella fruizione dell'opera d'arte.

Questo *excursus* sul ruolo dell'affettività nelle *expert performances* sottolinea la necessità di contemplare il ruolo delle emozioni rispetto all'esperienza estetica. Faremo adesso un

⁶⁰ *Autonomous sensory meridian response*.

passo indietro e vedremo come funzionano nel dettaglio le emozioni rispetto all'opera d'arte, partendo da un articolo di Stefano Mastrandrea (Mastrandrea, 2011), in cui si fa riferimento al modello dell'emozione multi-componenziale (Frijda 1986; Lazarus 1991; Scherer 1984, 2001). Vedremo i punti salienti di tale approccio qui di seguito.

L'esperienza estetica è il prodotto di diversi processi psichici come la percezione, la memoria, l'immaginazione, l'emozione e la cognizione. Secondo Mastrandrea, al fine di comprendere con precisione tale fenomeno è utile scomporlo in due categorie. La prima è relativa alle qualità fisiche e materiali dell'oggetto artistico, mentre la seconda fa riferimento al lato del fruitore. Queste due categorie vengono definite come *estetica dal basso*, quando riferita alle qualità formali dell'oggetto, ed *estetica dall'alto*, quando invece riferita al fruitore.

Per quanto riguarda l'*estetica dal basso*, Mastrandrea fa riferimento agli studi condotti da Fechner⁶¹ che miravano, attraverso l'utilizzo di esperimenti scientifici, ad evidenziare quelle caratteristiche delle forme predilette dall'osservatore. Secondo lo psicologo tedesco, le forme, così come gli oggetti, posseggono delle qualità formali, come ad esempio la proporzione, che possono determinare delle preferenze rispetto ad altre. È quindi possibile definire l'*estetica dal basso* come il complesso delle caratteristiche 'intrinseche' dell'oggetto, ovvero, delle sue qualità fisiche, determinanti ai fini della valutazione estetica. I risultati elaborati dagli studi di Fechner furono poi ripresi da Berlyne⁶², fondatore della teoria denominata "nuova estetica sperimentale". Berlyne, sulla scorta delle intuizioni di Fechner, definisce come "variabili collettive"⁶³ quella serie di elementi dell'oggetto che produce una determinata valutazione estetica.

Un'altra componente essenziale al fine di valutare l'esperienza estetica è il cosiddetto *arousal*, con il quale si indica l'attivazione fisiologica dell'organismo, misurata attraverso una scala che va dal sonno profondo, alla veglia, fino agli stati di eccitazione. Valutare i livelli di *arousal* risulta quindi di fondamentale importanza per comprendere quanto un

⁶¹ Gustav Theodor Fechner (Groß Särchen, 19 aprile 1801 – Lipsia, 18 novembre 1887) è stato uno psicologo tedesco noto per i suoi studi sulla percezione e fondatore di un approccio definito "estetica sperimentale". Fechner sosteneva che gli oggetti estetici influenzavano la nostra percezione sensoriale in modo distintivo. Egli proponeva la possibilità di misurare e indagare l'esperienza estetica mediante un approccio chiamato "psicofisica estetica".

⁶² Daniel Ellis Berlyne (Aprile 25, 1924 – Novembre 2, 1976) è stato uno psicologo britannico.

⁶³ Tali variabili sono: novità, ovvero, lo stimolo può essere valutato con un alto grado di novità, l'incertezza e infine la complessità.

oggetto artistico è in grado di suscitare una determinata reazione. Tale indicatore rivela quindi una sorta di attivazione verso l'oggetto osservato qualificandolo come piacevole o non piacevole. Il piacere, inoltre, sarebbe determinato anche dalla motivazione intrinseca, ovvero, da una spinta che viene dall'interno del soggetto verso l'oggetto. Tale approccio, sicuramente interessante in quanto basato su dati effettivi e fisiologici quali lo stato di attivazione del soggetto di fronte allo stimolo, potrebbe tuttavia risultare eccessivamente riduzionistico. Esso, infatti, non contempla altri fattori cruciali che possono concorrere a determinare una data valutazione estetica rispetto che un'altra. Venendo ora al punto di vista del fruitore, possiamo considerare l'estetica come il risultato dell'insieme dei processi psichici che coinvolgono l'osservatore di fronte a un oggetto artistico. Secondo Mastrandrea è proprio l'aspetto emozionale a differenziare l'elaborazione estetica da altri tipi di elaborazione 'ordinaria'. Di fronte ad oggetti di qualsiasi natura vengono attuati processi come la comprensione, la memorizzazione e altri processi cognitivi, mentre nella valutazione dell'oggetto estetico ciò che fa la differenza è proprio il vissuto affettivo. Per comprendere l'emozione di fronte ad un oggetto d'arte, Mastrandrea fa riferimento ad una delle teorie più recenti, ovvero la "*Component Process Theory*"⁶⁴ di Scherer, basata sull'approccio multicomponenziale dell'emozione. Secondo tale teoria, l'emozione può essere intesa come il prodotto di tutti i sistemi di funzionamento dell'organismo (sistema nervoso autonomo, sistema nervoso centrale, sistema nervoso somatico, sistema neuroendocrino). Nella teoria di Scherer, l'emozione sarebbe il frutto di una sequenza componenziale che comprende la componente cognitiva, l'attivazione fisiologica (*arousal*), la componente espressiva, la componente motivazionale e infine l'esperienza soggettiva. Queste fasi sarebbero responsabili della produzione dell'emozione. Lo studio di Mastrandrea propone un parallelismo tra il processo componenziale e quello relativo alle emozioni estetiche, considerando le varie fasi in relazione all'esperienza estetica. La prima componente analizzata è quella cognitiva, o *appraisal*; si tratta di una prima fase di valutazione, durante la quale il soggetto valuta se lo stimolo abbia rilevanza rispetto ai

⁶⁴ La teoria elaborata da Scherer si basa sulla creazione di un modello in grado di spiegare il funzionamento dell'emozione. Secondo il *Component process model* l'emozione viene considerata come un meccanismo dinamico che consente di adattarci di fronte alle esigenze dell'ambiente. L'emozione, secondo tale modello, è deputata al perseguimento di cinque funzioni essenziali raggruppabili in cinque componenti che sono: la componente cognitiva, componente afferenza periferica, componente motivazionale, componente espressione motoria, componente sensazione soggettiva.

propri bisogni o schemi di valore. Nel caso dell'esperienza estetica una prima valutazione cognitiva potrebbe riguardare la categorizzazione dello stimolo in piacevole o spiacevole e, quindi, in positivo o negativo. Questa valutazione cognitiva è ovviamente orientata da diversi fattori, che concorrono a determinare la piacevolezza o meno dello stimolo, e che potrebbero essere collegati ad esempio alla memoria o alla valutazione della familiarità o meno dello stimolo. La seconda componente presa in esame è quella relativa all'attivazione fisiologica, ovvero *l'arousal*. L'attivazione fisiologica di fronte a uno stimolo comprende una serie di modificazione corporee come l'aumento del battito cardiaco, la sudorazione, variazioni della frequenza respiratoria e così via. Tali modificazioni agiscono di fronte allo stimolo e consentono, di conseguenza, di attivare una determinata strategia: un processo frutto del retaggio evolutivo che ci ha consentito di sopravvivere. Per quanto concerne le emozioni di fronte all'oggetto d'arte ci troviamo di fronte ad un meccanismo sostanzialmente simile: anche l'oggetto estetico è in grado di attivare una serie di risposte fisiologiche; l'unica differenza risiede nel fatto che tale attivazione non è finalizzata ad una strategia di comportamento e adattamento. La terza componente presa in considerazione è quella espressiva, che riguarda l'insieme di atteggiamenti corporei messi in atto quando proviamo un'emozione, ovvero gesti, posture, espressioni facciali e così via. Anche in questo caso l'oggetto artistico è in grado di causare delle espressioni emotive in quanto anch'esso è costituito da qualità espressive. Con "espressività" ci riferiamo quindi all'insieme di significati cognitivi ed affettivi che possiamo attribuire all'oggetto in base alle sue qualità formali. La quarta componente è associata alla motivazione all'azione. Come discusso nel corso di questo capitolo, una delle caratteristiche fondamentali delle emozioni è quella di spingerci verso un'azione specifica, come la fuga nel caso della paura. Le emozioni sarebbero quindi essenzialmente dei segnali del nostro corpo in grado di indirizzare il nostro comportamento al fine della sopravvivenza. Nel caso dell'esperienza estetica l'emozione suscitata avrebbe lo scopo di indirizzarci in maniera più o meno interessata verso l'osservazione dell'oggetto. L'ultima componente concerne invece l'esperienza soggettiva. Durante questa fase, che potremmo definire come la fase finale, siamo in grado di costruire un'esperienza del tutto soggettiva e riflessiva. Potremmo dire che in questa fase l'emozione si trasforma in qualche modo in un sentimento, ovvero, diventa un'emozione consapevole. Il tentativo operato da Mastrandrea ci sembra interessante in quanto l'emozione estetica viene valutata fase per fase come l'emozione

ordinaria evidenziandone le similitudini e le differenze. Tale parallelismo ha sicuramente una sua utilità in riferimento alla comprensione analitica del ruolo delle emozioni nell'esperienza estetica, le quali, d'altronde, contribuiscono a differenziarla da quella ordinaria.

1.7.1 L' esperienza ASMR

Continueremo questo paragrafo analizzando un tipo di esperienza estetica assai peculiare e di difficile categorizzazione. Il caso studio che indagheremo ci pone in una posizione intermedia, ovvero, tra un'esperienza fortemente sensoriale ed una puramente estetica. Questo caso mette in luce la sottile linea di demarcazione tra un'affettività "indeterminata" e corporea e un'emozione definita e consapevole. Nella dimensione puramente sensoriale, l'affetto può essere vissuto in modo indistinto, coinvolgendo sensazioni corporee e reazioni fisiche indeterminate. Dall'altro lato, quando l'esperienza assume connotati estetici, l'affetto può trasformarsi in emozione, acquisendo una specificità ed una definizione più chiara e distinta. Il caso ci offre la possibilità di esplorare il delicato equilibrio tra sfere sensoriali ed estetiche, rivelando come l'affetto e l'emozione possano intersecarsi e confondersi. Con "ASMR" (*autonomous sensory meridian response*) si indica una sensazione molto simile al formicolio indotto dal rilassamento di tutto il corpo; una sensazione causata da diversi stimoli, per lo più di natura uditiva, ma anche visiva e tattile. Intorno al 2010 inizia a costituirsi una vera e propria comunità all'interno dei gruppi di Facebook e Reddit, in cui vengono condivisi video che si fondano su tale esperienza. Molto presto emerge un vero e proprio genere, situato tra l'esperienza estetica e sensoriale, alimentato da una notevole produzione di video ASMR realizzati da appassionati e artisti. I video sono composti dalla riproduzione di suoni specifici, come sussurri, rumori di increspatura e suoni della vita quotidiana, accompagnati dalla rappresentazione di situazioni mirate a indurre, oltre alla sensazione di formicolio, uno stato di profondo rilassamento (Smith, Snider, 2019).

Tale pratica, oltre ad essersi diffusa velocemente grazie alla condivisione in rete, ha attirato l'attenzione di numerosi studiosi provenienti sia dal settore estetico che scientifico.

Attraverso l'utilizzo di suoni comuni come l'increspatura, il tocco, la digitazione e lo spazzolare è possibile stimolare una serie di risposte affettive e sensoriali. La comunità ASMR esiste solo online e comunica tramite *forum* o all'interno delle sezioni dedicate ai commenti delle piattaforme streaming. I video vengono caricati su YouTube o trasmessi in diretta su altre piattaforme come Twitch. Basta digitare "ASMR" su internet per imbattersi in una serie praticamente infinita di video dedicati a questa pratica. Secondo Andersen (2015), la comunità ASMR compariva inizialmente sotto il nome di *Society of Sensationalists*; tuttavia, ben presto, utilizzerà l'acronimo "ASMR" per conferire un tono più scientifico a tale pratica.

Questi video hanno come oggetto la riproduzione e la messa in scena di situazioni quotidiane accompagnate dalla relativa riproduzione di suoni. Medici, assistenti di volo, estetiste e bibliotecari sono solo alcuni dei ruoli rappresentati dagli *streamer*. In questi giochi di ruolo, gli artisti ASMR enfatizzano gesti quotidiani. I suoni così prodotti risultano fortemente amplificati. Ad esempio, il video di un'estetista potrebbe, enfatizzando l'azione di un massaggio, esaltare i suoni che quell'azione produce. Allo stesso modo, un video che rappresenta un bibliotecario intento a svolgere il suo lavoro, potrebbe enfatizzare il suono della digitazione della tastiera del computer (Smith, Snider, 2019). Il suono ha quindi un ruolo preponderante e ha inoltre la capacità di attivare delle risposte affettive e sensoriali molto forti. Nonostante la centralità delle dinamiche sonore, in riferimento all'ASMR, è ancora poca la letteratura dedicata ad indagarne le peculiarità e gli effetti a livello fisiologico.

Quello sonoro, tuttavia, non è l'unico stimolo utilizzato per produrre tale sensazione di rilassamento; concorrono infatti anche elementi come la luce soffusa, il movimento eseguito lentamente e le inquadrature. Questi elementi contribuiscono a rendere l'esperienza estremamente rilassante anche sotto il profilo visivo, evidenziando una chiara specificità di questa pratica.

Come precedentemente menzionato, l'ASMR solleva una discussione riguardo alla natura dell'affetto e dell'emozione, rendendo particolarmente arduo delimitare con certezza i confini tra le due. Secondo Blackman e Venn (2010) l'affetto può essere considerato come non cognitivo, non cosciente e trans-oggettivo, incorporeo e immateriale. Gli affetti, secondo questa visione, possono emergere inoltre dall'incontro di corpi non esclusivamente umani e co-presenti. Ciò solleva un ulteriore quesito, relativo al ruolo della tecnologia e dei

media nella produzione di affetti ed emozioni. Quello dell'ASMR è, ad esempio, un caso che sottolinea come la tecnologia sia in grado di produrre risposte affettive e corporee: il digitale diventa così un luogo di possibilità affettiva. Secondo Clough (2008), i nuovi media e la digitalizzazione possono essere considerati ormai come estensione del corpo biologico, favorendo la trasmissione degli affetti e delle emozioni. Tale prospettiva si fonda sull'idea che le tecnologie digitali agiscano come una sorta di prolungamento delle capacità umane, inclusa quella della condivisione delle esperienze emotive. All'interno del contesto digitale, le persone possono condividere e comunicare emozioni attraverso l'uso di immagini, testi e video. I *social media* forniscono infatti piattaforme attraverso cui è possibile condividere le proprie esperienze emotive, i *meme* e le immagini virali. Questi elementi, spesso connotati emotivamente, possono essere considerati esempi di espressioni affettive. Un altro fattore da considerare è l'interazione in tempo reale, come videochiamate o chat online che consentono di condividere non solo testi e immagini ma anche la propria corporeità, come le espressioni facciali, i gesti, il tono della voce e così via. In questo senso la digitalizzazione può essere considerata come un'estensione del nostro repertorio espressivo e comunicativo, permettendoci di condividere emozioni ed esperienze affettive.

Non approfondiremo ulteriormente questo punto in quanto solleva questioni importanti che meritano una sede dedicata per essere trattate. Secondo Anderson (2006), l'affetto è considerato come un flusso precognitivo mentre l'emozione sarebbe l'affetto che arriva a livello cosciente. Esisterebbe quindi una differenza tra affetto ed emozione; secondo la visione di Anderson potremmo scomporre l'emozione in tre momenti distinti: in un primo momento sarebbe presente un flusso affettivo, poi la sensazione e infine l'emozione effettivamente espressa e cosciente.

L'ASMR sembrerebbe agire allora a livello affettivo, tant'è che gli osservatori spesso non riescono a nominare e definire in modo preciso le sensazioni indotte dai video. La separazione proposta da Anderson è stata criticata da Thein (2005) e Tolia-Kelly (2006), in quanto settorializza l'emozione in maniera troppo rigida e non considera la permeabilità del fenomeno emotivo e delle sensazioni. L'esperienza dell'ASMR, come accennato all'inizio, si colloca in maniera critica all'interno della letteratura sull'affetto e le emozioni e mostra quanto sia difficile categorizzare questi fenomeni in maniera netta e specifica. Secondo Thein (2005), il tema dell'ASMR apre un vasto campo di «potenziale

comprensione»⁶⁵ (Thein, 2005, p. 52) che sfida le concezioni tradizionali dell'affetto e dell'emozione. Un ultimo punto che vorremmo evidenziare in riferimento all'ASMR è la questione dell'intimità. Sussurri, tocchi leggeri e luci soffuse sono tutti elementi che in qualche modo riproducono situazioni intime che inducono lo spettatore ad entrare in una dimensione estremamente privata e soggettiva. Una delle peculiarità dell'ASMR è proprio quella di riprodurre scenari intimi, attraverso la riproduzione di messe in scena studiate in maniera precisa. Secondo Li (2011) è nello specifico il sussurro, che nella realtà può avvenire solo attraverso la prossimità fisica, a suggerire una dimensione di vicinanza ed intimità. L'ASMR è quindi in grado di produrre una dimensione di prossimità e intimità attraverso i suoni senza essere tuttavia concretamente presente nella realtà. Gli artisti ASMR giocano molto sulla creazione di atmosfere intime, esistono infatti diverse derivazioni a sfondo erotico e sessuale.

Ciò evidenzia ancora una volta le potenzialità del mezzo digitale, che è in grado produrre sensazioni e affettività peculiari e specifiche, ponendo in campo numerose questioni da un punto di vista sociologico. Potremmo infatti chiederci quale sarà il futuro delle relazioni umane di fronte al crescente utilizzo dei mezzi digitali e alla loro efficacia di produzione di stati affettivi ed emotivi.

⁶⁵ Traduzione mia.

II Capitolo

Corporeità

2.1 Il corpo: preludio filosofico

La tradizione filosofica occidentale ha sempre pensato il corpo come controparte dell'anima. Per molto tempo non è stato oggetto di trattazione autonoma ma ha ricevuto attenzione esclusivamente in vista della relazione con la parte spirituale di cui era considerato il contenitore (Fugali, 2016).

Platone fu il primo a sancire dei confini netti tra corpo e anima, vedendo il primo come un oggetto distaccato dalla seconda. La concezione platonica relega il corpo a un rango inferiore, poiché considera le forze corporee come agenti che spingono l'individuo in balia di passioni non sempre controllabili. La Repubblica corona la centralità dell'anima con la celebre tripartizione (razionale, irascibile e concupiscibile) che è non solo di tipo meramente 'psicologico', come si direbbe in termini moderni, ma che ha anche — se non anzitutto — dei risvolti politici. Un'ordinata divisione della *polis* è infatti preambolo per una società giusta e ben governata, che è a sua volta possibile solo se costruita sulla premessa del rispetto tra attività da svolgere, posizione sociale e parte dell'anima che prevale nella tripartizione (*oikeiopraxis*). Platone, in questo senso, è lo snodo fondamentale della civiltà occidentale, la cui concezione va oltre quella precedente — perlopiù omerica — che esibisce un modello 'cardiovascolare' della mente e che considera gli individui non come sinoli (unità di materia e forma) ma come 'interi psicosomatici' (Long, 2015). Ancora la tradizione omerica, che il filosofo combatte con forza nel II libro della Repubblica, non contempla l'idea di una netta distinzione 'psicologica' tra l'anima quale principio di individualità e il corpo. Ad esempio, Bruno Snell, in uno studio pionieristico sulla questione, nota, a partire dal fatto che il vocabolario omerico era sprovvisto di una vera e

propria parola indicante il corpo in senso moderno ma solo il cadavere (*soma*), come gli individui che popolano l'Iliade e l'Odissea siano spesso descritti nella loro corporeità a partire da una plurivocità di termini, suggerendo una sorta di concezione 'frammentaria' e non univoca del corpo (Snell, 1963).

Il corpo, nell'economia del discorso platonico, è considerato quale strumento (*organon*) di cui l'anima si serve, che è anche preambolo della successiva posizione aristotelica (R. Campbell, 2022).

E ancora, in altri luoghi del corpus platonico, il corpo (*soma*) è identificato come la tomba (*séma*) sacrilega che imprigiona l'anima. All'apposto, vi è invece l'anima quale sinonimo di movimento e vero detentore delle qualità della vita che contraddistingue l'uomo. La *psyché*, ovvero l'anima, è ciò che invece rappresenta la vita, il fiato che nutre il corpo. È il soffiare (*psychein*) che gli conferisce la sua vera natura, volta al sapere e alla conoscenza, uniche istanze attraverso cui raggiungere l'immortalità e redimersi dal destino terreno e mortale a cui è destinato il corpo. Platone, quindi, segna dei confini molto netti entro i quali definire il corpo e l'anima. All'interno di questa dicotomia, al corpo è assegnato un valore inferiore proprio a causa della sua fallibilità e mortalità, mentre l'anima, detentrica del soffio vitale, è l'oggetto che l'uomo deve nutrire e celebrare in quanto principio di vita e di movimento sempre eterno (Fugali 2016). A questa dicotomia se ne possono aggiungere altre come quella di ragione (anima)/follia (corpo), purezza (anima)/impurità (corpo) e infine vita (anima)/morte (corpo). Simili contrapposizioni percorrono tutto l'impianto platonico e stabiliscono nitidamente l'idea dell'esistenza di un mondo reale e quello di un mondo ideale. L'anima è l'elemento attraverso cui ogni individuo definisce sé stesso, è la qualità che deve essere coltivata al fine di educare il corpo, che rimane l'oggetto difettoso e predisposto alla corruzione tramite i sensi. Il corpo in sostanza non è l'elemento che determina la nostra individualità ma rimane esclusivamente il mezzo (*organon*) materiale attraverso cui agire. Il corpo, inoltre, proprio in virtù del suo essere è detentore degli organi di senso, anch'essi ingannevoli. La sensibilità, ingannevole per natura ed incapace di porsi a fondamento di una conoscenza certa (*episteme*) distoglie l'anima dalla sua perfezione e solo attraverso un'educazione tesa alla conoscenza vera, filosofica, è possibile andare oltre la conoscenza sensibile e vincere, sia sul piano politico che gnoseologico, il relativismo protagoreo dell'*homo mensura*. Le affezioni corporee sono quindi solo il prodotto di mezzi necessari. Gli organi percettivi, di cui l'anima si serve. Il corpo, inoltre, è vittima delle

necessità materiali che lo vincolano, come la fame o la sete, o i bisogni istintuali e ‘bassi’ come il ripararsi dal freddo o il rinfrescarsi dal caldo. Ciò lega inoltre il corpo al dolore proveniente dalle malattie e dalla necessità di combatterle. Piacere e dolore limitano il corpo all’illusoria credenza che questi siano viatici di conoscenza, quando al contrario sono sensazioni ingannevoli in grado solo di deviare l’agire dell’uomo. Così, anche il piacere erotico deve svincolarsi dal corpo per essere invece direzionato verso l’anima, unico oggetto degno di cura per l’elevazione delle qualità umane. L’attenzione verso l’anima è insomma da prediligere a quella rivolta al corpo, per cui è sì necessaria una cura (la ginnastica e la medicina, ad esempio) ma solo al fine di consentire all’anima di potersi sopraelevare. Il corpo non è infatti degno di essere onorato per le sue qualità estrinseche come la bellezza, la forza, la grandezza o la salute ma solo per la sua effettiva capacità materiale di offrire un rifugio all’anima. Il corpo platonico è quindi un corpo attraverso cui si esemplifica la mortalità della vita terrena. È detentore degli errori e della caducità, della malattia e dalle affezioni che indeboliscono e sviano l’anima dalla ricerca della conoscenza e quindi della verità (Fugali, 2016).

Tale dicotomia persisterà per buona parte della storia del pensiero occidentale. Tuttavia, già in Aristotele troviamo alcuni tentativi di riabilitazione del corpo. A partire dalla filosofia aristotelica, le affezioni corporee sono infatti pensate come un sostegno per le affezioni psichiche. Aristotele pensa che il corpo sia un oggetto da studiare in maniera naturalistica. La psicologia dello stagirita, d’altronde, come enucleata nel *De Anima*, è considerata una branca della fisica (lo studio della *physis*). Movimenti psichici e corporei rispondono alle stesse leggi della fisica. Queste, infatti, sono il prodotto del rapporto tra forma e materia (Fugali, 2016). Più estesamente, basandosi sui due cardini teoretici del suo sistema filosofico (potenza come materia e atto come forma), Aristotele considera l’anima come la forma di un corpo avente la vita in potenza. Il corpo è inoltre partecipe dell’esperienza di ogni essere vivente detentore delle funzioni quali: la sensazione, il desiderio, l’appetito, il piacere e il dolore che sono necessarie alla vita stessa. Anche Aristotele presenta un modello tripartito dell’anima, comprendente l’anima vegetativa (attraverso cui l’uomo espleta le sue funzioni necessarie come il nutrimento o la riproduzione), l’anima sensitiva (che presiede agli organi di senso e al movimento) e l’anima razionale (tipica degli esseri umani e che presiede alle capacità logiche).

Anima e corpo, sebbene la prima sia di rango superiore, non è comunque astrattamente separata dal corpo che ne rappresenta invece il suo sostrato materiale attraverso cui l'anima si informa. Le qualità dell'anima non sono quindi determinate per astrazioni dal corpo, ma sono strettamente legate a quest'ultimo. In questo senso, risulta necessario studiare e comprendere i rapporti causali tra i due termini. Vista invece la qualità della relazione peculiare tra anima e corpo è essenziale capire la natura della sostanza materiale di cui l'anima s'informa. Per Aristotele risulta interessante comprendere come tutte le funzioni dell'anima siano generate da un principio di unitarietà comprendendo, inoltre, dove questo principio risieda. Il rapporto tra corpo e anima è un rapporto di intima interconnessione: l'anima, infatti, non risiede in qualsiasi corpo ma solo in un corpo vivo, capace di movimento autonomo. In questo senso, l'anima non è un oggetto che può essere pensato secondo degli stilemi nettamente dualistici, giacché si presenta sempre in connessione alla corporeità, a cui è legata in un rapporto di solidarietà e di azione/funzione. Più che di dualismo, dunque, si parla di ilemorfismo: unione di materia e forma. Anima e corpo diventano dunque inseparabili, a differenza del modello platonico. Tale unitarietà rimane specifica anche per ogni funzione insita negli organi corporei. Il dualismo platonico viene così superato mentre il corpo trova una parziale riabilitazione sia da un punto di vista metafisico che organico-biologico, seppure quest'ultimo rimanga subordinato e strumentale; al corpo spetta infatti il coordinamento delle differenti modalità sensoriali. Per Aristotele come per Platone l'anima è comunque superiore rispetto al corpo. Lo stagirita condivide col maestro l'idea che l'uomo deve ricercare la perfettibilità dell'anima tramite la conoscenza. Tuttavia, non è radicalmente contrario al soddisfacimento dei beni corporei, purché questi non distolgano l'anima dal raggiungimento delle virtù dell'anima (Fugali, 2016) e, nel caso umano, dal dispiegamento della sua propria natura che è eminentemente razionale.

In epoca moderna, con Cartesio, vediamo un'ulteriore estremizzazione dei confini entro cui circoscrivere corpo e anima. Tale concettualizzazione vedrà il corpo umano assimilato alla materia che interessa tutti i corpi materiali per cui valgono le leggi della fisica mentre l'anima verrà identificata con la mente (*mens*) e assimilata ad una sostanza (*res cogitans*) del tutto in contrapposizione con la corporeità, parte della sostanza fisica (*res extensa*). L'anima diviene così del tutto disincarnata e limitata all'esercizio delle facoltà intellettive attraverso cui praticare il dubbio metodico. A partire dall'evidenza intuitiva, inoltre, è

possibile affermare l'assoluta innegabilità dell'esistenza della *res cogitans*. La locuzione "io penso, dunque sono, ossia esisto" (*ego cogito, ergo sum, sive existo*) afferma l'indubilità dell'anima: anche qualora dubitassi di esistere, dovrei pur sempre pensarmi quale soggetto al dubbio e, dunque, quale sostanza cui il dubbio si riferisce e, di conseguenza, quale sostanza necessariamente esistente. Pur praticando il dubbio iperbolico (tramite l'esperimento mentale del genio maligno che inganna sull'esistenza di qualsiasi cosa) l'anima come *res cogitans* resta in quanto residuo, per usare una categoria husserliana. Una volta stabilita l'esistenza necessaria ed evidente (apodittica) dell'anima, pur dubitando dell'esistenza effettiva di una *res extensa*, Cartesio guadagna una base certa su cui costruire il suo impianto filosofico. Il corpo è dunque definito solo nei suoi termini materiali, come appartenente alla *res extensa*, ovvero, l'estensione spaziale che accomuna tutti gli oggetti dell'universo. Alla materia è assegnata la permanenza dei sensi, che per Cartesio sono deputati solo alla conoscenza degli oggetti, buoni o malevoli, utili o meno alla conservazione della vita, mentre rimangono ingannevoli su tutti gli altri fronti della conoscenza. Le sensazioni vengono lette sotto una luce più modernamente 'fisiologica'; esse sono determinate da processi corporei causati dagli input provenienti dall'esterno, che arrivano fino ai nostri organi sensori (Fugali, 2016). La conoscenza infallibile e volta alla verità è quindi destinata solo alle funzioni superiori, intellettive, mentre il corpo e la sensibilità rimangono relegati a funzioni puramente meccaniche, che rispondono alle forze e alle dinamiche delle leggi della fisica. Tuttavia, il corpo non è come in Platone un mero sarcofago dell'anima ma un contenitore interamente connesso ad essa, seppur ontologicamente eterogeneo. All'anima vengono inoltre assegnate tutte le funzioni cognitive, intese come funzioni attraverso cui esercitare tutte le attività volte alla conoscenza e alla ricerca della verità e all'esercizio del dubbio. Il corpo come insieme di processi biologici, non si distingue dagli altri corpi, tali funzioni avvengono meccanicisticamente e automaticamente. Di tale materialità Cartesio apprezza la sua assoluta malleabilità e sezionabilità, utilizzando come metafora corporea quella del cadavere dissezionato. Sensazione e immaginazione, come le altre funzioni corporee, sono relegate alla corporeità e quindi soggette a regole meccaniciste esercitate dal corpo, mentre l'intelletto rimane ad esclusivo appannaggio dell'anima. L'immagine del meccanismo idraulico è utilizzata per descrivere il corpo come sistema attraverso cui si svolgono le funzioni meccaniche, tubi, serbatoi, flussi d'acqua sono le immagini per descrivere la

complessa macchina corporea, mentre il cervello è la struttura adibita allo svolgimento e all'azionamento di tutti gli ingranaggi, all'interno del cervello risiede la ghiandola pituitaria l'organo deputato alla connessione tra anima e corpo (Fugali, 2016).

All'interno del sangue invece risiedono vapori, che vengono poi raccolti nel cervello attraverso il sistema periferico, determinando il nascere delle passioni e delle azioni conseguenti. Tutte le passioni sono per Cartesio di per sé buone, ma è alla ragione che è preposto il compito di governarle attraverso la pratica della virtù. L'impianto cartesiano rimane profondamente dualistico: il corpo è pensato a partire dalla sua materialità, secondo un paradigma schiettamente meccanicistico, e come oggetto subordinato ai compiti mentali, che devono regolare le funzioni.

Tra Seicento e Settecento, le filosofie operano tentativi di radicalizzazione o soluzione al dualismo cartesiano. In Spinoza e Leibniz vi è una profonda riabilitazione della corporeità. I due filosofi rivalutano il ruolo svolto dalle passioni e dagli affetti. Spinoza, nel tentare di rimediare alle aporie del sistema cartesiano, elabora una metafisica di carattere monistico, in cui l'estensione e la mente rappresentano non due sostanze (*res*) distinte bensì due attributi di una medesima sostanza. Così, la mente e il corpo si configurano come modi (ovverosia specificazioni particolari) di questi attributi della sostanza.

Per Leibniz invece non è ammissibile l'esistenza di due sostanze universali, come *la res cogitans* e *la res extensa*. Nel richiamare quasi la dottrina aristotelica della sostanza, viene dato risalto all'individualità: l'universo è molto più ricco di forme e attributi e risulta impossibile ridurlo a singole morfologie. Per il filosofo, esiste una sorta di armonia prestabilita ed anima e corpo seguono leggi stabilite dal proprio singolo ambito. Tra il XVII e il XIX secolo, con l'avvento del criticismo e delle filosofie romantico-idealistiche il corpo viene riconsiderato nella sua complessità organica. Kant riconsidera il problema mente-corpo oltrepassando la divisione ontologica tra le due sostanze. Nel cercare di unificare le due visioni ma affermando che sia le rappresentazioni mentali che gli oggetti corporei sono manifestazioni fenomeniche che presuppongono il soggetto trascendentale. Per Kant, il corpo è la struttura che garantisce al soggetto il suo radicamento nel mondo attraverso cui fare esperienza dei dati sensibili e ha quindi una forte venatura conoscitiva. L'intero impianto della *Kritik der reinen Vernunft* (1781 e 1787) è incentrato sull'analisi della sensibilità e sul come questa riceva gli elementi primi e minimi della conoscenza, poi elaborati dalle categorie fornite dall'intelletto. Nella tensione dualistica che emerge tra il

soggetto considerato dal punto di vista fisico nella sua corporalità fisica (regno della necessità deterministica) e quello considerato dal punto di vista della morale (regno della libertà e dell'azione) emerge il carattere aperto della speculazione kantiana. È grazie alla riflessione fornita nella *Kritik der praktischen Vernunft* (1788) che viene descritto come l'uomo può sopraelevarsi rispetto alle leggi di natura e 'tornare' alla libertà grazie all'atto di volontà che lo contraddistingue in quanto come soggetto razionale e morale.

Con le filosofie dell'Ottocento abbiamo invece un'ulteriore riabilitazione della corporeità. Nel materialismo di Marx e Feurbach il corpo diventa simbolo di individualità e principio di vita (Fugali, 2016). Sia Marx che Feuerbach, inoltre, danno una grande spinta propulsiva al materialismo, quale cornice epistemologica, che segnerà il dibattito filosofico successivo su moltissimi fronti.

Tuttavia, è alla fenomenologia che si deve un totale cambio di paradigma. È grazie ad essa che il corpo viene visto come mezzo tramite cui fare esperienza del mondo e come luogo privilegiato della soggettività. L'onda lunga della fenomenologia, ancora sino alle più moderne correnti della psicologia fenomenologica, è d'altronde incentrata sul superamento del tradizionale dualismo mente-corpo e sul fatto che è lo stesso corpo ad essere dotato di intelligenza. Corpo e mente sono un'unica entità: non mera biologia da categorizzare secondo certe tendenze epistemologiche dal sapore naturalistico: siamo il nostro corpo e, attraverso questo, esprimiamo la nostra identità.

Per quanto concerne le origini della fenomenologia, è sin dalla filosofia di Husserl che il corpo è pensato come diviso in due: il corpo nella sua accezione materiale (*Körper*) e il corpo vivo (*Leib*), ovvero quello di cui abbiamo coscienza. Il *Körper* è l'oggetto materiale che cogliamo grazie ai sensi quali la vista e il tatto. In questo senso, il corpo è pensato come l'insieme delle strutture biologiche. Dall'altra parte invece abbiamo coscienza del nostro corpo vivo — ovvero del *Leib* — quale corpo che fa esperienza di sé stesso attraverso i sensi. Celebre rimane l'esempio delle due mani che si toccano: se infatti incrociamo le nostre mani da un lato percepiamo la materialità, il movimento, il tatto e dall'altra abbiamo l'impressione cosciente del gesto che sta avvenendo e quindi delle due mani che si toccano. L'esperienza del corpo vivo proviene sempre dal nostro strato più interno, e costituisce la base da cui si diramano tutte le sensazioni. L'esperienza è inoltre è sempre ubicata in qualche posto, è ovvero un'esperienza localizzata che coinvolge non solo le sensazioni, ma anche i sentimenti come il piacere e il dolore. Il corpo, in questa duplicità, si costituisce

come sistema unitario, dove le sensazioni lavorano in stretta interdipendenza. Il corpo vivo prende inoltre parte al sistema percettivo. Il tempo in cui si manifestano tali percezioni è sempre nel “qui e ora”; esiste quindi un grado zero in cui il corpo vivo trova la sua manifestazione. Nel pensiero filosofico di Husserl gioca un ruolo fondamentale l’incontro con l’altro: sono gli altri soggetti che pongono in essere un sistema di relazioni intersoggettive ed empatiche attraverso cui si ha un accesso genuino alla propria soggettività (Fugali, 2016).

Per il filosofo francese Merleau-Ponty il corpo trova una trattazione speciale nel suo lavoro sulla *Fenomenologia della percezione*. Merleau-Ponty considera qui il corpo quale oggetto attraverso cui porre in essere l’esperienza del corpo vissuto, ovvero l’esperienza dell’essere al mondo costituita dalla mediazione tra processi biologici e fisiologici in terza persona e quelli soggettivi e personali in prima persona.

Il corpo svolge un ruolo di fondamentale importanza rispetto alla percezione, in quanto, grazie a questo, il soggetto compie l’esperienza di essere situato nel mondo di cui è parte costitutiva. Centrale, nell’analisi del corpo, risulta essere il concetto di ‘schema corporeo’⁶⁶, attraverso cui costituire una forma unitaria che connette le singole parti corporee in un unico organismo. Il corpo, inoltre, abita uno spazio che è sempre situato e a partire dal quale saranno poi elaborate varie coordinate. All’interno di tale pensiero, il movimento risulta avere un ruolo fondamentale in quanto il corpo attraverso l’intenzione motoria, che precede quella conoscitiva, costituisce il principio dell’azione. Movimento e percezione sono intese come funzioni di uno stesso atto e alla strutturazione del mondo da parte del soggetto corporeo. Percezione e azione diventano quindi parti integranti di un unico schema di comportamento attraverso cui è difficile indicare quale avviene prima dell’altra. Nell’opera *Il visibile e l’invisibile*, sostituisce la nozione di corpo, sostenuta in precedenza, con quella di “carne” (*chair*), attraverso tale concetto Merleau-Ponty vuole sottolineare come il coinvolgimento reciproco tra soggetto che percepisce e oggetti percepiti siano coinvolti in simbiosi prima che si costituiscono in oggetti intenzionali. La *chair* segna la natura primordiale del soggetto, e del suo essere nel mondo; si tratta di un soggetto incarnato e immerso nel mondo, attraverso cui si instaura una relazione di

⁶⁶ Vedremo nel prossimo paragrafo in modo dettagliato il concetto di schema corporeo in relazione a quello dell’immagine corporea.

reciprocità. Il mondo non è costituito da oggetti preesistenti, che vengono ad essere percepiti ma è sempre in via di compimento con esso. La *chair*, per Merleau-Ponty, deve essere intesa non come materia ma, piuttosto, come un principio di incarnazione per cui il corpo umano è solo una variante della carne del mondo.

Nel corso del Novecento, il corpo diventa dunque oggetto di una profonda revisione e analisi, attraverso le filosofie che vogliono svincolarlo dalle letture strettamente naturalistiche, per scovare in esso, piuttosto, refusi di potere e mercificazioni, che ne vogliono assoggettare il suo essere potenzialmente un oggetto di desiderio. Le filosofie femministe, ad esempio, rivendicano il corpo come oggetto attraverso cui operare la liberazione delle donne, affermando finalmente il diritto di poterne fare ciò che si vuole. Simone De Beauvoir, ad esempio, nella sua celebre opera *Le Deuxième Sexe* (1949) accoglie la lezione fenomenologica e scandisce il corpo come presenza nel mondo e come punto di vista verso il mondo, oltre a delineare una fenomenologia del corpo-vissuto femminile attraverso le varie fasi della vita (Beauvoir, 1949).

Il corpo diventa il simbolo attraverso cui operare una nuova ontologia, che vuole superare le moderne dicotomie come quelle tra mente/corpo, maschio/femmina, e organico/artificiale onde inaugurare una stagione tutt'ora in corso che vede il corpo quale terreno di scontro e incontro (Fugali 2016) e anche terreno di rivendicazione politica: si pensi, ad esempio, alla riflessione femminista contemporanea (J. Price, M. Shildrick, 1999; Londa L. Schiebinger, 2000; B. Brook, 2014).

Per un ulteriore dibattito sul corpo, all'interno delle scienze cognitive finora incentrate sul ruolo della mente, si devono aspettare gli esponenti delle teorie della cognizione incarnata (*embodied cognition*), che rimettono al centro del dibattito il ruolo del corpo come oggetto di fondamentale importanza per la costituzione dei processi cognitivi. A distaccarsi dalle teorie della cognizione classica che vede nella mente, ovvero nel cervello, l'unico attore a svolgere un ruolo nei processi cognitivi è il lavoro *The Embodied Mind* di Francisco Varela, Evan Thompson ed Eleanor Rosch (1991). Attraverso questo testo, che rappresenta ancora oggi un vero e proprio spartiacque, gli autori propongono di superare il vecchio dualismo cartesiano che contraddistingueva le scienze cognitive classiche, egemonizzando il dibattito sulla questione, e che vedevano processi up che risiedono nel cervello e processi down incentrati nel corpo. Al contrario, questi autori propongono un modello che vede una stretta collaborazione tra processi volti all'azione e quelli deputati alla percezione,

privilegiando la componente pratica dei processi cognitivi piuttosto che quella ‘rappresentazionalista’. Seguendo questa scia, il corpo non sarebbe solo una struttura governata dalla mente, ma ne è l’oggetto che la plasma, anche nei processi classificati come superiori. Anche le elaborazioni mentali più astratte deriverebbero quindi da un sostrato corporeo che informa la mente. L’approccio *embodied*, come vedremo nel corso di questo capitolo, ha aperto una serie di innumerevoli dibattiti tutt’ora in corso, che vedono proprio nel corpo l’oggetto di nuovi assunti teorici in grado di riassegnare nuova materialità ai processi cognitivi e di radicarli nell’ambiente in cui questi si modellano, la mente infatti, secondo queste teorie, oltre ad essere incarnata risulta operare in un determinato ambiente capace di informala.

Le neuroscienze, insieme alla fenomenologia, tentano di capire come la soggettività si instaura nei processi corporei e viceversa, come in sostanza possiamo costruire un modello di comprensione universale e naturalisticamente orientato, che non trascuri tuttavia l’esperienza soggettiva che facciamo del mondo, che rimane comunque di fondamentale importanza per la comprensione dei processi cognitivi.

2.2 Immagine e schema corporeo

Prima di entrare nel vivo degli studi sul corpo da un punto di vista cognitivo sarà necessario soffermarsi sui concetti di “immagine corporea” e “schema corporeo”.

Body schema e *Body image* sono due concetti spesso usati in modo ambiguo. In questo paragrafo vedremo il dibattito all’interno del quale si cerca di chiarire cosa si intende con queste due locuzioni.

Per individuare le reciproche differenze ci avvarremo del pensiero di Gallagher e della sua *review* del 1986 che esplicita molto chiaramente il dibattito.

Secondo l’autore, quelli di *body schema* e *body image* sono due nozioni che andrebbero tenute distinte, diversamente dall’uso intercambiabile che se ne è fatto precedentemente. La confusione tra questi due termini può essere fatta risalire fino alla loro coniazione, quando Head (1920, 1926) definisce come *body schema* le impressioni prodotte da stimoli provenienti dall’esterno, che emergono ad un livello cosciente. Head nega che il *body*

schema sia un'immagine cosciente, mentre Schilder (1923, 1935) lo equipara alla rappresentazione corporea, ovvero all'idea del nostro corpo nella mente. Un'altra importante definizione di schema corporeo è stata data dal filosofo francese Merleau-Ponty:

Il mio intero corpo non è per me un aggregato di organi giustapposti nello spazio. Io lo tengo in un possesso indiviso e conosco la posizione di ogni mio membro grazie a uno schema corporeo nel quale sono comprese tutte le membra (Merleau-Ponty, 1945 [ed. 2003], p. 151).

Altri autori, come Fisher, usano i termini *body image*, *body schema*, *body concept* e *body perception* in maniera interscambiabile. Fisher ha coniato la locuzione *body image schema* per riferirsi alla percezione individuale del proprio corpo. Kolb (1959) fa invece riferimento all'immagine posturale, all'immagine percettiva e al modello base del corpo considerandole come funzioni al di fuori del livello cosciente e come concetti per definire il *body schema*. Kolb, oltre a considerare il *body schema* come un aspetto del *body image*, distingue altri concetti come quelli di *body concept* e di *conceptual image*, per indicare il materiale vissuto del proprio corpo, come i ricordi, le emozioni e i sentimenti.

Gibson (1966) equipara la *body image* alle posture del corpo in relazione allo spazio, mentre Straus (1970) equipara il *body schema* ad una mappa fisica del corpo, localizzata nel lobo pareto-occipitale.

Infine, Tiemersma (1982) nonostante proponga di tenere separati i due concetti di *body schema* e *body image* finisce per usarli in modo indistinto.

Da questa breve carrellata emerge chiaramente l'ambiguità che contraddistingue i due concetti. Per poter definire in maniera più chiara che cosa si intenda per *body schema* e *body image*, seguiremo la posizione di Gallagher, il quale individua dei punti fondamentali. Il filosofo suggerisce innanzitutto, in via preliminare, di distinguere tra un livello cosciente del proprio corpo e uno performativo ma non ancora cosciente. Nel primo caso, molti studi dimostrano che tale livello di coscienza si manifesta nelle esperienze limite, ad esempio in situazioni di fatica, di dolore o di piacere; in ognuna di queste circostanze il corpo viene pensato, o potremmo dire avvertito, come il *proprio* corpo. In questo senso, tutte le occasioni che permettono di sentire il nostro corpo in maniera cosciente, così come le sue

parti, possono essere considerate come momenti coscienti. Per *body image* possiamo quindi intendere il corpo come cosciente di sé stesso.

Per *body image* intendiamo quindi le dimensioni percettive, cognitive, e la consapevolezza emozionale del corpo: il corpo possiede un senso di appartenenza (il “Mio” il “Tuo”) e sembra avere una coscienza a sé stante. Per *body schema* intendiamo invece tutto ciò che riguarda il corpo e che non è a livello cosciente, che non possiede un senso di appartenenza. È quindi indeterminato, anonimo e olistico e non è separato dall’ambiente.

Riassumendo, il concetto di *body image* include:

1. Il corpo come percepito nella coscienza immediata.
2. I costrutti concettuali del proprio corpo.
3. I sentimenti e le emozioni rispetto al mio corpo.

Il concetto di *body image* si muove quindi sul piano della coscienza. Per *body schema* si intende invece non il corpo inteso emozionalmente, cognitivamente o percettivamente, ma il corpo che performa o agisce ad un livello precosciente. Questo tipo di performance corporea non è cosciente, ma permette tuttavia al corpo di acquisire una certa relazione con l’ambiente e quindi di poter interagire con esso.

Per esempio, l’acquisizione di certe posture o modi di muoversi e di certi automatismi divengono parte di questo schema che agisce ad un livello precosciente. Questo schema è il modo attraverso cui il corpo può esperire l’ambiente. Una postura del corpo non è equivalente ad una posizione oggettiva all’interno di uno spazio oggettivo, è piuttosto un modo attraverso cui il corpo si organizza. Esistono almeno due ragioni per cui questo tipo di performance corporea non è cosciente: innanzitutto, la maggior parte dei meccanismi interni del corpo opera a un livello non cosciente; in secondo luogo, questo livello precosciente non riguarda solo le funzioni fisiologiche, ma anche il modo in cui il corpo interagisce con l’ambiente. Il *body schema* pensato in questo modo non ha a che fare con la percezione del mio corpo né con l’immagine o la rappresentazione di esso: è piuttosto il modo in cui il corpo agisce e si relaziona con l’ambiente ad un livello pre-cosciente. Per riassumere, le peculiarità del concetto di *body schema* sono:

1. È una performance non cosciente, mentre nel *body image* le operazioni sono consapevoli come la percezione, i pensieri, le emozioni.
2. Il *body schema* è una performance anonima, ovvero agisce senza essere consapevole del soggetto, al contrario della *body image* per cui sono cosciente del “Mio” corpo.
3. Il *body schema*, in quanto funzione non cosciente, coinvolge un'interazione olistica con l'ambiente.
4. Infine, il *body-schema* non è un concetto confinato esclusivamente in sé stesso; attraverso le posture del corpo, esso definisce l'ambiente circostante. Potremmo quindi definirlo come *body-environment* (Gallagher 1986).

Per concludere, i concetti di *body image* e di *body schema*, secondo le ipotesi di Gallagher, dovrebbero essere tenuti separati e i termini non dovrebbero essere usati in indistintamente o come sinonimi. Inoltre, se altri concetti vengono introdotti (come *body concept* o *body percept*) questi devono tener conto della distinzione sopracitata. Per *body concept* si intende un concetto che sviluppa quello di corpo, includendo informazioni soggettive riguardo la propria esperienza percettiva (*body percept*) e la comprensione più generale del corpo, ovvero la dimensione cognitiva. In questo contesto, il *body concept* è un elemento del *body image* grazie al quale la mia percezione concettuale del corpo può fornire informazioni sul mio stato emotivo e percettivo.

Lo schema corporeo, in sostanza, da un punto di vista neurofisiologico, fa riferimento a una sorta di modello sedimentato nel nostro cervello. È un sistema attraverso cui azioni e comportamenti sfuggono alla consapevolezza anche se sono costantemente in atto nella vita quotidiana. Quando ad esempio ci aggrappiamo alla maniglia di un tram i nostri movimenti, come gli aggiustamenti posturali, non sono del tutto consapevoli; in questi casi interviene il *body schema*, che risponde alle variazioni ambientali al fine di mantenerci in equilibrio.

Potremmo dire che lo schema corporeo è quello più vincolato ai comandi motori, i quali ci permettono ogni giorno di eseguire azioni al di là della nostra consapevolezza. Inoltre, è importante notare che lo schema corporeo è stato a lungo rappresentato come un'organizzazione “somatotopica” nel nostro cervello, cioè come se ciascuna parte del corpo avesse una rappresentazione in specifiche aree cerebrali. Analogamente, le mappe

motorie contengono rappresentazioni dei segmenti corporei, consentendo così il controllo motorio di queste specifiche aree (Caruana, 2012).

2.3 Il corpo al centro delle teorie cognitive

Nel contesto del dibattito contemporaneo nelle scienze cognitive, la teoria della cognizione incarnata è ben presto soggetta a una significativa proliferazione. Come osservato precedentemente, il modello computazionalista ha escluso la centralità del corpo e la sua rilevanza nella definizione della cognizione, aspetto che la teoria della cognizione incarnata, almeno nei suoi propositi, cerca di esplorare.

L'ipotesi computazionalista⁶⁷, caratteristica della prima fase delle scienze cognitive, sosteneva che ogni funzione cognitiva operava analogamente ad un computer, in particolare come una *black box* che, a seguito di un *input* (ovvero dati provenienti dall'esterno) elaborasse tali informazioni generando un *output*. Tale ipotesi viene imputata al padre fondatore dell'intelligenza artificiale, Alan Turing (1936), che aveva realizzato una macchina in grado di processare un'enorme quantità di dati, dimostrando non tanto che si potesse meccanicizzare l'intero ragionamento umano, quanto piuttosto un processo cognitivo ben noto (Pennisi, 2021).

Una seconda fase delle scienze cognitive vede invece l'affermarsi, grazie agli sviluppi delle neuroscienze, di un filone di idee strettamente legato alla possibilità di individuare, osservare e studiare le strutture biologiche della mente. Questa ipotesi si fonda su una correlazione assoluta tra mente e cervello, sostenendo l'idea di un isomorfismo totale tra i due. Nel paradigma neuroscientifico, infatti, si presume che i processi cognitivi risiedano nelle funzioni cerebrali e, pertanto, possano essere spiegati integralmente attraverso di esse. Mentre la concezione computazionalista concepisce la mente come totalmente disincarnata,

⁶⁷ Nell'ambito delle scienze cognitive, la fase computazionale include la creazione di modelli che descrivono come avviene il processamento delle informazioni nel cervello umano. Questi modelli si basano comunemente su algoritmi, strutture, dati e processi che rispecchiano le funzioni cognitive osservate negli esseri umani. Warren McCulloch e Walter Pitts (1943) hanno suggerito per primi che la mente funzioni come qualcosa di simile alla macchina di Turing. La teoria della mente computazionale nasce dalla relazione di diverse discipline come le scienze cognitive, l'informatica, le neuroscienze fino all'antropologia. Nell'ambito delle scienze cognitive la teoria della mente computazionale ha visto diverse teorizzazioni e formulazioni.

postulando così la possibilità che i processi cognitivi possano essere trasferiti in un altro corpo rispetto a quello biologico, nella prospettiva neuroscientifica la mente rimane comunque situata nel corpo biologico, anche se esclusivamente nel cervello.

Un punto di non ritorno è stato sicuramente segnato dalla nascita del paradigma dell'*embodied cognition* che si è fermamente opposto al cerebrocentrismo. *L'embodied cognition* ha affermato la necessità di indagare le strutture corporee nella loro complessità sfatando il mito che la cognizione possa risiedere in un cervello isolato sia dalle sue strutture corporee che dall'ambiente. Pennisi evidenzia tre principi fondamentali su cui si basa tale paradigma che hanno in qualche modo tracciato il percorso su cui si basa questa filosofia della mente (Pennisi, 2017). Il primo assunto di base come sostenuto da Rowlands (2010) e da Shapiro (2011) è, come anticipato prima, il fatto che la cognizione deve essere studiata a partire dalle strutture corporee in cui esse si realizza. Un secondo principio può essere individuato nell'affermare che essendo le strutture corporee determinanti per la definizione della cognizione al variare della struttura corporea cambierà anche il sistema cognitivo ad essa legata (Shapiro 2004). Terzo e ultimo principio evidenzia come centrale nella costituzione della cognizione oltre alla struttura corporea sia il rapporto con l'ambiente. Questa relazione in effetti è determinante per la strutturazione dei processi cognitivi (Lakoff-Johnson 1999, Noë 2004, Clark 2008; Chemero 2009).

Il paradigma dell'*embodied cognition* ha visto ben presto lo sviluppo di diverse diramazioni convogliate nelle famose "4E", sigla di *Embedded, Embodied, Extended, Enacted*. Possiamo enucleare brevemente le 4E che caratterizzano la teoria della cognizione incarnata:

Embodied (incorporata): la teoria della mente incarnata considera la struttura biologica come centrale nella cognizione, in quanto funzione di tali strutture. In questa versione è quindi fondamentale notare come la struttura biologica sia fatta per determinare il tipo di intelligenza: sono proprio le strutture biologiche a definire il funzionamento della mente. Risulta quindi necessario, per comprendere i processi cognitivi, soffermarsi prima sull'osservazione e sullo studio delle strutture biologiche. Determinati vincoli biologici consentono la configurazione e l'adattamento di diversi processi cognitivi.

I punti fondamentali della prospettiva *Embodied* sono quindi:

- il sostenere che la cognizione risiede ed è strutturata nelle strutture biologiche, quindi corporee.
- Una diversa organizzazione di tali strutture causa una diversa organizzazione e struttura dei processi cognitivi.
- Il corpo assume quindi un'importanza centrale nella definizione dei processi cognitivi (Damasio, 1994; Barsalou, 1999; Gibbs, 2006; Shapiro 2004, 2011).

Embedded (immersa): la teoria della cognizione situata sostiene il fatto che la mente è immersa in un contesto ambientale, in cui operano fattori biologici, ecologici e digitali il cui rapporto definisce la cognizione stessa. La mente sarebbe quindi immersa in un contesto ricco di elementi che giocano un ruolo fondamentale nel definire come questa si caratterizza. Per riassumere i punti fondamentali di tale teoria sono:

- i processi cognitivi sono definiti dal contesto ambientale, fisico, sociale e culturale in cui sono immersi.
- L'interazione tra questi fattori risulta essenziale nella costituzione dei processi cognitivi (Gingerenzer, 2000; Rupert, 2004, 2009; Gallese, Sinigaglia, 2011; Adams, Aizawa, 2010).

Extended (Estesa): All'interno di questa teoria la mente viene considerata come il prodotto del rapporto tra cervello, corpo e ambiente e i supporti tecnologici giocano un ruolo fondamentale. Le tecnologie digitali vengono considerate come determinanti sia nell'estensione delle capacità cognitive sia nella strutturazione di queste. Oltre che le strutture biologiche, risultano quindi di fondamentale importanza la comprensione del rapporto e delle dinamiche che le nuove tecnologie digitali realizzano.

I punti fondamentali possono essere così riassunti:

- i processi cognitivi sono determinati dall'interazione tra cervello corpo e ambiente.
- Le tecnologie digitali rivestono un ruolo fondamentale nell'estensione dei processi cognitivi e nella loro estensione al di là delle strutture biologiche (Clark, 2008, 2016; Rowlands, 2006).

Enacted (in azione): tale teoria è ben più radicale rispetto alle prospettive sin qui menzionate. Il suo obiettivo fondamentale è esplorare le risorse performative degli organismi biologici tenendo conto dell'attività sensomotoria, fondamentale per la costituzione dei processi cognitivi (Pennisi, 2021). L'apparato sensomotorio rimane il primo canale attraverso cui l'organismo esplora il mondo. Da esso, inoltre, scaturiscono i diversi processi percettivi e cognitivi. All'interno di questa prospettiva è quindi di fondamentale importanza il ruolo del movimento del corpo, che può produrre sensibili variazioni nell'assorbire le informazioni che provengono dall'esterno. Quale che sia il canale percettivo, rimane il movimento a determinare quali input il corpo riceve e attraverso cui si vengono a stanziare poi i processi cognitivi.

I punti fondamentali di tale prospettiva dunque sono:

- Il primato del sistema sensomotorio nella definizione della cognizione.
- I processi cognitivi diventano unitari, viene a cadere la distinzione tra percezione-cognizione e azione (Noë, 2010; Chemero, 2009; Hutto-Myin, 2013).

All'interno del ventaglio che è stato descritto sinteticamente fin qui, non sono poche le critiche e i dibattiti sviluppati attorno a queste diramazioni, soprattutto riguardo quelle più estreme che tentano di svincolarsi maggiormente dalle teorie classiche prima descritte.

In queste ultime i processi cognitivi sono ad esempio regole, logiche e inferenziali che con lo sviluppo sempre più avanzato delle neuroscienze hanno trovato collocazione essenzialmente nel cervello. All'interno delle teorie della cognizione incarnata invece i processi cognitivi non risiedono esclusivamente nel cervello, senza tuttavia esplicitare chiaramente dove questi risiedano e si manifestano (Pennisi, 2021). L'*embodied cognition* in effetti pensa alla cognizione come qualcosa di incarnato dove è tutto il sistema corporeo ad interagire con l'ambiente producendo quindi processi cognitivi che non sono mai sradicati. Ciò che manca secondo alcune critiche è capire come il corpo, il sistema corporeo e l'ambiente si relazionano e in cosa consiste questo tipo di relazione. Secondo Pennisi, uno dei rischi a cui possono incorrere tali diramazioni dell'*embodied cognition* è quello di ritornare a certe epistemologie comportamentiste. Un altro rischio è quello di rifiutare qualsiasi configurazione rappresentazionista, ovvero il rifiuto dell'esistenza di inferenze semantiche, portando l'attenzione esclusivamente a processi percettivi e motori. L'ultima

critica che viene avanzata è quella di una definizione di corporeità come cognizione debole, definendo una contrapposizione tra funzioni superiori del cervello e funzioni inferiori deputate al controllo dei meccanismi motori, percettive ed emozionali (Pennisi, 2017).

Nella teoria enattiva, per esempio, i processi cognitivi sono determinati dal dinamismo, dal rapporto tra azione e movimento e dall'interazione sensomotoria. Secondo Alva Noë, nel lavoro *Perché non siamo il nostro cervello*, la coscienza è qualcosa di dinamico:

Ciò che intendo sostenere è che un pensiero dotato di significato può emergere solo per l'intero animale dinamicamente coinvolto nel suo ambiente. E lo stesso vale per quanto riguarda la qualità dei nostri episodi coscienti. Il gusto della liquirizia non è soltanto qualcosa che avviene nei nostri cervelli (sebbene sia vero che quando mangiamo la liquirizia la mettiamo in bocca) (Noë, 2010, p. 20).

Alva Noë rimane molto chiaro nel sostenere che: ciò che pensiamo, immaginiamo e sentiamo, in sostanza i processi cognitivi, derivino dall'interazione tra cervello corpo e mondo. Uno dei punti deboli secondo Antonino Pennisi di questo tipo di approccio è di considerare tale interazione in modo poco chiaro quasi misterioso:

Il punto debole di questa ricostruzione della cognizione percettiva è che considera le capacità di movimento non un adattamento agonistico all'ambiente promosso dalle potenzialità (e soprattutto dai limiti) sensoriali e cerebrali insiti nella costruzione etologica del corpo ma una risorsa specifica e autonoma della motricità sensomotoria a sé stante. Non, quindi, un'esperienza acquisita a partire dalla genetica dei corpi, compresi l'attività sensomotoria ma uno specifico repertorio di capacità esplorative non bene identificate (Pennisi, 2021, p. 209).

Oltre la percezione, il movimento sembrerebbe avere una funzione fondamentale che addirittura precede la costituzione dei corpi stessi. Se volessimo avanzare una critica, si potrebbe utilizzare l'argomento dell'evoluzione morfologica che attraverso una serie di modificazioni a livello genetico ha portato al bipedismo, che ha consentito grazie alla liberazione delle mani o all'allargamento dell'orizzonte visuale, solo per citarne alcune, ulteriori evoluzioni.

Secondo questa critica se è vero che il sistema locomotorio è in grado di produrre specifici adattamenti, è vero anche che questi devono essere considerati alla luce di un più ampio sistema di modificazioni dove il cervello ha un ruolo fondamentale.

Un altro punto controverso della teoria enattivista è nello specifico il rapporto con l'ambiente, che influenza i corpi e come questi si compongono attraverso quelle che vengono definite le abitudini.

In realtà, quello che serve per avere una mente come la nostra è avere abitudini come le nostre. Le abitudini e le capacità sono legate all'ambiente, nel senso che sono suscitate dalle condizioni ambientali appropriate. Possiamo rifiutare di considerarci isole autonome in grado di prendere decisioni e agire in conformità con accurate analisi e giudizi coerenti. La nostra natura è intimamente connessa con l'ambiente più di quanto pensiamo (Noë, 2010, p. 101).

Secondo la teoria enattivista, l'ambiente non è esclusivamente quello naturale, ma comprende anche il sistema culturale e sociale in cui l'essere umano è immerso e vive, non è possibile quindi separare la mente dall'ambiente con cui interagisce che è ricco, diversificato e mutevole. In questo senso, la versione enattivista dell'*embodied cognition* sembra privilegiare una dimensione profondamente soggettiva dell'esperienza cosciente, mentre la corporeità quello che potremmo definire il *Körper* Husserliano è costituito dal movimento e dal sistema percettivo.

2.4 Simulazione incarnata ed esperienza estetica.

In questo paragrafo ci domandiamo quanto l'esperienza estetica possa essere considerata incarnata, ovvero, come i giudizi estetici e i processi cognitivi che si attuano di fronte all'opera artistica rientrino all'interno della prospettiva *embodied*. Per rispondere a tale quesito vedremo come le prospettive neuroscientifiche offrono un ampio spettro di risultati che suggeriscono una profonda correlazione tra corporeità, intesa come coinvolgimento corporeo, ed esperienza estetica. Quest'ultima non è legata solamente alla visione in senso stretto ma coinvolge anche altri correlati neurali come, ad esempio, quelli legati all'azione e al movimento. Vedremo quindi come di fronte ad un'opera d'arte si attivino diversi

processi cognitivi che includono non solo l'atto di guardare, ma come corpo, cervello ed esperienza costituiscano un campo dinamico all'interno del quale si innesca l'esperienza estetica. A tale proposito, è necessario guardare non ai singoli elementi di questa triade ma alle loro relazioni e interrelazioni. Risulta necessario, per affrontare tale dibattito, una definizione preliminare di esperienza estetica. In riferimento a quanto seguirà, intendiamo per prodotto estetico qualsiasi produzione simbolica dotata di significato dalle arti visive a quelle performative fino al cinema, la fotografia e così via; in questo senso l'esperienza estetica viene considerata nella sua accezione più ampia.

Per rispondere alla domanda relativa a quanto sia incarnata l'esperienza estetica, ci avverremo degli strumenti e dei risultati che le neuroscienze cognitive hanno prodotto all'interno di questo campo di indagine. Per fare questo è necessario, tuttavia, precisare che anche utilizzando un approccio neuroscientifico rimane essenziale mantenere un forte dialogo con le altre discipline, non possiamo infatti limitare la comprensione dell'esperienza estetica guardando esclusivamente alle attivazioni cerebrali (Gallese, 2014).

Le neuroscienze cognitive sono caratterizzate dal possedere una varietà di strumenti per l'analisi dell'attività cerebrale come la risonanza magnetica funzionale (fMRI), le tecniche di elettroencefalografia (EEG), la stimolazione magnetica transcranica (TMS), attraverso cui è possibile registrare e osservare l'attività dei singoli neuroni in maniera molto precisa. Tuttavia, tali strumenti devono essere utilizzati in maniera dialogica, in modo da poterci porre domande attraverso cui indagare l'esperienza estetica, questa, infatti, rimane un campo di indagine molto ampio e include diversi fattori.

Negli ultimi anni abbiamo visto lo sviluppo di un filone di ricerca che ha visto l'utilizzo degli strumenti neuroscientifici rispetto ai temi dell'estetica, inaugurato dal lavoro di Semir Zeki. Questo approccio, noto come "neuroestetica", si è proposto di indagare, attraverso gli strumenti prima indicati, quale sia il senso del bello e se questo abbia dei precisi correlati neuronali⁶⁸. È un campo di ricerca che cerca di comprendere come il sistema nervoso

⁶⁸ Semir Zeki è stato un pioniere dello studio dell'estetica in relazione alle neuroscienze, ideando un approccio definito come "neuroestetica". Questo approccio ha aperto nuove prospettive scientifiche proponendosi di indagare il funzionamento cerebrale attraverso lo strumento artistico. Questo approccio di ricerca utilizza stimoli estetici nelle sperimentazioni al fine di evidenziare quali siano le basi neurobiologiche implicate nell'esperienza estetica. Per un approfondimento dettagliato del tema fare riferimento a (Zeki, 1999, 2002 a, 2002 b; Zeki, Bao, Pöppel, 2020).

risponda agli stimoli provenienti dall'arte, esaminando come il cervello reagisce di fronte a stimoli sensoriali di natura estetica. Questa prospettiva di studi ha tuttavia sollevato alcune critiche soprattutto provenienti dal settore artistico che vi ha intravisto una riduzione della complessità dell'esperienza estetica a meri meccanismi neuronali. Contrapposto a questo approccio, Vittorio Gallese, padre della simulazione incarnata, propone invece di osservare il fenomeno dell'esperienza estetica guardando alla sua complessità e soprattutto al ruolo del corpo come strumento fondamentale per la comprensione del fenomeno. Il neuroscienziato propone l'estetica sperimentale come modello e approccio attraverso cui guardare all'esperienza estetica:

Il punto cruciale non è usare l'arte per studiare il lavoro del cervello, ma consiste nello studiare il sistema cervello-corpo per comprendere cosa ci rende umani e in che modo. Più che di neuroestetica penso dover parlare di estetica sperimentale, la nozione di estetica è declinata secondo la sua originale etimologia: *aisthesis*, cioè percezione multimodale del mondo attraverso il corpo (Gallese, 2014, p. 52).

Gallese nella sua teoria della simulazione incarnata propone due punti fondamentali: il primo è una diversa concezione di visione definita come “sistema multimodale” e il secondo riguarda la relazione: l'esperienza estetica è sempre un'esperienza intersoggettiva tra l'io e un altro soggetto o tra l'io e l'oggetto.

La visione, come dimostrato dalle neuroscienze, non sarebbe esclusivamente legata all'attivazione della parte visiva del cervello ma coinvolgerebbe reti cerebrali coinvolte nell'esecuzione dei movimenti, dell'azione e delle risposte emotive. I motoneuroni non sono solo deputati all'attivazione dei movimenti e dell'azione ma rispondono anche a stimoli visivi, tattili e uditivi, creando delle mappe attraverso cui registriamo lo spazio intorno a noi, all'interno dello spazio peripersonale⁶⁹, ovvero, dei confini che circondano il nostro corpo.

Per esempio, nel movimento di un braccio, i neuroni premotori colgono anche stimoli tattili e visivi provenienti dallo spazio peripersonale (Fogassi, 1996; Rizzolatti, 1997).

⁶⁹ Frederique de Vignemont ha ampiamente indagato il concetto di spazio peripersonale; si consiglia di prendere visione dei seguenti studi (De Vignemont, Iannetti, 2015; Dijkerman, Medendorp, De Vignemont, Wong, Farne, Serino, 2021; De Vignemont, 2021 a, De Vignemont, 2021 b).

Inoltre, gli oggetti, quando vengono osservati, sono mappati dal cervello come possibili elementi di interazione. I così detti neuroni canonici dell'area premotoria e parietale controllano sia l'attivazione di una possibile manipolazione degli oggetti che la mera osservazione (Gallese, 2016).

Sappiamo già che i neuroni specchio si attivano sia durante l'esecuzione di un'azione che durante la mera osservazione di quell'azione, il cervello umano possiede meccanismi di mappatura diretta della percezione e dell'esecuzione dell'azione che viene definito come meccanismo *mirror*, dimostrando che anche l'area motoria del cervello è un sistema multimodale.

Il sistema motorio corticale sembra essere non solamente deputato al controllo dei movimenti volontari. Quando agiamo si ha l'attivazione della via corticospinale, mentre quando osserviamo o immaginiamo un movimento fatto da qualcun altro – e quindi quando l'esecuzione dell'azione è inibita – si ha comunque l'attivazione delle aree motorie sebbene con una minore intensità.

Ulteriori ricerche hanno dimostrato, inoltre, che questo meccanismo sembra essere coinvolto anche nella regolazione delle emozioni. Ad esempio, quando gli altri provano dolore o disgusto si attivano le stesse aree corticali che si attiverrebbero qualora noi provassimo effettivamente quelle emozioni. Sebbene questi meccanismi risultino ancora in fase di studio sembrano dimostrare come la simulazione incarnata ci permette di connetterci agli altri (Gallese, 2016).

Secondo questa prospettiva quindi, la simulazione incarnata sarebbe una funzione di base del sistema corpo-cervello i cui correlati neuronali sono appunto identificati nei neuroni specchio; questo tipo di funzione permette sostanzialmente di metterci nei panni degli altri sia quando siamo di fronte ad un movimento che di fronte ad un'azione o un'emozione. Secondo l'ipotesi di Gallese e Freedberg (2007), questo meccanismo si attiva anche di fronte ad un oggetto visivo. La simulazione incarnata fornisce un quadro teorico attraverso cui comprendere le relazioni con gli altri e la contemplazione degli oggetti; in questo senso risulta un meccanismo fondamentale per indagare l'esperienza estetica nella sua interezza e con maggiore accuratezza.

La simulazione incarnata potrebbe essere considerata, alla luce di questi risultati, come base delle risposte empatiche, in quanto può essere concepita come una forma di

intercorporalità grazie alla quale riusciamo a connetterci non solo agli altri ma anche agli oggetti fisici.

La nostra esperienza con il mondo è direttamente connessa a proprietà corporee che ci permettono di sentire, di poter agire, di potere immaginare e soprattutto di poter comprendere le intenzioni altrui. La nozione di empatia può essere intesa come la capacità di capire cosa stia facendo o provando l'altro senza tuttavia provare le stesse emozioni in prima persona; in questo caso si dovrebbe più correttamente parlare di simpatia. Il dibattito sull'empatia ha subito negli ultimi anni un rinnovato interesse vedendo nella corporeità un nuovo ambito di discussione all'interno del dibattito delle neuroscienze cognitive (Gallese, 2019).

Come abbiamo già visto, la scoperta dei neuroni specchio nei macachi, attivi sia durante l'esecuzione di un gesto che durante l'osservazione e successivamente dei meccanismi *mirror* negli umani, ha dimostrato l'esistenza di un accesso diretto alla comprensione delle azioni e dei comportamenti altrui. Successivi studi hanno inoltre dimostrato che i meccanismi *mirror* sono in realtà la "punta di un iceberg" di processi molto complessi. Questo sistema viene ad attivarsi anche nel dominio delle sensazioni e delle emozioni. Tali processi, nella loro raffinatezza e complessità, sottendono quella che poi viene definita "simulazione incarnata" (Gallese, 2019).

Il processo della *embodied simulation* (simulazione incarnata) utilizza la nozione di incarnazione, secondo cui gli stati e i processi mentali sono *embodied*:

La teoria della *embodied simulation* utilizza una nozione di *embodiment* secondo la quale gli stati o i processi mentali sono incarnati a causa del loro formato corporeo. Il formato corporeo di una rappresentazione mentale vincola ciò che tale rappresentazione mentale può rappresentare a causa dei vincoli corporei posti dalla natura specifica del corpo umano. Vincoli simili si applicano sia alle rappresentazioni delle proprie azioni, emozioni o sensazioni sia a quelle degli altri. Quindi, la simulazione incarnata è il riutilizzo di stati mentali e processi che coinvolgono rappresentazioni che hanno un formato corporeo. I sistemi senso-motori, originariamente evoluti per guidare le nostre interazioni con il mondo, una volta disaccoppiati dal comune percorso motorio finale e ricollegati dinamicamente ad altre aree corticali, possono essere messi al servizio delle abilità cognitive appena acquisite, come la comprensione degli altri. L'esperienza delle nostre azioni, emozioni e sensazioni e di quelli

degli altri avviene sempre all'interno di una dimensione noi-centrica (*we-centric dimension*) (Gallese, 2019, p.115).

Secondo Gallese, la simulazione incarnata come processo teso a comprendere l'esperienza estetica può essere rilevante per almeno due motivi: il primo riguarda la reazione empatica posta in essere dall'osservazione dell'oggetto artistico. L'osservazione dell'opera suscita emozioni, azioni e immaginazioni che normalmente sono sottese all'effettiva sperimentazione delle stesse. Inoltre, grazie alla memoria individuale, tale attivazione risulta ancora più decisa. Il secondo motivo risiede nell'attivazione empatica conseguente all'osservazione dei possibili gesti corporei eseguiti dall'artista, i quali vengono in parte simulati dal cervello dell'osservatore. Importanti studi (Sbriscia-Fioretti, et al., 2013) suggeriscono che a seguito dell'osservazione del tratto astratto di una pennellata si abbia un'attivazione di specifiche aree nel cervello che simulano il gesto dell'artista. A partire dall'analisi delle opere di Lucio Fontana e di Franz Kline, Sbriscia-Fioretti, Gallese e colleghi hanno ricavato dati attraverso l'elettroencefalografia ad alta intensità (EEG) per confermare l'ipotesi del legame tra il gesto espressivo della mano dell'artista e le immagini dei gesti prodotti. Hanno poi studiato, oltre alle opere d'arte, anche segni grafici come lettere e scarabocchi. I primi risultati hanno mostrato che l'osservazione di una lettera dell'alfabeto romano o di un ideogramma cinese o di uno scarabocchio fatto a mano causa l'attivazione di aree corticali adibite alla rappresentazione motoria della mano in chi guarda (Heiman, Umiltà, Gallese, 2013). Studi successivi hanno evidenziato come lo stesso meccanismo di attivazione si riscontri durante la visione dei tagli di Lucio Fontana o dei segni astratti di Franz Kline. Questi studi hanno mostrato per la prima volta come viene coinvolto il sistema motorio corticale in risposta alla visione di opere e segni astratti senza che via sia traccia esplicita di un corpo in movimento. Ciò significa che il nostro cervello è in grado simulare il gesto motorio, in questo caso il taglio della tela, anche senza osservare i segni di quel preciso movimento che produce il taglio stesso.

Gli osservatori mostravano un'attivazione delle aree motorie insieme alle reazioni sensoriali ed emotive, permettendo di ipotizzare che chi osserva tali opere è in grado di immaginare non solo il movimento, la direzione, la forma e l'ampiezza del gesto ma anche le reazioni emotive. È possibile affermare come la visione di un'opera anche astratta sia capace di attivare una risposta incarnata.

Una critica a questo tipo di approccio potrebbe essere formulata a partire dalla constatazione che la simulazione incarnata è un tipo di ricezione passiva, che non considera i contenuti individuali come i ricordi, la memoria e l'affettività del singolo soggetto, determinanti nella caratterizzazione del gusto estetico sul piano individuale.

Una seconda critica potrebbe essere mossa in relazione al carattere troppo meccanicista della risposta empatica concepita in questo modo che trascura la natura polisemica del prodotto artistico. Un'obiezione a queste critiche viene formulata da Gallese e colleghi quando ammettono che i meccanismi *mirror* e le risposte empatiche sono in realtà condizionate fortemente dalla singolarità dei ricordi e della memoria di ognuno di noi, modulando una differente intensità dell'attivazione. La simulazione incarnata deve essere pensata, in effetti, come un meccanismo dinamico che risponde differentemente in base alla memoria, al contesto sociale e culturale in cui l'individuo è immerso. Simili considerazioni possono rispondere alle due obiezioni precedenti, considerando la simulazione incarnata non tanto come un *iter* meccanico ma come un processo dotato di una sua duttilità, che mette in relazione l'individuo con gli oggetti attorno. Questi risultati ci permettono di formulare delle riflessioni riguardo alla natura simbolico-estetica dell'espressione umana che non rimane, quindi, confinata all'interno di un piano prettamente ermeneutico-semiotico, ma include anche la presenza del corpo come veicolo principale attraverso cui recepire e produrre contenuti simbolici. Percorrendo questa ipotesi si può affermare che la natura della specie umana e anche la produzione e la ricezione di contenuti simbolici è simbioticamente connessa alla corporeità. Il corpo rimane il primo veicolo attraverso cui esperire il mondo, ovvero gli oggetti, gli altri esseri umani, così come le produzioni simboliche. In questo senso, la visione dovrebbe essere pensata non più come una capacità unidirezionale ma come una capacità multimodale, che coinvolge necessariamente anche gli altri sensi, un tipo di visione che può essere definita come "aptica" (Gallese, 2014).

Ulteriori esperimenti, che hanno utilizzato l'immagine filmica, forniscono dei risultati di attivazione della corteccia motoria di diversa intensità in base alle differenti modalità con cui era stata effettuata la ripresa. Le scene filmiche rappresentavano degli attori intenti ad afferrare degli oggetti per poi guardarli; questa sequenza di movimenti è stata ripresa utilizzando quattro diverse modalità: una in camera fissa e tre in movimento, ovvero zoom, carrello e *steadycam*. Registrando le diverse risposte, si è riscontrata una maggiore attivazione nelle riprese in movimento, in particolare con quelle effettuate tramite la

steadycam, che creano l'impressione che l'attore si avvicini alla scena come se fosse lo stesso osservatore. Secondo i ricercatori, la *steadycam* permetteva un maggiore coinvolgimento all'interno della scena; per comprendere in maniera più precisa il perché il filmato realizzato con tale strumento ottenesse una maggiore attivazione è stato condotto un secondo esperimento. Questa volta veniva ripresa una stanza vuota attraverso filmati effettuati con lo zoom e successivamente con la *steadycam*; anche in questo caso le riprese hanno mostrato una maggiore attivazione.

Sebbene l'esperienza filmica sia intuitivamente più coinvolgente dell'immagine statica, questi risultati mostrano quanto la simulazione incarnata sia significativa nella società contemporanea, dove tale esperienza è quotidianamente sotto i nostri occhi. Questi studi, così come quelli relativi all'*editing* e al montaggio, evidenziano non solo quanto sia importante il contenuto delle immagini, la trama e la sceneggiatura nel mantenere alta l'attenzione, ma anche quanto l'immersività dell'esperienza cinematografica sia generata da specifici schemi senso-motori.

L'introduzione sempre più estensiva delle tecnologie ha di fatto evidenziato come il linguaggio filmico stia lasciando pian piano il passo ad una nuova visualità, attraverso cui viene privilegiata una comunicazione molto più veloce ed efficace. Non a caso i *social* sono sempre meno testuali e più visuali (si pensi a Instagram e Tiktok). Alla luce di queste considerazioni, sembra necessario riportare il corpo all'interno di un dibattito che coinvolga sia le neuroscienze cognitive che le scienze umane così da comprendere meglio come la dimensione corporea si interfacci sempre più spesso con quella digitale.

2.5 Corporeità in movimento ed empatia cinestetica

Nell'articolo *Osservare il corpo creativo. Meccanismi neuronali coinvolti nella prima percezione estetica del corpo danzate* Sara Catellani indaga, attraverso l'analisi di alcuni studi scientifici, il rapporto tra corpo in movimento ed empatia. Qui di seguito, attraverso la sua analisi, approfondiremo le caratteristiche del fenomeno empatico osservandolo dalla prospettiva del corpo in movimento. Nell'ultimo periodo sono stati prodotti numerosi studi

volti ad indagare il rapporto tra attivazione corticale e processi implicati nell'osservazione e nell'esecuzione del movimento (Catellani, 2015).

L'arte della danza si presenta come il contesto ideale per analizzare e studiare i meccanismi associati a quello che abbiamo precedentemente definito come simulazione incarnata, nonché per esaminare i meccanismi neuronali che vengono attivati durante l'osservazione dei movimenti altrui. Esamineremo, basandoci sullo studio di Catellani, come i dati empirici suggeriscano una correlazione significativa tra specifiche aree cerebrali e la formazione dell'esperienza estetica.

Vedremo inoltre il ruolo dello spettatore come soggetto attivo, elemento fondamentale per lo sviluppo della condivisione dell'esperienza estetica attraverso l'analisi delle fluttuazioni dell'eccitabilità corticale nel corso della visione della performance (Catellani, 2015).

Prima di addentrarci in questi temi, è opportuno fare un passo indietro e soffermarsi brevemente sull'empatia come fenomeno che scaturisce dal movimento, ovvero su quella che viene definita come “empatia cinestetica⁷⁰”. Il concetto di empatia cinestetica è attualmente oggetto di approfondite ricerche, nonostante la sua definizione resti ancora relativamente sfuggente e le sue implicazioni risultino problematiche. Resta difficile, in effetti, isolare il concetto definendone le peculiarità senza includere altri aspetti come la relazione con gli aspetti cognitivi, le implicazioni neurologiche e l'esperienza affettiva. Per arrivare ad una più precisa definizione possiamo isolare le due parole, ovvero “empatia” e “cinestesia”. Quest'ultima può essere definita in riferimento alla sensazione di movimento e consapevolezza scaturita dall'assumere una determinata posizione.

A volte il concetto di cinestesia viene sovrapposto a quello di “propriocezione”, che fa riferimento al meccanismo attraverso cui è possibile rilevare la propria posizione e gli stimoli interni al corpo, attraverso i recettori sensoriali nei muscoli, nelle articolazioni e nei tendini.

⁷⁰ Il concetto di empatia cinestetica è al centro delle terapie basate sul movimento come la danza movimento terapia (DMT). Tale pratica si fonda sulla capacità della persona di comprendere e connettersi con un'altra persona attraverso il movimento e l'espressione corporea. L'empatia cinestetica sintetizza un approccio terapeutico che incorpora la comunicazione non verbale, il movimento corporeo, la danza e l'espressione verbale. Il danza-terapeuta utilizza il movimento al fine di produrre un cambiamento attraverso la percezione sensibile nel paziente. Terapeuta e paziente entrano così in una relazione empatica che consente di creare una situazione di profonda consapevolezza e intimità. Al centro di questa tecnica vi è dunque il rapporto intersoggettivo tra paziente e operatore. La DMT si sta dimostrando un valido aiuto per la cura di diverse patologie, agisce partendo dal corpo e dal movimento contribuendo a creare una sintonizzazione con il paziente che è innanzitutto corporea (Fischman, 2015).

Accanto a quello di propriocezione si associa il concetto di “esterocezione”, un meccanismo attraverso cui è possibile rilevare stimoli ambientali grazie alla vista, la pelle e l’udito; tuttavia, non è sempre semplice determinare con accuratezza quando uno stimolo provenga dall’interno o dall’esterno.

La cinestesia rappresenta un sistema informato dai sensi, attraverso il quale è possibile percepire la posizione del corpo, così come elementi sia esterni che interni. Tale sistema non è soltanto connesso con i sensi, ma anche con il meccanismo dei neuroni specchio. Attraverso un sistema di interconnessione percettiva e sensoriale, contribuisce a definire il nostro senso di appartenenza e interazione con il mondo circostante.

Tornando all’empatia cinestetica vediamo allora come questa può essere correlata alla capacità di essere trasportati nel mondo interiore dell’altro, osservandone movimento e posizione. Il critico di danza John Martin, nell’America degli anni Trenta, che aveva già definito gli standard della nascente danza moderna, fece riferimento al “mimetismo interiore” e alla “simpatia cinestetica” per indicare la risposta emotiva ma anche fisica dello spettatore di fronte alla performance di danza (Martin, 1965). Martin intuisce la peculiarità del movimento danzato, capace di mettere in moto risposte fisiologiche interne nello spettatore e, quindi, non solo di evocare immagini ma di entrare profondamente all’interno di una dimensione sia emotiva che strutturalmente organica. Attraverso il movimento del danzatore è possibile arrivare a sentire le corde emotive proprio grazie al meccanismo di empatia cinestetica, che permette di stabilire un reale scambio durante il momento performativo.

È proprio attraverso il movimento del danzatore che abbiamo la possibilità di entrare all’interno della sua emotività; in questo senso possiamo comprendere come l’empatia cinestetica permetta un reale incontro con lo spettatore. Come abbiamo visto precedentemente, alla base di questo meccanismo è possibile che vi sia l’attivazione dei neuroni specchio. Tuttavia, la simulazione incarnata non è esclusivamente dipendente dai meccanismi *mirror*, ma è fortemente correlata ad altre aree corticali, come ad esempio quelle dedicate alla memoria. In questo senso, il processo è profondamente influenzato dalla storia personale del soggetto e dal suo contesto socioculturale, che modella le risposte e i processi cognitivi. L’empatia cinestetica è un processo che risponde a diverse variabili propriamente legate al contesto e all’ambiente; piuttosto che essere un meccanismo universale, sembra rispondere a diversi fattori, come ad esempio il livello di familiarità che

lo spettatore ha rispetto a una pratica di movimento, così come all'ambiente in cui questa viene eseguita.

I neuroni specchio rimangono comunque un punto di partenza essenziale per l'indagine del fenomeno empatico, così come della comprensione dell'intersoggettività attraverso il sistema motorio. Sebbene il meccanismo *mirror* rimanga oggetto di controversie nell'uomo, la sua scoperta ha notevolmente stimolato, come vedremo in seguito, lo studio dell'esperienza estetica e le sue implicazioni fisiologiche. Il dibattito in merito rimane aperto su diversi fronti; tuttavia, cercheremo di delineare alcuni punti chiave, soprattutto riguardo al fenomeno dell'empatia cinestetica e al ruolo del movimento coreutico come catalizzatore straordinario per l'attuazione dell'esperienza estetica.

2.6 Arti visive ed empatia cinestetica: excursus storico artistico

Prima di approfondire l'analisi delle risposte neuronali e delle loro implicazioni legate al corpo in movimento, esaminiamo come il ruolo della simulazione incarnata sia cruciale nello studio delle arti visive. Possiamo affermare che il coinvolgimento cinestetico collega le arti visive e la danza in virtù della condivisione del loro statuto di linguaggio non verbale. Natalia Gozzano, nel suo articolo *Ri/sentire le emozioni nell'arte, fra 'moti dell'animo' e Embodied simulation* (Gozzano, 2020), esamina alcuni trattati di pittura fra Quattrocento e Seicento individuando dei collegamenti con le recenti scoperte riguardanti i neuroni specchio e come la relazione tra danza e arti visive possa essere studiata in maniera sperimentale. Le neuroscienze hanno dimostrato da qualche tempo i meccanismi cerebrali che si ritiene siano alla base del coinvolgimento cinestetico ed empatico derivante dalla visione delle opere d'arte. Tuttavia, anche in assenza di tali risultati, fin dall'epoca classica gli artisti erano pienamente consapevoli della potenzialità empatica dell'opera. Dai testi considerati dalla Gozzano emerge la comprensione dell'artista riguardo alla capacità di suscitare una risposta empatica più precisa attraverso la raffigurazione di specifiche pose. Già nei loro testi Leon Battista Alberti, Leonardo e Gian Paolo Lomazzo facevano riferimento al profondo coinvolgimento empatico di chi osserva l'opera d'arte.

In un passaggio di Alberti sottolineato da Gozzano, questo concetto emerge chiaramente, in particolare riguardo alla malinconia, uno degli stati emotivi più approfonditamente studiati sia in pittura che in medicina in quel periodo:

Imperocchè ci avviene dalla natura, della quale non si trova cosa alcuna che sia più capace né ci tiri più delle cose simili, che noi piangiamo con chi piange, ridiamo con chi ride, e ci condogliamo con chi si rammarica. Ma questi moti dell'animo si conoscono mediante i moti del corpo. Imperocchè noi veggiamo come i melanconici, perché ei sono afflitti dai pensieri e stracchi dalle infermità, come ei sono per modo di dire aggranchiati di tutti i sensi e forze loro [...] ma quando noi siamo lieti ed allegri, allora abbiamo i moti sciolti ed grati (Alberti, 1804, p.63).

Nel Trattato sulla pittura, Leonardo sostiene di osservare il linguaggio dei muti e di studiarne le pose per meglio cogliere l'emozione nell'azione. Esempio memorabile rimane l'*Ultima Cena* dove, come sottolinea la Gozzano citando Lomazzo, «in quegli Apostoli appartatamente si vede l'ammirazione, lo spavento, la doglia, il sospetto, l'amore, e simili passioni e affetti, in che tutti allora si trovarono» (Lomazzo, 1584, p.111).

L'arte veniva già esplorata con l'obiettivo di suscitare una reazione empatica specifica nell'osservatore. Il corpo rimaneva l'elemento centrale attraverso il quale si rifletteva la possibilità di provocare emozioni particolari nello spettatore. Gozzano fa poi riferimento al periodo compreso tra il XVI e il XVII secolo, quando era pratica comune tra gli artisti assistere a rappresentazioni dal vivo dei personaggi da ritrarre al fine di riprodurre con la massima fedeltà le pieghe e le curvature del corpo, nonché le emozioni. Gian Lorenzo Bernini perseguiva una mimesi perfetta attraverso l'impersonificazione dei personaggi, sperimentando di fronte allo specchio le espressioni che desiderava catturare. Attraverso uno studio attento dal vivo, era possibile conferire a un'opera quel carattere assolutamente veritiero non solo per quanto riguarda il corpo, ma anche per il volto, in modo da suscitare nello spettatore una totale meraviglia e coinvolgimento. Molti altri furono gli artisti che adoperano tali tecniche per rendere al meglio l'espressione dei corpi tramite la pittura o la scultura⁷¹.

⁷¹Rembradt, Annibale Carracci e Domenichino ricorrevano a tecniche come la recitazione per rendere più veritiera possibile la rappresentazione dei corpi. Domenichino, ad esempio, come il Bernini, adottava la

La Gozzano, nel suo articolo, presenta altri esempi di pittori che nel Seicento adottavano tecniche e studi al fine di rendere quanto più realistica possibile la rappresentazione artistica.

Un altro esempio interessante è quello del pittore Salvator Rosa che nel Seicento elabora una particolare commistione tra pratica teatrale e arte figurativa. Frequentatore della commedia dell'arte napoletana, Rosa si dedica allo studio delle posture e delle espressioni caratteristiche del teatro, per poi utilizzarle nella creazione di autoritratti e raffigurazioni. Tale attività viene poi portata a Roma, dove entra in contatto con pittori-attori come il Cavalier d'Arpino e Giovanni Braccio. Nella capitale, proprio nel Seicento, la scena teatrale era molto viva e offriva un terreno fertile per l'incontro con gli artisti del tempo, che sperimentavano nuove tecniche per cogliere appieno il senso del movimento nelle loro opere.

Il tema dell'espressione delle passioni trova poi la sua formulazione più radicale nell'opera di Charles le Brun *Conference sur l'expression generale et particuliere* del 1698, nella quale la trattazione degli atteggiamenti del volto trova per la prima volta un'autentica "grammatica" fisiognomica.

In questo testo sono di straordinario interesse le varie tavole attraverso cui sono raffigurate le diverse espressioni illustrate dalle incisioni di Bernard Picart, sulla base dei disegni di Le Brun. Della sua opera risulta pregevole non solo la meticolosa attenzione volta alla raffigurazione delle espressioni umane, ma anche il movimento inteso proprio come motore dell'emozione stessa.

Il pittore era interessato ad una trattazione quasi scientifica delle espressioni umane, tanto da dedicare anche un saggio alla fisiognomica. La sua attenzione era quindi specialmente volta a cogliere nei più minimi dettagli ciò che rendesse tale un'espressione, studiando ad esempio l'angolazione della testa nelle varie pose.

Da questi esempi emerge come già nella pittura di quel secolo e nelle menti di quegli artisti fosse viva la necessità di affrontare la questione dell'espressione e del movimento corporeo in maniera quasi scientifica, al fine di conferire verosimiglianza alle opere d'arte. Ciò che era ben presente nelle intenzioni di questi artisti, tuttavia, non era solo la questione della

tecnica dell'interpretazione in prima persona per ricreare poi su tela i personaggi che voleva rappresentare.

rappresentazione realistica, ma anche come questa potesse suscitare nello spettatore una determinata emozione.

Lo studio dei trattati di pittura di quel periodo offre un'ampia gamma di intuizioni e consapevolezze su quanto fosse fondamentale partire dal corpo vivo e dal movimento per rendere la figura rappresentata il più espressiva possibile. Sebbene all'epoca non fossero disponibili studi e dati empirici che confermassero il legame profondo tra movimento ed emozione, era chiara l'esigenza di cercare una relazione, o se vogliamo, dei punti di contatto con lo spettatore. Chi osserva deve essere condotto all'interno dell'opera e del panorama emotivo che i ritratti o le sculture tentano di rappresentare. In questo caso, è proprio il movimento e la dinamicità della composizione a rendere esplicita una data emozione.

Vedremo più avanti come oggi sia più chiara tale relazione proprio grazie agli avanzamenti offerti dalle neuroscienze, i quali ci permettono di osservare come il movimento rimanga un elemento fondamentale per suscitare una risposta empatica nell'altro.

Ma adesso vediamo, seguendo l'articolo della Gozzano, come tali intuizioni siano oggi corroborate dalle scoperte neuroscientifiche. La scoperta dei neuroni specchio e i successivi studi che ne sono seguiti hanno confermato come i processi cognitivi derivino da una stretta relazione tra corpo-cervello e ambiente. Già Paul Ekman, come abbiamo ampiamente discusso nel primo capitolo, aveva dimostrato che le principali emozioni specie-specifiche quali gioia, tristezza, rabbia, paura, disgusto e sorpresa siano correlate ad una risposta fisiognomica propria della nostra specie (Ekman, Friesen, Ellsworth, 2013). La risposta empatica derivante dall'osservazione di un volto che esprime una determinata emozione trova una spiegazione scientifica attraverso studi di laboratorio, nei quali, grazie alla fMRI (risonanza magnetica funzionale per immagini), è possibile osservare in modo non invasivo l'attività cerebrale (Dimberg, 1982). Il meccanismo *mirror*, inoltre, permette di riconoscere gli stati emotivi dell'altro. Secondo Gallese, diventa così possibile la condivisione delle emozioni:

la rappresentazione motoria del comportamento altrui osservato è resa possibile tramite un meccanismo di simulazione in cui l'osservazione dell'azione e la sua esecuzione coincidono nello stesso substrato neurale. La mia idea è che anche le sensazioni, il dolore e le emozioni

visualizzate negli altri possano essere empatizzate, e dunque comprese tramite un meccanismo di rispecchiamento (Gallese, 2001, p. 45).⁷²

L'azione e il movimento rimangono il tramite attraverso cui conoscere l'altro e condividere gli stati emotivi, come già avevano intuito gli artisti prima citati che, proprio grazie alla recitazione, studiavano le posture e i movimenti del corpo per renderli il più espressivi possibile.

Le neuroscienze mettono al centro l'azione come strumento attraverso cui instaurare una relazione con l'altro; grazie ad essa è possibile cogliere gli stimoli provenienti dall'ambiente, attraverso le dinamiche affettive del corpo. L'azione, che costituisce già una forma di percezione, ci consente di muoverci in un ambiente specifico e di rispondere con precisione e accuratezza a stimoli specifici, consentendoci anche di intuire gli stati emotivi dell'altro che incontriamo. Azione e percezione sono strettamente connesse e tale simbiosi ci permette di conoscere attraverso il corpo l'ambiente che ci circonda. Secondo Morabito, nell'opera *Il motore della mente*, è proprio la capacità di movimento, il senso cinestetico, che sottende la nostra neurobiologia e ci consente di pensare e conoscere (Morabito, 2020). Dunque, anche l'esperienza estetica è strettamente connessa al nostro sistema sensorimotorio, attraverso il quale è possibile guardare ad un'opera d'arte empaticamente. Possiamo sottolineare come sia il connubio cervello-corpo a permetterci di muoverci nel mondo e a connetterci con gli altri attraverso una conoscenza che è prima di tutto corporea. La simulazione incarnata ci consente quindi di sentire tramite il corpo un primo livello di informazioni, le quali verranno elaborate da processi cognitivi più complessi. Morabito riporta l'esperienza con i suoi studenti dell'Accademia Nazionale di danza, in cui hanno eseguito delle tecniche di incorporazione attraverso l'assunzione di posture osservate in alcune opere d'arte, come le sculture dell'antica Grecia. Gli studenti si sono trovati di fronte ad una determinata opera d'arte e hanno cercato di riprodurre la posa e l'espressione della figura rappresentata. Durante l'esercizio, gli studenti non si limitavano alla mera riproduzione della forma, ma si impegnavano in una vera e propria incorporazione, cercando di replicare fedelmente le posture osservate.

⁷² Traduzione di Natalia Gozzano (Gozzano, 2020).

Per condurre questo esercizio, è stato essenziale osservare preliminarmente l'opera attraverso la visione diretta, fotografie o riproduzioni. La fase successiva prevedeva una parte pratica, durante la quale gli studenti cercavano di entrare il più possibile nella posa della raffigurazione tentando di riprodurre fedelmente l'espressione del soggetto scelto. Ai danzatori veniva richiesto di adoperare una visione attiva, attraverso la quale rendere incorporata una specifica figura. Dovevano quindi intraprendere un autentico processo di immedesimazione, sintonizzandosi empaticamente con la figura che desideravano rappresentare e cercando di riprodurre gli stati emozionali. Secondo la Gozzano, questa pratica non deve essere considerata esclusivamente in relazione all'azione performativa, ma può essere adottata come tecnica da offrire a chiunque, all'interno di un contesto museale, per migliorare l'esperienza estetica di un'opera. Essendo il corpo il nostro primo strumento di conoscenza e di esplorazione dell'ambiente intorno a noi, questa pratica di incorporazione potrebbe essere un utile esercizio volto ad attenzionare le sensazioni e gli effetti che l'opera ha sul corpo. Questa esperienza potrebbe essere suggerita in contesti museali, attraverso la proposta di laboratori e sessioni pratiche che consentano una visione dell'opera più esperienziale e sensibile.

2.7 Corpo performativo e neuroscienze

L'oggetto artistico viene considerato uno stimolo capace di attivare specifici circuiti neuronali, che la ricerca neuroscientifica indaga al fine di identificare più precisamente le caratteristiche dell'esperienza estetica. Grazie alla scoperta dei neuroni specchio, come detto precedentemente, è stato possibile aprire nuovi orizzonti di ricerca, che permettono di indagare i meccanismi della simulazione incarnata di fronte all'oggetto artistico. Ciò consente di evidenziare come tale esperienza non sia solo legata a processi cognitivi superiori, ma sia influenzata dal coinvolgimento empatico e cinestetico dell'osservatore (Catellani, 2015).

L'osservazione dell'oggetto artistico attiva una serie di aree corticali, come quelle deputate ai processi affettivi ed emozionali, in grado di attuare un coinvolgimento fisico oltre che cognitivo.

Il meccanismo innescato dai neuroni specchio permette all'osservatore di comprendere implicitamente e direttamente l'azione svolta dall'altro attraverso un processo che viene definito come "simulazione motoria incarnata". Tale processo si attiva anche quando l'azione non è completamente visibile, rendendo tuttavia possibile immaginare lo scopo finale di questa (Umiltà, 2001). Anche un semplice stimolo uditivo prodotto dall'azione dell'altro è in grado di rendere possibile la predizione dell'azione e il suo scopo finale.

Tale classe di neuroni viene, quindi, ad attivarsi in maniera differenziata conseguentemente allo scopo dell'azione in base alla sequenza motoria e al contesto ambientale in cui l'azione è agita. Il processo permette di comprendere l'atto motorio, di prevedere lo scopo, ma anche di intuire le intenzioni dell'agente. Studi attraverso la risonanza magnetica funzionale hanno permesso di individuare tale popolazione neurale nel circuito corticale del macaco, che corrisponde approssimativamente alle aree premotorie 6, 44, 45 di Brodmann, al lobulo parietale inferiore e alla regione del solco temporale superiore. La presenza di tali neuroni nel cervello umano è tuttora indagata tramite l'ausilio di tecniche di *brain imaging* che permettono di osservare la loro presenza oltretutto nelle aree cerebrali premotorie mesiali e la regione ippocampale (Mukamel, Ekstrom, Kaplan, Iacoboni e Fried 2010).

L'attivazione ippocampale conseguente all'osservazione del movimento è stata riscontrata negli studi che indagano la vitalità del gesto, ovvero la capacità di identificare le caratteristiche cinestetiche del movimento osservato, da cui si può evincere la qualità dell'esecuzione dell'azione. Questo fornisce all'osservatore importanti informazioni sulla dimensione cognitiva ed affettiva del soggetto agente. Ulteriori studi sulla *vitality form*⁷³ hanno inoltre dimostrato l'attivazione del settore dorso-centrale dell'insula, un'area strettamente connessa con le aree corticali sensomotorie con le aree mediali del sistema limbico, in particolare con l'ippocampo.

⁷³ La *vitality form* fa riferimento alla qualità dinamica di un movimento. Quando eseguiamo un'azione, infatti, il nostro movimento può assumere diverse dinamiche, può essere veloce e irruento oppure calmo e rilassato. Tali qualità dinamiche vengono captate dall'osservatore permettendogli di avere delle informazioni importanti rispetto alle intenzioni di chi esegue l'azione. La *vitality form* permea le nostre vite quotidiane e consente l'instaurarsi di una relazione intersoggettiva (Stern, 2010). La *vitality form* è uno stato continuo di modificazioni corporee e differisce dall'emozioni, che possono essere intese come risposte di breve durata. Sebbene sia stato riconosciuto l'impatto di tale meccanismo nella relazione sociale, solo negli ultimi anni si è assistito a un incremento degli studi neuroscientifici volti a indagare i correlati neurali implicati in tale processo (Di Cesare, Gerbella, Rizzolatti, 2020).

Gli studi suggeriscono che la capacità di osservare la qualità del gesto dell'altro sia possibile grazie all'attivazione di questo circuito sensomotorio-insulare- limbico (Di Cesare et al., 2014).

Tali attivazioni corticali sarebbero alla base del processo di simulazione incarnata, che ci permette appunto di predire sia l'azione che le intenzioni dell'altro attraverso una serie di stimoli. Come abbiamo visto in precedenza, tale meccanismo sarebbe anche alla base della risposta empatica, intesa come la capacità di condividere lo stato emotivo dell'altro. L'empatia di fronte al dolore e al disgusto, ad esempio, sarebbe conseguente proprio all'attivazione di tali strutture nervose durante l'osservazione di soggetti che provano tali emozioni. Responsabile di tali meccanismi è la corteccia cingolata anteriore e l'insula anteriore, che si attivano in risposta allo stimolo doloroso o disgustoso osservato nell'altro. La simulazione incarnata sarebbe quindi quel meccanismo in grado di farci riconoscere e comprendere le emozioni che osserviamo negli altri e l'insula fungerebbe da anello di congiunzione fra sistema senso motorio e aree sottocorticali implicate nell'elaborazione delle emozioni.

Tali osservazioni ci permettono di indagare l'esperienza estetica non solo da un punto di vista formale e logico-deduttivo, ma ci spingono a riflettere sulla capacità dell'oggetto artistico di suscitare un coinvolgimento empatico più profondo e corporeo. Possiamo indagare l'esperienza estetica in termini di intercorporeità, ovvero come comprensione prima di tutto fisica. La simulazione incarnata è al centro di numerose indagini che esplorano la specificità dell'esperienza estetica contemporanea. Quest'ultima è sempre più concentrata in una dimensione performativa, dove i meccanismi intersoggettivi e di partecipazione svolgono un ruolo centrale, rendendo unica tale esperienza.

Il corpo danzante è un corpo fortemente espressivo, il cui gesto è carico di contenuti simbolici e concettuali. L'atto motorio del performer è svincolato da significati di natura utilitaristica e rimane invece carico di senso metaforico. La danza, dalla sua evoluzione ad oggi, resta un'arte universalmente riconoscibile attraverso cui è possibile identificare un repertorio infinito di atti motori. All'interno di una coreografia possiamo trovare sia gesti narrativamente carichi di significato, che l'osservatore può riconoscere, sia gesti assolutamente astratti che rimandano ad un universo di senso meno identificabile, ma che tuttavia sollecita allo stesso modo lo sguardo dello spettatore. La coreografia è quella tecnica che riesce a costruire un repertorio di gesti e collocarli in un determinato spazio e

tempo, rendendo il movimento l'unico protagonista della scena. Il corpo del danzatore riesce a catalizzare su di sé l'attenzione dello spettatore e a trascinarlo all'interno di una particolare atmosfera. Il corpo performativo costituisce la materia principale attraverso cui la danza prende forma. Tuttavia, essa si nutre anche di altri elementi quali la partitura musicale, la narrazione drammaturgica e gli aspetti registici. L'opera coreografica diventa così un processo che stratifica diversi livelli di significato e qualità artistica. Il corpo del danzatore diventa, inoltre, espressione delle infinite possibilità di movimento che ha a disposizione, un vero e proprio laboratorio in cui esso si fa materia malleabile e plastica, capace di variegate trasformazioni e composizioni. Diversi studi dimostrano che il corpo del performer, attraverso il suo movimento, è in grado di attivare risposte visceromotorie e visuomotorie e di stimolare le aree cerebrali responsabili delle risposte emotive (Di Dio, Gallese, 2009).

Come sottolineato da Sara Catellani, in questi ultimi anni, danza e neuroscienze si incontrano su un terreno molto fertile. Sono infatti diversi gli studi che incrociano le scienze del cervello e l'arte teresicorea al fine di comprendere la complessità dell'esperienza estetica, così come i meccanismi neurali implicati nella stessa. Nelle pagine che seguiranno vaglieremo una serie di studi selezionati dalla Catellani nel suo articolo, esplorando i numerosi risultati che si sono accumulati in questi anni, attraverso cui è possibile fare delle considerazioni rispetto al connubio tra danza e neuroscienze.

Essendo il linguaggio artistico della danza molto ricco e vario, e incrociandosi spesso con altri linguaggi più propri dell'esperienza teatrale, sarà utile in via preliminare circoscrivere l'area di interesse e faremo riferimento ad una definizione di danza proposta da Hangerdoorm. Secondo lo studioso, possiamo intendere la danza come l'insieme di una serie di movimenti agiti da un corpo in uno spazio neutro, all'interno di una cornice temporale qualsiasi, il cui unico fine è il movimento in sé (Hangedoorm, 2004).

Questa delimitazione ci permette di circoscrivere la questione del corpo danzante e della sua capacità di attivare una ricca risposta da parte dell'osservatore solo per il semplice fatto di muoversi. In sostanza, ciò che qui ci interessa è sottolineare proprio la capacità del movimento in sé di coinvolgere lo spettatore all'interno di una determinata esperienza.

La Catellani ha selezionato quattro studi scientifici che qui visioneremo, che hanno per oggetto il rapporto tra spettatore e corpo in movimento. I soggetti selezionati in questi studi sono osservatori che potremmo definire *naïf*, ovvero privi di una precedente esperienza

estetica riguardo il corpo danzante. Inoltre, l'approccio utilizzato in tutti e quattro gli studi consiste nel valutare l'esperienza soggettiva, richiedendo una valutazione personale in risposta allo stimolo proposto. Tale approccio si oppone a quello oggettivista, che intende invece ricondurre l'esperienza estetica a un insieme di caratteristiche stabili e intrinseche fornite dallo stimolo proposto. Nella versione soggettivista le proprietà dello stimolo vengono valutate sull'asse mi piace/non mi piace mentre i parametri della valutazione oggettivista si misurano sull'asse bello/non bello.

Gli studi che vedremo di seguito riconoscono tutti l'importanza e la centralità del sistema neuronale specchio implicato nella percezione del corpo danzante. Risulta centrale, seppur in maniera differente, il ruolo della simulazione incarnata e dei circuiti neurali coinvolti nella percezione visiva sensomotoria dello stimolo. Gli studi sono stati condotti attraverso l'utilizzo di uno stimolo mediato, come registrazioni video o fotografie, mentre in quello più recente è stato condotto in modalità *live* con l'obiettivo di rispettare una delle caratteristiche fondative dell'esperienza estetica in questione, ovvero, la modalità in presenza che differisce da quella mediata da mezzi tecnologici.

Nel gennaio 2008 viene pubblicato lo studio di Calvo-Merino e colleghi dal titolo *Towards a sensorimotor aesthetics of performing art*, volto a indagare dal punto di vista neuroscientifico la percezione estetica nel contesto delle arti performative, e nello specifico come le aree sensomotorie siano implicate nella percezione del movimento umano. Come si diceva, i soggetti coinvolti non hanno avuto in precedenza esperienze relative agli stili di danza, sono in sostanza degli spettatori *naïf*. Il materiale considerato come stimolo è composto da un set di 24 movimenti (12 facenti parte del repertorio ballettistico e 12 invece della capoeira¹⁰), selezionati grazie all'aiuto di un coreografo e poi presentati tramite video, che seguono dei precisi parametri precedentemente scelti, come la velocità di esecuzione, le parti del corpo coinvolte, la direzionalità del movimento e la collocazione nello spazio. Il materiale selezionato è accuratamente controllato; vengono inoltre estromessi alcuni fattori di disturbo: vengono infatti utilizzati gli stessi abiti per i danzatori e il volto è oscurato, mentre il movimento è ripetuto per quattro volte per ogni sessione.

La variazione della risposta estetica del gesto danzante sembra dipendere da precise caratteristiche cinematiche successivamente codificate da specifiche aree cerebrali, visive e motorie. Nello specifico, le aree cerebrali coinvolte includono l'area MT/V5, insieme a regioni nella corteccia premotoria e parietale che si riferiscono al sistema neuronale

specchio. Particolarmente rilevanti per la percezione del movimento danzato sono le aree del solco temporale superiore. L'attività cerebrale viene registrata attraverso la risonanza magnetica funzionale. Ai soggetti, dopo la presentazione dello stimolo viene somministrato un questionario costruito usando 5 dimensioni estetiche. Successivamente, ogni movimento viene valutato usando la scala di Likert a 5 punti dove ogni dimensione viene valutata attraverso i seguenti criteri: semplice/complesso, noioso/interessante, in tensione in rilasciamento, debole/potente, piacevole/spiacevole. I risultati e le conclusioni dello studio (Calvo-Merino et al., 2008) mostrano innanzitutto come la dimensione piacevole/spiacevole si è rilevata significativa per motivare le variazioni relative all'apprezzamento estetico. Inoltre, si è dimostrata fortemente collegata all'attivazione dei correlati neurali specifici per la percezione estetica. Le regioni cerebrali, coinvolte in cui si è manifestata una maggiore attivazione dopo la visione dello stimolo danzante, in seguito valutato dai soggetti, sono la regione mediana della corteccia visiva primaria di entrambi gli emisferi e la corteccia premotoria dell'emisfero destro. Gli studiosi ipotizzano che il coinvolgimento di tali aree, sia nell'osservazione che nella valutazione estetica di stimoli relativi al movimento umano, siano implicati nel sistema specchio e attivano processi di risonanza motoria nell'osservatore, secondo il processo di simulazione incarnata. Viene inoltre notata una sensibile attivazione delle aree visive e sensomotorie del cervello in risposta al movimento considerato "piacevole"; ciò suggerisce che tali aree siano coinvolte nella risposta automatica estetica durante l'osservazione del corpo in movimento. I risultati mostrano come la mente umana sia in qualche modo sempre disponibile a ricevere ed apprezzare le qualità estetiche di determinati stimoli motori, rendendo possibile l'apprezzamento delle variazioni di movimento.

Particolare attenzione è stata rivolta alla qualità di movimento capace di attivare un maggiore coinvolgimento delle aree cerebrali prese in considerazione. Ne è risultato che i movimenti in grado di suscitare una maggiore risposta fossero quelli che coinvolgono tutto il corpo e che utilizzano maggiormente la spazialità, ovvero quelli in grado di muoversi in ampie porzioni di spazio. Allo stesso tempo, non venivano segnalate particolari attivazioni rispetto ai movimenti che includono solo oscillazioni degli arti senza il coinvolgimento del busto. Lo spostamento del corpo nello spazio, come il movimento sull'asse orizzontale e verticale di tutto il corpo, sembra quindi in grado di attivare specifiche aree cerebrali coinvolte nella percezione estetica. Questi dati non sono solo rilevanti per la ricerca

scientifico, ma forniscono anche *input* significativi per la ricerca coreografica. Quest'ultima può trarre beneficio dalla conoscenza del funzionamento delle aree cerebrali onde informare e arricchire la creazione artistica.

In questo senso, sarebbe utile promuovere uno scambio tra la ricerca scientifica e quella coreografica, permettendo ai coreografi di avere informazioni utili sulla qualità di movimento, capace di coinvolgere maggiormente lo spettatore, come ad esempio i grandi salti o gli spostamenti importanti del corpo nello spazio.

Nel prossimo studio preso in considerazione verrà esaminato non tanto il movimento ma la percezione estetica del corpo in stasi. L'articolo *Extrastriate body area underlies aesthetic evaluation of body stimuli* di Calvo-Merino, Urgesi, Orgs, Aglioti e Haggard, pubblicato nel 2010, risulta uno degli unici studi a utilizzare la stimolazione magnetica direttamente sull'attività cerebrale. Gli studi effettuati con questa tecnica permettono di registrare l'attività cerebrale attraverso lo stimolo che viene sottoposto al soggetto.

La tecnica impiegata in questo studio è la rTMS, ovvero la stimolazione transcranica, che consente l'inibizione selettiva dell'attività di specifiche aree corticali. Ciò permette di comprendere in quali processi cognitivi specifici queste aree siano coinvolte. In questo studio vengono utilizzate delle fotografie come stimolo, privato così delle sue caratteristiche cinematiche. I ricercatori si sono soffermati su due aree corticali adibite alla rappresentazione del corpo, seguendo l'idea che le posture e i suoi movimenti possano essere giudicati piacevoli o spiacevoli, indipendentemente dalle caratteristiche fisiche del danzatore. Sedici soggetti privi di esperienza nel campo della danza sono stati sottoposti ad una serie di fotografie che coglievano il danzatore in una particolare posa. Alcune di queste posture facevano riferimento al repertorio ballettistico mentre altre a diversi stili meno riconducibili ad una pratica specifica. Per ogni prova venivano presentate due tipi di fotografie e tra di loro veniva interposto uno stimolo visivo neutro. Alla fine, veniva chiesto di esprimere una preferenza tra le due fotografie. La sessione si chiudeva mediante la presentazione in ordine casuale della serie completa di stimoli. Si chiedeva di esprimere un giudizio sul gradimento di ogni singola fotografia, assegnando un punteggio da zero a cento.

La stimolazione transcranica veniva poi utilizzata sulle due aree selezionate precedentemente in entrambi gli emisferi, per un numero complessivo di quattro volte. L'inibizione sito-specifica delle aree coinvolte nella rappresentazione corporea e la

comparazione dei giudizi emessi in questa condizione con quelli raccolti durante il controllo, offrono l'opportunità di valutare eventuali alterazioni nella percezione estetica. Questo approccio consente di raccogliere informazioni riguardo a una maggiore o minore sensibilità estetica.

I ricercatori giungono alla conclusione che le aree EBA (*extrastriate body area*) e vPMC (*ventral premotor cortex*) sono coinvolte nell'elaborazione estetica dell'immagine corporea. Questo processo implica un'integrazione delle informazioni provenienti da entrambe le aree corticali, contribuendo così a formare una percezione completa del corpo. Inoltre, i dati raccolti suggeriscono un ulteriore ruolo dell'*extrastriate body area*.

L'analisi dei costituenti corporei risulta essere di grande importanza per la valutazione dello stimolo-corporeo. Ciò dimostra come aree dell'elaborazione visiva primaria delle regioni occipitali siano fortemente coinvolte nell'esperienza estetica di chi guarda la danza.

Per quanto riguarda l'analisi delle posture, possiamo riscontrare come quelle riferite al repertorio ballettistico seguano una certa linearità. Il corpo del danzatore classico è caratterizzato da un'aspirazione alla disumanizzazione, mira a sfidare le leggi naturali della gravità. Cerca di apparire ultraleggero, estendendo gli arti in modi quasi impossibili per chi non ha dedicato anni di esercizi specifici onde conferire al corpo una maggiore elasticità. Sarebbe in questo senso interessante ripetere lo studio appena analizzato attraverso una serie di stimoli che non facciano parte del repertorio ballettistico ma che siano inerenti alla danza contemporanea. In questo genere, le potenzialità del corpo nel raggiungere specifiche posture sono notevolmente superiori, consentendo al corpo di superare la limitazione della bidimensionalità. L'interesse di ricerca, specialmente in ambito neuroscientifico, riguardante l'osservazione del corpo performante del danzatore, si è concentrato sugli effetti che alcune caratteristiche specifiche dell'osservatore sembrano avere sui meccanismi e sulle attivazioni neurali coinvolti nella percezione e nell'elaborazione dello stimolo. Nelle pagine che seguiranno vedremo due studi che prendono in considerazione il ruolo dello spettatore nella fruizione della performance teatrale. In questo senso, gli articoli presi in considerazione costruiscono un percorso attraverso cui è possibile considerare la biunivocità del rapporto tra stimolo-soggetto, indagando le modalità attraverso cui l'esperienza estetica è in grado di modellare la percezione. Lo studio *The impact of aesthetic evaluation and physical ability on dance perception* di Cross, Kirsch, Ticini e Bosbach del 2011 si propone di indagare i molteplici fattori in grado di modulare

l'esperienza estetica dello spettatore. Lo stimolo consiste in un video che illustra un insieme di 64 movimenti differenti, scelti in base alla loro complessità, difficoltà di esecuzione, velocità e dimensione. Viene utilizzata, anche in questo caso, la risonanza magnetica funzionale che permette di raccogliere una serie di dati e informazioni rispetto all'attivazione di determinate aree dopo l'osservazione dello stimolo proposto. In seguito alla visione del filmato, viene chiesto al soggetto di esprimere una valutazione rispetto al movimento, esprimendo il suo grado di gradimento. Le aree di riferimento su cui vengono poi basate le altre fasi dello studio sono l'area parietale bilaterale, la corteccia premotoria, l'area supplementare motoria e la corteccia occipitotemporale.

I risultati finali mostrano che durante l'esperienza di gradimento, le aree attivate sono principalmente le regioni visive motorie di entrambi gli emisferi implicate nell'elaborazione degli stimoli complessi, in particolare la regione V5/MT, e le aree ITG/MTG (giro temporale inferiore e medio). Si nota anche un diffuso coinvolgimento della sezione interna del lobulo parietale inferiore destro.

I dati evidenziano, innanzitutto, la complessità dei meccanismi e dei fattori che intervengono nell'elaborazione dell'esperienza estetica rispetto all'arte performativa. Tuttavia, è possibile sottolineare alcuni aspetti che sono emersi dal confronto di tali dati.

Il primo dato riscontrato dai ricercatori riguarda la connessione tra l'interesse dello spettatore e la difficoltà dei movimenti riprodotti dai danzatori, evidenziando una marcata attenzione verso virtuosismi complessi. Il secondo aspetto evidenziato riguarda il coinvolgimento significativo delle aree contenenti i neuroni specchio durante l'osservazione delle azioni performative. Questo suggerisce che l'incarnazione delle azioni altrui è coinvolta nel processo estetico.

In particolare, si evince che le regioni corticali occipitotemporali bilaterali e l'area inferiore del lobulo parietale destro presentano una forte attività rispetto a quei movimenti considerati come piacevoli e difficilmente riproducibili da un corpo non esperto. All'interno di questa prospettiva, si può concludere che la difficoltà e la raffinatezza di un dato movimento permette allo spettatore di partecipare attivamente e fisicamente di fronte all'esperienza motoria che sta osservando. L'ultimo studio che prendiamo qui in considerazione presenta come stimolo il movimento dal vivo del danzatore. Tale studio risale al 2012 ed è denominato *Motor simulation without expertise: enhanced corticospinal excitability in visually experienced dance spectator* di Jola, Abedian-Amiri, Kuppaswamy,

Pollick e Grosbras. In questo lavoro risulta interessante il coinvolgimento dello spettatore allenato, il cui contesto culturale è in qualche modo influenzato dall'abilità di comprendere in maniera più precisa i movimenti osservati.

Vengono selezionati 29 partecipanti, suddivisi poi in tre gruppi: 12 osservatori di balletto allenati, 8 spettatori abituali di danza indiana e 9 osservatori senza alcuna esperienza specifica nell'arte performativa. Il contesto dello stimolo danzante è questa volta caratterizzato dalla sua presentazione dal vivo, accompagnato da una traccia musicale. In questo caso, lo stimolo si configura come un prodotto che si avvicina verosimilmente a una vera e propria coreografia, poiché non si tratta di singoli movimenti isolati, ma di un autentico flusso coreutico. Lo studio prevede l'utilizzo della Tms, strumento in grado di misurare l'eccitabilità corticale registrando la media dei potenziali evocati motori (MEP) che sono indotti dalla stimolazione stessa. L'ampiezza dei MEP si focalizza sull'estensore carpo radiale destro dell'avambraccio (ECR) e rispetto al primo muscolo interosseo dorsale destro della mano (FDI), i ricercatori prevedono una maggiore attivazione muscolo specifica dell'avambraccio per gli spettatori esperti di balletto e quella della mano per gli spettatori esperti nella danza indiana.

I dati elaborati dai ricercatori dimostrano, innanzitutto, che i soggetti con maggiore esperienza specifica rispetto a uno stile presentano una maggiore partecipazione muscolare. La comprensione del movimento consente, a livello neuronale sensomotorio, di rendere l'azione più facilmente interpretabile. Gli autori evidenziano come l'esposizione regolare a una serie di stimoli visivi possa influire indirettamente sul sistema di rispecchiamento neuronale, contribuendo allo sviluppo delle proprietà del sistema *mirror*. Oltre al verificarsi di un coinvolgimento fisico di fronte all'esperienza performativa, si riscontra anche la possibilità di individuare una partecipazione empatica. Jola e colleghi si propongono di indagare in maniera più accurata gli effetti gruppo-specifici delle differenti modalità empatiche. Gli autori concludono sulla possibilità della presenza di diversi tipi di simulazione incarnata, con peculiarità differenti a seconda che essa si basi su una risonanza cinestetica oppure, su fattori empatici. Notano come l'esperienza visiva abbia un ruolo centrale nell'attività corticale durante l'osservazione di movimenti con caratteristiche più formali, come quelli riguardanti il balletto classico, mentre le abilità empatiche sono capaci di suscitare maggiore eccitabilità nello spettatore che assiste a movimenti più familiari, come quelli relativi alla gestualità della danza indiana. Lo studio di Jola e colleghi

sottolinea come la simulazione incarnata coinvolga diverse vie, confermando la necessità di ulteriori studi più approfonditi al fine di comprendere in maniera più precisa i meccanismi coinvolti nel processo della simulazione incarnata.

I risultati evidenziano come la danza rappresenti un terreno particolarmente fertile per la comprensione, a livello neuroscientifico, dei meccanismi coinvolti nell'esperienza estetica. Ciò suggerisce la necessità di superare l'approccio riduzionista per affrontare in modo più completo e integrato questa complessa esperienza.

L'osservazione del corpo in movimento consente infatti di considerare il godimento estetico come un processo fortemente incarnato, molto complesso, che coinvolge numerose aree corticali e non solo quella visiva; in questo senso si auspica una maggiore integrazione degli studi al fine di raggiungere una comprensione più articolata dell'esperienza estetica.

2.8 Sulla materialità dei corpi, dal corpo liberato alla performatività *queer*

Mai più di oggi il tema della corporeità è così pregnante; la crisi pandemica ha canalizzato sul corpo e sulla sua salute sia il dibattito pubblico che le decisioni politiche. Tuttavia, il tema era già presente nel Novecento; i movimenti delle avanguardie artistiche avevano già presagito che il corpo sarebbe stato l'oggetto attraverso cui scalfire l'immaginario collettivo della società capitalista e attraverso cui portare avanti istanze politiche come la liberazione del corpo femminile. Negli anni Sessanta, la liberazione sessuale si concentra proprio sul corpo, manifestandosi nelle nuove tendenze della moda che accorciano le gonne, mostrando le gambe, o che emancipano le chiome precedentemente raccolte in crocchie rigide, a favore di una maggiore esposizione della singolare identità individuale. Tuttavia, le esperienze più significative che sancirono il connubio tra arte e corpo, furono quelle che spesso erroneamente vengono definite con la terminologia inglese di *Body Art*, che posero le basi teoriche ed estetiche di gran parte della *Performance art*, attualmente tornata con rinnovato vigore (Vergine, 2000)⁷⁴.

⁷⁴ Lea Vergine è stata tra i primi studiosi ad occuparsi di *body art* in Italia. La *body art* è una forma d'arte che pone al suo centro la dimensione corporea al fine della comunicazione e della creazione di immagini. Il corpo diventa il *medium* principale di espressione, l'oggetto attraverso cui portare in scena istanze

Nell'Austria del secondo dopo-guerra si avvisarono le prime sperimentazioni radicali sull'uso del corpo da parte dell'Azionismo Viennese, un gruppo di cui facevano parte Günter Brus, Otto Mühl, Hermann Nitsch e Rudolf Schwarzkogler (Vettese, Baldacci 2012).

Al centro delle loro performance, c'era una concezione di esasperazione corporea, in cui l'esposizione degli umori corporali e la rappresentazione della sofferenza fisica erano mezzi per accedere a un'essenza profondamente radicata nell'essere umano. Un esempio emblematico di questa visione è rappresentato dall'opera *Il teatro delle orge e dei misteri* di Hermann Nitsch. La spinta di questi artisti era data dalla volontà di testare i limiti del proprio corpo, di sondare uno stato-soglia attraverso un rituale a volte macabro e a volte erotico espiabile solo attraverso il martirio.

Il corpo veniva identificato come quel luogo a partire dal quale dissacrare i valori piccolo-borghesi della società, che tendeva verso la promozione del consumo. L'Austria di quegli anni era anche la patria delle analisi di Freud, che avevano profondamente segnato il panorama intellettuale europeo e valorizzato l'interiorità come luogo di moti pulsionali inconsci.

Alla fine degli anni Sessanta, numerose artiste utilizzano il proprio corpo come materiale per mettere in evidenza l'abuso subito dal corpo femminile, sempre più oggettivizzato nella società capitalista.

Oltreoceano Yoko Ono, ancora svincolata dall'immagine del suo celebre compagno, nella performance *Cut Piece* nel 1964, invita il pubblico a tagliare pezzettini del suo abito fino a rimanere svestita. L'obiettivo di questa azione performativa era sfidare il pubblico, rappresentante della collettività, a riflettere su come la cultura patriarcale e l'educazione rigidamente strutturata della sua terra natia agissero sul corpo.

L'artista tedesca Rebecca Horn esplora il concetto di protesi costruendo e sperimentando strutture che permettono l'estensione del proprio corpo, alterando così la motricità quotidiana, come nel caso di *Finger Gloves* del 1972.

Nello stesso spirito, le performance di Gina Pane esplorano la dimensione corporea attraverso rituali mortificanti del corpo, come evidenziato nell'opera *Azione Sentimentale*

artistiche, politiche e sociali nonché strumento da manipolare, sezionare, travestire ed estendere artificialmente. Esso diventa inoltre un soggetto di fascinazione testuale e materiale. Gli artisti performativi interrogano la dimensione corporea e il suo significato nella società contemporanea.

del 1973, in cui trafigge il suo corpo con le spine di un bouquet di rose per simboleggiare il dolore dell'amore non corrisposto.

Ma forse più di tutti è Marina Abramović a consolidare il connubio corpo-spirito, attraverso una lunga serie di azioni performative, ormai entrate a buon diritto nella storia della performance. In *Rhythm 0*, presentata nel 1974 in una vivissima Napoli, l'artista rimaneva impassibile per sei lunghe ore di fronte ad un pubblico invitato a partecipare attraverso degli oggetti disposti su un tavolo, con cui poteva essere inflitto sia piacere che dolore al suo corpo. L'artista serba, come ripropose in altre performance, era interessata al sacrificio sia individuale che collettivo, al rapporto con il proprio io ma anche alla potenza scatenata dall'incontro con l'altro, gran parte delle sue opere furono, infatti, create insieme al suo partner artistico e compagno Ulay. Il fertile periodo che va dagli anni Sessanta ai più 'arrabbiati' anni Settanta, prolungatosi attraverso rimandi e citazioni fino ai giorni nostri, vide un fittissimo panorama di artisti.

L'identità e la sua rappresentazione costituiscono un altro grande tema che si ripresenta all'interno delle estetiche del Novecento e diventa sempre più rilevante fino ai giorni nostri. Come fuggire dall'identità di una pseudo donna propinata e costruita dalle volontà di una società profondamente consumistica è l'intento di Cindy Sherman, una delle artiste sicuramente più visionarie della sua generazione. Nei suoi ritratti fotografici l'artista si trasforma continuamente, come a volere rappresentare i possibili mille volti di una stessa persona, sottolineando quanto in realtà siano labili i confini dell'identità e delle pose che assumiamo. I ritratti fotografici della Sherman appaiono inoltre come la rappresentazione di *cliché* visivi, attraverso cui esporre ed esacerbare la finzione che sostiene l'immagine della donna a cui la società ci chiede di somigliare; questa sottolineatura non avviene mai in modo coercitivo o attraverso gli strumenti della denuncia ma in maniera caricaturale.

2.8.1 Oltre la naturalità dei corpi: il corpo è quantisticamente *queer*

Nell'era del tardo capitalismo, il tema del corpo è influenzato dalla necessità di superare definitivamente le dicotomie che hanno dominato la cultura occidentale, come quelle tra maschile/femminile, naturale/artificiale e culturale/naturale. La svolta decisiva che si sta

per compiere non è limitata al pensiero femminista di terza ondata o a quello contemporaneo, ma coinvolge diversi campi del sapere.

È possibile smontare la categoria del naturale così come l'abbiamo sempre concepita? Cosa comporta questa svolta? All'interno di questo dibattito è sicuramente centrale il pensiero di Judith Butler, che ha segnato una profonda svolta nel pensiero femminista attraverso le categorie del performativo come insieme di pratiche che costruiscono il genere.

L'intento della Butler risulta radicale e importante come strumento di ragionamento, perché si spinge oltre la categoria del genere per affermare che anche il sesso, considerato appartenente alla sfera biologica e materiale, non è un fatto naturale che si oppone alla categoria dello storico. Il sesso è derivato e costruito, non ha nulla a che fare con qualcosa di originario, è invece il prodotto di una serie di rappresentazioni, immagini e sensazioni corporee. La categoria del sesso non è quindi riducibile al dato biologico, l'identificazione in uomo e donna è sempre derivata da un'azione esterna e non si lega alla fisiognomica, ma subisce l'effetto naturalizzante per cui l'investimento proviene dalle costruzioni politiche e sociali.

La proposta radicale della Butler mira a decostruire la categoria del sesso, spogliandola della sua presunta naturalità e considerandola come un vincolo non determinante per la nostra identificazione. In questo senso il corpo, all'interno dei *gender studies*, non può continuare a essere considerato come qualcosa di antecedente alla propria materialità, ma è proprio a partire da questa che si dovrebbe agire affinché sia possibile sovvertire categorie dicotomiche. All'interno di questo dibattito, che vuole sconvolgere la categoria del naturale, si inserisce il pensiero di Karen Barad, che attraverso il suo *background* di fisica teorica delinea una nuova prospettiva da cui guardare alla materia come intrinsecamente *queer*.

L'ipotesi proposta dalla Barad (2007) si inserisce all'interno delle riflessioni che interessano le teorie sul post-umano già a partire da Donna Haraway⁷⁵, per cui l'oggetto e il ripensamento dei contorni dell'umano va al di là della visione antropocentrica.

⁷⁵ Donna Haraway, filosofa e teorica femminista, nel suo lavoro *Manifesto Cyborg* del 1991, indaga il concetto di identità a partire da una prospettiva post-umana, sfidando quindi le concezioni tradizionali. Haraway introduce il concetto di *cyborg*, che rappresenta una figura ibrida che supera le dicotomie culturali e sociali e le barriere tra organico e inorganico o del femminile e del maschile. Il *cyborg* è così un mezzo attraverso cui concepire un'identità fluida e mutevole. «Il concetto di cyborg secondo Haraway è una figurazione non tassonomica della realtà attuale; in quanto tale ha tre funzioni principali, collegate in senso sia etico sia epistemologico con il progetto di trasformazione politica che Haraway ci propone.

La dimensione post-umana proposta dalla Barad non è calibrata sull'uomo, che non vuol dire eludere la responsabilità dell'agire umano in relazione agli altri esseri sia animati che inanimati, ma significa ripensare quel confine netto tra natura, conoscenza e cultura che ha sterilizzato ogni ragionamento sulla realtà performativa della materia.

Quest'ultima, infatti, non è un dato fisso, è invece qualcosa in costante mutamento e trasformazione, interagendo continuamente diventa generativa di altre forme e processi.

Riconsiderare le superficie, tornare alla materia per conoscere la realtà nella sua costituzione naturale, che come prospettato dalla teoria dei quanti, non è un'entità monolitica e determinata ma è profondamente complessa. La materia, infatti, a livello quantistico è per sua natura contraddittoria (duale) per via del fatto che non possiamo definire se il suo comportamento segua un movimento ondulatorio o corpuscolare. Questo dualismo viene considerato dalla teorica Karen Barad come il principio da cui partire per riconsiderare la natura della materia non come ontologicamente determinata, ma al contrario, come dinamica, mutevole e performativa.

All'interno di questa prospettiva, quella della teoria dei campi quantistici, la Barad trova i presupposti per sconvolgere diverse categorie concettuali. Innanzitutto, il principio di rappresentazione della realtà secondo paradigmi fondati sulla corrispondenza tra significato e referente, tra le parole e le cose, dove il linguaggio è il mezzo per descrivere il mondo che a partire dalla filosofia strutturalista ha pervaso ogni dimensione epistemologica. Seguendo le teorizzazioni di Bohr, che si definiva un anti-realista in questo contesto, la teoria quantistica sostanzialmente metteva in luce il fallimento del principio di rappresentazione. In opposizione al principio di rappresentazione, come strategia per descrivere la realtà, si colloca la dimensione della performatività. Questa non implica il ricondurre nuovamente il corpo, la materia e l'azione esclusivamente a pratiche discorsive, ma significa considerarli come agenti attivi nella formazione della realtà.

Notate infatti che il sottotitolo del Manifesto cyborg fa un riferimento esplicito alla progettualità del femminismo "socialista" alla fine di questo secolo. Le tre funzioni sono: a) offrire una cartografia, cioè una descrizione ragionata e motivata politicamente, della situazione socio-politica attuale: questo è l'aspetto più geopolitico; b) proporre una ridefinizione della soggettività femminista collegata allo sviluppo di una coscienza critica nei confronti della tecnologia: questo è l'aspetto politico-epistemologico; c) ridefinire i termini del dibattito sull'oggettività scientifica nel senso di saperi situati-, questo è l'aspetto etico-epistemologico» (Harway, 1991, [ed 1995] p. 12). All'interno della prospettiva post-umana l'identità umana è concepita dinamicamente e soprattutto viene considerata la forte influenza delle tecnologie.

Il realismo agenziale proposto da Barad è fondato sull'assunto che la realtà è costituita dai fenomeni, ovvero da processi dinamici che implicano processi di intra-azione⁷⁶ e di materializzazioni attraverso cui il mondo può essere definito come l'insieme aperto di processi materiali che a loro volta danno significazione alla materia stessa. In definitiva, la prospettiva della Barad implica il superamento non solo di un realismo fondato sulla rappresentazione del mondo, ma anche del principio secondo cui la sua conoscenza risiede esclusivamente nell'uomo come unico sistema intelligente.

In definitiva, la realtà è determinata da fenomeni complessi che non possono essere guardati dall'alto o dall'esterno ma implicano una conoscenza-interazione che ne osserva le strutture interne che ne consideri la natura profondamente performativa e trans-formativa.

Quali estetiche per il corpo *queer*? Questa domanda rimane volutamente aperta a conclusione di questo breve paragrafo. Le riflessioni estetiche che coinvolgono i corpi come veicoli di istanze e processi di pensiero, emancipandosi dalle dicotomie classiche, sono ancora in corso e abbracciano un'ampia gamma di campi, che va dalle arti visive alle performance e alla coreografia.

La questione rimane aperta in questa sede, intendendo essere un invito all'osservazione e uno stimolo per esercitare uno sguardo attento e desiderante verso ciò che non è facilmente definibile. Questo rappresenta sicuramente lo sforzo che il panorama artistico ci invita a compiere in un'epoca in cui il cambiamento avviene in modo rapido e continuo.

⁷⁶ Il concetto di "intra-azione" proposto da Karen Barad, sostituisce il concetto di interazione, che implica la partecipazione di entità distinte in un'azione condivisa. Il termine "intra-azione" si riferisce all'interrelazionarsi tra entità in modo indivisibile. Secondo Barad, l'azione deve essere considerata non come una proprietà intrinseca di un individuo o di un essere umano, ma come un processo dinamico in cui tutte le 'cose' coinvolte si scambiano e diffondono costantemente. Come spiega Barad: « It is through specific intra-actions that a causal structure is enacted. Intra-actions effect what's real and what's possible, as some things come to matter and others are excluded, as possibilities are opened up and others are foreclosed. And intra-actions effect the rich topology of connective causal relations that are iteratively performed and reconfigured. This is a reworking of causality that not only goes beyond its classical conception but also goes beyond that of complex systems theory as well: "emergence," in an agential realist account, is dependent not merely on the nonlinearity of relations but on their intraactive nature (i.e., on nonseparability and nontrivial topological dynamics as well). Events and things do not occupy particular positions in space and time; rather, space, time, and matter are iteratively produced and performed. Traditional conceptions of dynamics as a matter of how the values of an object's properties change over time as the result of the action of external forces won't do. The very nature and possibilities for change are reworked. With each intra-action, the manifold of entangled relations is reconfigured (Barad, 2007, p. 393) ».

2.9 Performatività come espressione delle potenzialità del corpo

In questo paragrafo ci soffermeremo sulla nozione di performatività e su come tale concetto sia entrato nel dibattito delle scienze cognitive e sugli studi del corpo.

La nozione di performatività fu elaborata per la prima volta da John Austin nel suo lavoro *How to do things with Words* (1975) e si riferisce agli enunciati che non hanno solo una funzione descrittiva, ma anche il potere di operare un cambiamento nella realtà, dopo essere stati pronunciati⁷⁷. Austin sostiene che gli enunciati possono essere considerati come performativi quando cambiano uno stato di cose nel mondo⁷⁸. Per fare un esempio possiamo riferirci alle parole utilizzate dal prete per sancire il matrimonio tra due soggetti o quando si vuole battezzare un bambino. Tali parole, o meglio tali formule, sono performative poiché realizzano ciò che dichiarano nel momento stesso in cui vengono pronunciate.

Perché un enunciato possa essere considerato performativo, è essenziale che sia espresso in un contesto specifico e che esistano delle condizioni particolari affinché abbia valore. Tali condizioni possono essere ad esempio la presenza di testimoni quando il prete pronuncia la frase che sancisce un matrimonio; gli enunciati per avere valore performativo devono quindi essere pronunciati in un contesto particolare e specifico (Ginocchietti, 2012). Come lo stesso Austin suggerisce, gli enunciati, per avere potere sulla realtà, devono soddisfare determinate condizioni come il rispetto per una procedura accordata convenzionalmente in un contesto specifico. Affinché l'enunciato abbia potere performativo deve inoltre essere pronunciato seguendo delle regole stabilite e convenzionalmente accettate (Austin, 1975). Solo il soddisfacimento di queste condizioni consente agli enunciati di acquisire valore performativo, ovvero di essere in grado di agire sulla realtà, modificandola e generando una nuova situazione. Possiamo quindi affermare

⁷⁷ Austin propone di operare una differenza tra enunciati constatativi e quelli performativi. Questi ultimi non servono a descrivere una data situazione ma a compiere un'azione (Ginocchietti, 2012).

⁷⁸ Secondo Austin stesso, affinché gli enunciati performativi siano efficaci nel produrre effetti nella realtà, devono possedere determinate qualità: «1.È necessario che vi sia una procedura che venga stabilita convenzionalmente, quindi, che viene proferita attraverso e solo con quel tipo di enunciato. 2.L'enunciato viene pronunciato in un contesto che sia appropriato. 3.La procedura segue delle regole e deve essere eseguita correttamente. 4.I sentimenti e gli stati psicologici devono corrispondere alla situazione e alla procedura. 5.Il parlante deve seguire un comportamento coerente con quanto previsto dalla procedura» (Austin, 1975, p.15).

che tali enunciati sono generativi, in quanto attraverso il loro pronunciamento attuano una nuova situazione. Tali enunciati si differenziano da quelli constatativi, più strettamente legati alla dimensione linguistica. L'idea chiave di Austin ha delle conseguenze rilevanti: poiché tali enunciati hanno il potere di effettuare una transizione dal piano linguistico a quello dell'azione, hanno delle ripercussioni importanti dal punto di vista giuridico e sociale.

Nel contesto di un più ampio dibattito teorico sulla formazione del soggetto e della sua identità, Judith Butler sviluppa, nelle sue opere più celebri *Gender Trouble* (1990) e *Bodies that Matter* (1996), la teoria della performatività come *modus operandi* attraverso cui si costruisce l'identità di genere⁷⁹. Secondo tale approccio, l'identità di genere nasce e si sviluppa a partire dal linguaggio. Il genere è performativo in quanto si costituisce a partire dalla ripetizione di parole e gesti all'interno del contesto sociale in maniera rigida. La performatività del genere implica che l'identità di genere è il prodotto di uno specifico sistema culturale e sociale che, attraverso la reiterazione di parole e stilizzazioni corporee, costituisce il realizzarsi di precise identità. Butler sostiene che l'identità di genere non ha niente a che fare con la naturalità, non nasciamo maschio o femmina, ma lo diventiamo attraverso la performance messo in atto dalla società già a partire dalla nascita. Le azioni stilizzate contribuiscono a plasmare le future identità⁸⁰ di genere e si svolgono in una precisa cornice sociale condivisa e rigidamente normata. Tali atti, inoltre, avvengono in uno spazio pubblico e sono convenzionalmente accettati consentendo quindi la strutturazione delle identità. Secondo Butler, non solo l'identità di genere è determinata dalla performatività ma incide anche sulla definizione del sesso biologico. Già all'atto della nascita vengono realizzate delle norme e degli enunciati che definiscono in maniera rigida

⁷⁹L'analisi di Butler sull'aspetto incarnato e performativo della riproduzione delle strutture sociali mette in luce la possibilità della resistenza alle norme dominanti, suggerendo che questa resistenza sia possibile grazie alla continua negoziazione tra individuo e società. Butler sostiene che le strutture materiali si sedimentano attraverso la ripetizione ritualizzate di comportamenti. Secondo la sua teorizzazione la performatività descrive il carattere culturalmente prescritto dell'identità, che è generato dal potere attraverso le norme. Tali norme producono soggetti "infelici" in quanto le identità considerate trasgressive vengono escluse. Tuttavia, la soggettività non è qualcosa di determinato in maniera permanente ma può essere destrutturata grazie alla presa di coscienza (Boucher, 2006).

⁸⁰La visione di Butler sull'identità deriva dalla prospettiva del costruttivismo sociale e del post-strutturalismo. Secondo il costruttivismo sociale, l'identità non è qualcosa di fissato ma è influenzata da un continuo scambio tra norme sociali e individuo. Anche nel contesto post-strutturalista l'identità viene intesa come qualcosa in continuo mutamento che sfida le nozioni di fissità e stabilità. Butler è fortemente influenzata dal pensiero di Foucault soprattutto per quanto riguarda la teorizzazione della relazione tra soggettività e potere (Mckinlay, 2010).

il processo che determinerà il genere del nuovo nato. Il sesso, secondo Butler, non ha niente a che vedere con la naturalità del corpo ma può essere considerato come una categoria pre-sociale e pre-storica, determinata dalla società (Pasquino, 2009). Quindi, per Butler, la corporeità non può essere considerata in modo isolato dalla sfera sociale e culturale. La sua prospettiva suggerisce che il sesso biologico stesso è soggetto a un processo performativo, in quanto le aspettative culturali e sociali svolgono un ruolo cruciale nel determinare come il corpo viene interpretato e vissuto. Questa idea sfida la concezione tradizionale del sesso come dato biologico oggettivo, evidenziando invece il suo carattere costruito e contestualizzato.

Negli studi contemporanei delle scienze cognitive, il concetto di performatività viene indagato nell'ambito di una prospettiva, quella fornita dall'*embodied cognition*, che ridà centralità allo studio dei processi corporei e si svincola da approcci rappresentazionisti e computazionisti, così come da quelli strettamente focalizzati sul cervello (Falzone, 2018). Tale prospettiva si inserisce in un contesto più ampio, che vede le scienze cognitive interessarsi sempre di più al ruolo dell'azione e dell'esperienza corporea quali elementi fondativi della cognizione e dei suoi processi⁸¹. Questa visione integrata considera il corpo come un attore cruciale nel processo cognitivo, influenzando e plasmando la mente stessa attraverso la sua partecipazione attiva e le esperienze sensoriali e motorie. I processi cognitivi non sono più considerati come il prodotto esclusivo di una mente disincarnata, ma al contrario vengono oggi sempre più considerati come il prodotto della relazione dinamica tra più elementi quali la corporeità⁸² e l'ambiente. Si assiste quindi a un vero e

⁸¹ Si fa riferimento alla teoria dell'*enacted cognition*, in cui il sistema senso-motorio acquisisce un ruolo chiave nella definizione della cognizione, all'interno di questa prospettiva come abbiamo avanzato nel corso di questo lavoro viene eliminata distinzione tra percezione, azione ed elaborazione cognitiva (Falzone, 2018).

⁸² Pennisi sottolinea un problema insito nella concezione del corpo all'interno della prospettiva dell'*embodied cognition*. Il problema deriva dal fatto che tale prospettiva vuole ridimensionare l'attenzione posta al cervello da parte delle neuroscienze che vedono tale organo come l'unico detentore delle capacità di costituire la mente. Tale credenza soffre ancora del dualismo che ha imperato e che ancora influenza lo studio della mente, in questo senso le teorie più recenti come quella dell'*enacted cognition* tentano di ridimensionare il ruolo del cervello anche se, secondo Pennisi, non riescono a costruire un paradigma alternativo. Quando si tratta di definire il corpo e la sua relazione con la cognizione, inoltre sorgono numerosi problemi ovvero, se ad esempio dobbiamo considerare il corpo nella sua interezza oppure no, se il corpo deve essere considerato nella sua oggettività o se le differenze soggettive incidono nella costituzione della mente. Secondo Pennisi un primo punto che dovrebbe essere indagato con chiarezza è il rapporto tra *Körper* e *Leib*, ovvero tra la dimensione oggettiva e quella soggettiva, in secondo luogo non si può fare a meno di considerare il contesto etologico in cui i corpi sono inseriti, ovvero quelle differenze strutturali e biologiche che differenziano i corpi (Pennisi, 2020).

proprio cambio di paradigma, come abbiamo visto nei paragrafi precedenti: la mente non è un ente che possa essere disgiunto dalla sua dimensione corporea ed è sempre situata in un determinato ambiente. La performatività⁸³, all'interno dell'ambito delle scienze cognitive, è stata oggetto di particolari attenzioni negli ultimi anni. In questa sede, alla luce di una trattazione sul corpo, ci sembra consono sondare le implicazioni che tale concetto ha da un punto di vista cognitivo.

Secondo Antonino Pennisi, per indagare il concetto di performatività da un punto di vista cognitivo, e quindi naturalisticamente orientato, dobbiamo prima separarlo da un altro concetto, ovvero quello di *performance*, spesso considerato come sinonimo⁸⁴. La *performance* può essere considerata come il risultato o il prodotto di un'azione, come ad esempio l'esecuzione di un'impresa atletica o l'interpretazione di una partitura musicale da parte di un cantante d'opera. D'altra parte, la performatività è concepita, secondo l'ipotesi avanzata da Pennisi, come una proprietà cognitiva priva di algoritmi definiti.

The hypothesis we want to put forward is that performativity is a cognitive property that arises from the absence of an algorithm designed to carry out a performance. Acting in a non-planned way, learning by trial and error, applying familiar behavioral patterns to new situations: these are just a few examples of what is performativity and of how it works (Pennisi 2020, p. 12).

In altre parole, la performatività rappresenta la capacità attraverso la quale, sperimentando, commettendo errori e perseverando, si sviluppa una procedura che successivamente diventa automatica sulla base delle possibilità offerte da precise strutture anatomiche (Pennisi, 2020). La nozione di performatività suggerisce che molte delle nostre azioni quotidiane

⁸³ All'interno dell'ambito delle scienze cognitive si fa riferimento ad un tipo di performatività nota come "performatività naturale". Questa è di fondamentale importanza nella strutturazione della mente determinata dalla relazione tra individuo e ambiente. Come asserisce Falzone il concetto di performatività naturale è molto generale in quanto questa capacità non è esclusiva dell'essere umano ma è presente in tutti i sistemi cognitivi dotati di un corpo (Falzone, 2018).

⁸⁴ Come asserisce Pennisi: «la performance è il risultato della performatività. La performatività è la capacità cognitiva di produrre azioni fisiche o mentali. Lo studio della performance e lo studio della performatività coinvolgono diverse attività scientifiche. Investigare come migliorare le performance rientra nelle scienze comportamentali. Al contrario, lo studio della performatività appartiene a una procedura cognitiva generale che non deve essere confusa con la descrizione dei comportamenti, richiedendo invece una teorizzazione specifica nelle scienze cognitive» (Pennisi in [A. Pennisi, A. Falzone (eds.)] 2020, p.9 Trad. mia).

sono il risultato di una sorta di "improvvisazione" cognitiva, in cui il nostro comportamento si adatta in tempo reale alle esigenze e alle sfide dell'ambiente circostante.

La performatività può essere considerata come la fase o quel processo in cui si apprende a fare qualcosa, ad esempio camminare o parlare. Tali abilità sono rese possibili dalle strutture del corpo, ma il processo di attivazione non è inscritto nei geni. Il bambino apprende a produrre suoni vocalici attraverso l'imitazione dei *caregivers*, così come apprende a compiere i primi passi. La performatività in questo contesto può essere compresa come un processo che avanza attraverso tentativi ed errori.

Tale capacità non è limitata alla sola specie umana ma appartiene a tutte le specie. Ogni essere dotato di cognizione e di un corpo possiede anche la capacità performativa attraverso cui utilizza le sue specifiche strutture corporee che gli consentono di interagire con l'ambiente. Questa abilità è strettamente legata alla cognizione e comprende la consapevolezza, l'apprendimento e l'adattamento all'ambiente. In termini pratici, si tratta della capacità di eseguire azioni che non sono innate o automatiche ma che vengono apprese attraverso l'osservazione, la pratica e l'esperienza. Tale approccio si basa su due assunti, da una parte una prospettiva generalista che vuole includere tutti i sistemi cognitivi superando, quindi, un certo antropocentrismo che ancora serpeggia all'interno delle scienze cognitive, dall'altra parte vuole rimettere al centro la corporeità e i suoi vincoli biologici come elementi fondativi della performatività specifica in ogni specie. Il processo in questione può essere determinato, quindi, dai vincoli⁸⁵ corporei che definiscono le modalità attraverso cui il suddetto processo si attua. La performatività è strettamente collegata al "come" un corpo è strutturato, alla sua naturale conformazione; ad esempio, il linguaggio,

⁸⁵ La prospettiva che spiega meglio il ruolo dei vincoli biologici sulle capacità funzionali è la prospettiva Evo-devo, abbreviazione di "evolutionary developmental biology", (Minelli, 2007). Questa ipotesi considera non solo come i cambiamenti nei processi di sviluppo influenzano l'evoluzione ma soprattutto come i processi di sviluppo stesso si evolvono nel tempo. In altre parole, tale prospettiva si concentra su come funziona la relazione tra lo sviluppo degli organismi e il loro adattamento all'ambiente. Come asserisce chiaramente Falzone «secondo l'evo-devo ogni specie animale è soggetta nella realizzazione delle sue caratteristiche fenotipiche alle leggi della forma, leggi presenti nel dna di tutte le specie animali, spesso proprio nelle stesse versioni genetiche. Sono le leggi della forma a dettare il timing della produzione embriogenetica dei corpi: sono loro, ad esempio, che «costringono» tutti i vertebrati ad avere sette vertebre cervicali (dalla giraffa allo uistiti). La «legge temporale» d'espressione di queste leggi è alla base della composizione modulare di molte specie di invertebrati. Ad esempio, sono i vincoli all'interno del dna determinano nella scolopendra un numero dispari di paia di zampe ovvero o 21 o 23, e così via. Lo sviluppo ontogenetico è soggetto a queste regole e ogni specie mostra un riassetto specifico di queste regole generali» (Falzone, 2018, p. 152).

nel caso degli esseri umani, è possibile solo grazie le specifiche strutture anatomiche in possesso dalla nostra specie (Falzone, 2018).

Come asserisce Alessandra Falzone, le strutture corporee tipiche dell'uomo consentono in età evolutiva il *babbling*, un comportamento squisitamente performativo in cui i bambini cercano di riprodurre i suoni provenienti dai loro *caregivers*. Attraverso vari tentativi, i bambini giungono a simulare e ad apprendere la corretta formulazione dei suoni vocalici. In questo senso, il linguaggio, processo specifico negli esseri umani, è il prodotto di un continuo adattamento performativo. L'analisi delle strutture anatomiche diventa quindi un passaggio fondamentale se si vuole comprendere come agisce la performatività: è solo grazie al possesso di determinate strutture corporee che risulta possibile attivare abilità specifiche come il linguaggio nell'essere umano (Falzone 2020).

Secondo Minelli e Pradeu, il concetto di performatività nella sua versione naturalistica può essere considerato come una fase di sviluppo degli organismi viventi. Il DNA, presente nei nostri organismi, contiene il codice di informazioni che definisce la nostra impronta genetica. Ciò che manca nel codice è il 'manuale' per lo sviluppo di queste informazioni. Possiamo dunque considerare la performatività come quel processo attraverso cui le informazioni presenti nel codice vengono messe in moto e performate al fine di sviluppare le nostre abilità corporee e di adattarci all'ambiente.

La prospettiva appena enucleata ci offre un concetto intrigante del concetto di performatività. Tuttavia, dal nostro punto di vista, escludere i prodotti culturali e quindi la performance, sembra limitare la comprensione delle diverse potenzialità offerte dai nostri vincoli biologici. Quello che proponiamo è osservare la performance e intenderla come il risultato delle possibilità offerte dai nostri corpi. L'invito è a considerare la performance non solo come un'azione a sé stante, ma come il risultato concreto delle potenzialità insite nei nostri corpi. In altre parole, si invita a guardare oltre l'atto singolo per comprendere come le capacità biologiche si manifestino nel risultato finale della performance. Il concetto di performatività è ampiamente utilizzato, spesso in modo intercambiabile con performance, soprattutto nel contesto delle arti performative. Nelle cosiddette *performing arts*, il termine performatività si riferisce alla capacità di azione e di espressione superando

il concetto di rappresentazione⁸⁶. Si tratta di una pratica che va oltre la semplice esecuzione, ma produce significato e pone in campo una serie di dinamiche che coinvolgono sia il pubblico che i soggetti in scena. In questo contesto, la performatività può essere considerata come un atto che va al di là della sua manifestazione fisica, avendo un impatto significativo nella produzione di senso. In contesti come il teatro, la danza e altre forme di espressione artistica la performatività non riguarda esclusivamente l'esecuzione dell'azione ma soprattutto l'evento che si viene a creare in cui gioca un ruolo fondamentale il rapporto tra pubblico e *performer*. Attraverso l'utilizzo del corpo, della voce, di simboli e scenografie la performatività veicola significati, valori e concetti che producono un forte impatto nell'osservatore. Inoltre, la performatività all'interno di tale ambito, che potremmo definire come culturale, non si esaurisce del tempo della *performance* ma continua a produrre effetti. In questo senso, la performatività diventa un veicolo potente di istanze politiche, culturali e simboliche contribuendo così alla costruzione e alla negoziazione del senso nel contesto della società.

Vedremo estesamente nell'ultimo capitolo di questo lavoro le caratteristiche di tale concetto in ambito estetico. La distinzione tra performatività e *performance* così come delucidata nel corso di questo paragrafo contribuisce a una maggiore chiarezza, tuttavia all'interno del vasto ambito della performance (sportive, artistiche, ecc.) emergono esempi affascinanti su cui riflettere. La *performance*, intesa come risultato della performatività, secondo noi conferisce dei casi che ci permettono di riflettere e di comprendere la complessità degli apparati biologici dedicati a funzioni specifiche, come nel caso della produzione vocale. Un caso che vorremmo proporre, in questo senso, è quello della ventriloquia. Artisti come la coreografa Yasmine Hugonnet hanno lavorato su questa abilità. In questo contesto, ciò che risulta straordinario è la versatilità della voce e il suo uso plastico. La Hugonnet riesce attraverso una attenta pratica ad utilizzare tale tecnica. La duttilità della voce si manifesta nella capacità di assumere varie sfumature e modulazioni, mentre la materialità eccezionale emerge attraverso la manipolazione della voce stessa come entità fisica e palpabile. Il

⁸⁶ Secondo Deriu, il termine *performance* all'interno degli studi teatrali pone in campo diverse problematiche. La *performance* non è da intendersi come un semplice sinonimo di spettacolo teatrale anche se il linguaggio comune utilizza in maniera indistinta tali terminologie. Secondo la prospettiva avanzata da Schecner il concetto di *performance* attua diverse sfaccettature delle relazioni umane poste in campo dall'evento teatrale ampiamente studiate all'interno dei *Performance Studies*. Oggi il termine performance include diverse forme di spettacolo che infatti vanno sotto la dicitura più ampia di *performing arts* (Deriu, 2011).

ventriloquismo, in questo senso, diventa un mezzo attraverso cui la voce non solo si esprime, ma acquisisce una presenza tangibile e performativa, offrendo nuove prospettive nell'esplorazione delle possibilità vocali e corporee.

La pratica del ventriloquismo ha origini millenarie, è nota per creare l'illusione che la voce non provenga dal corpo del parlante. Le radici di tale pratica possono essere fatte risalire all'antica Grecia, dove, secondo le fonti, era osservata nei rituali e nelle pratiche degli oracoli. Questo fenomeno era spesso associato a manifestazioni soprannaturali, fungendo da collegamento tra la vita terrena e le divinità. Nel contesto del lavoro della coreografa svizzera, ciò che risulta sorprendente è la straordinaria estensione e flessibilità delle strutture fonatorie, che consentono la creazione di una vocalità alternativa, trasformando il corpo in una cassa di risonanza.

Nella pratica tale modalità vocale è resa possibile dalla soppressione delle attività muscolari del viso, creando la sensazione che la voce non venga prodotta dalle strutture vocaliche ma arrivi da un'altra zona del corpo. Durante tale processo, l'apparato respiratorio è impegnato a pieno, coinvolgendo i movimenti dei muscoli tra le costole e la cavità orale nella generazione del suono (Di Matteo, 2020).

Il processo di produzione sonora si sposta dall'articolazione vocale all'asse vibratorio. La voce, pur essendo generata dallo stesso vincolo biologico si espande attraverso il lavoro corporeo continuo. La ventriloquia non è solo un dispositivo scenico, ma indica le potenzialità inesprese del corpo, che possono emergere come una nuova forma di performance durante l'esperienza quotidiana.

L'approccio naturalistico della performatività, se considerato in connessione con l'osservazione della *performance*, emerge come un paradigma intrigante. A nostro avviso, separare la performatività dalla *performance* rischia di tralasciare le espressioni potenziali dei nostri vincoli biologici. Nei prodotti culturali così come nelle performance sportive troviamo, infatti, le manifestazioni delle possibilità sia espresse che inesprese delle strutture corporee. La *performance*, vista come un terreno fertile, offre un'opportunità unica per esplorare nuove forme di espressione corporea che rivelano le capacità latenti dei vincoli biologici. Attraverso il paradigma della performatività è possibile esaminare sia i processi cognitivi intrinsecamente biologici che le produzioni culturali, creando un ponte tra i due domini. La performatività può essere intesa come un paradigma che racchiude in sé le intricate e possibilità corporee manifestando la necessità di inserire nell'indagine sulla

cognizione anche i vincoli corporei, sociali e culturali (Pennisi G., 2017). In questo senso il concetto di performatività offre lo spunto per riflettere sulla complessa relazione tra uomo e ambiente, in quanto in diverse funzioni cognitive è proprio tale relazione risulta determinante.

III Capitolo

Atmosfera

3.1 Introduzione al concetto di *atmosfera*

Il concetto di atmosfera ha conosciuto nelle ultime due decadi un notevole sviluppo, tanto da aprire alla possibilità di nuove prospettive di indagine che spaziano dall'estetica alla sociologia, fino ai più interessanti sviluppi nell'ambito della neurofenomenologia.

Diverse discipline cercano di condividere metodologie di ricerca per indagare l'atmosfera, un fenomeno strettamente legato al rapporto tra l'esperienza umana e l'ambiente.

L'atmosfera è un concetto estremamente vago, così come sottolinea Gernot Böhme, fondatore della *Neue Ästhetik* (1991, 1993, 1998, 2001, 2006, 2013, 2017), sulla scorta degli studi di Hermann Schmitz. Il concetto di atmosfera riflette qualcosa che sfugge alla definizione, rimanda ad uno stato che rimane impreciso e di difficile categorizzazione. Tuttavia, riscontriamo nell'uso comune del termine una vasta gamma di applicazioni:

- Atmosfera come stato gassoso: la prima applicazione di questo termine si riferisce all'atmosfera fisica dell'ambiente e alle sue proprietà meteorologiche.
- Atmosfera come qualità estetico-decorativa, ovvero, la qualità estetica e rappresentativa di prodotti culturali e artistici.
- Atmosfera come specificità di un luogo: il cosiddetto *Genius loci*, ovvero l'insieme delle caratteristiche culturali, sociologiche, architettoniche che conferiscono specificità ad un determinato luogo o spazio architettonico.

- Atmosfera come immaginario collettivo: in questo caso ci riferiamo all'insieme di proprietà sociali, culturali, simboliche che costituiscono l'immaginario collettivo di un determinato evento.
- Atmosfera come metafora: indica le caratteristiche di una specifica situazione che rimangono aleatorie, sfumate e imprecisate.
- Atmosfera come fenomeno percettivo: in questo caso facciamo riferimento alla percezione da parte del soggetto di determinate qualità ambientali dello spazio in cui esso è immerso; vedremo estesamente le caratteristiche di tale fenomeno.
- Atmosfera come *mood*: legata strettamente al fenomeno percettivo, per atmosfera si intende anche la tonalità emotiva sprigionata da una determinata situazione (Canepa, 2019).

Nonostante la pluralità delle applicazioni nel linguaggio comune, l'atmosfera rimane un concetto assai vago. Come asserisce Böhme:

Le atmosfere sono indefinite soprattutto in riferimento al loro status ontologico. Non si sa se bisogna attribuirle agli oggetti o agli ambienti da cui provengono, oppure ai soggetti che ne fanno esperienza. Né si sa con esattezza dove esse si trovino. Sembrano, per così dire, pervadere nebulosamente lo spazio con una certa tonalità affettiva (Böhme, 2006, p. 2).

Lo status ontologico del concetto di atmosfera rimane ancorato a una zona intermedia tra l'oggetto e il soggetto che ne fa esperienza. Nell'analisi di Hermann Schmitz, filosofo tedesco, il concetto di atmosfera è stato indagato a partire dalle considerazioni di Ludwig Klages⁸⁷ sulla "realtà delle immagini".

Secondo il pensiero del filosofo e psicologo tedesco, le immagini che vengono da lui definite come "apparizioni" posseggono una potenza d'azione che va oltre il veicolo stesso (*Ibidem*). Esiste una distinzione tra immagine e anima: mentre la prima ci fornisce una porzione limitata e parziale della realtà è solo attraverso la seconda che è possibile percepire la realtà nella sua complessità grazie all'uso dell'emozione e dell'intuizione. Secondo il filosofo tedesco, è quindi necessario affidarsi all'anima per percepire la realtà nella sua

⁸⁷ Ludwig Klages (1872-1956) è stato un filosofo, psicologo e teorico tedesco noto per il suo lavoro nell'ambito della psicologia e della filosofia. Klages è riconosciuto per la sua formulazione di una teoria della psicologia esistenziale che pone attenzione alla vita interiore del soggetto.

totalità e nella sua ricchezza. Un concetto interessante introdotto da Klages è quello dell'eros della lontananza, che si contrappone all'eros platonico. A differenza di quest'ultimo, che indica il desiderio di approssimazione verso l'oggetto, l'eros della lontananza ci spinge a contemplare e percepire la bellezza attraverso una presa di distanza dall'oggetto desiderato. Secondo Klages, le immagini posseggono la qualità di conferire una presa emotiva nel soggetto che le esperisce. Le immagini non sono, quindi, solo una mera rappresentazione del reale ma hanno la capacità di catturare l'essenza e l'esperienza dell'anima umana e ci comunicano significati simbolici ed emozioni profonde. Le immagini, che possono essere definite come apparizioni, caratteri, essenze ed espressioni, hanno la capacità di ancorare profondamente l'animo dello spettatore. Attraverso il processo precedentemente descritto come "eros della lontananza", si instaura un tipo di percezione contemplativa. (Klages,1979).

Schmitz, per elaborare la sua concezione di atmosfera prende in considerazione due aspetti della teoria di Klages. Da un lato fa riferimento al fatto che le immagini sono distinte dalle cose mentre dall'altro lato recepisce l'idea che le immagini sono in grado di suscitare una presa affettiva sul soggetto. Un'altra importante considerazione che ci propone Böhme sulla riflessione di Schmitz è il fatto che quest'ultimo abbia sottolineato il ruolo essenzialmente spaziale delle atmosfere. Adottando l'approccio fenomenologico è possibile svincolarsi dall'assunzione di definizioni che ingloberebbero il fenomeno dell'atmosfera all'interno di una cornice eccessivamente rigida. Le atmosfere, intese a partire dal loro carattere fenomenico, possono essere considerate nella loro accezione quotidiana, ovvero come presenze diffuse, vaporose, che espandono e irradiano lo spazio di qualità affettive.

In altre parole, l'approccio fenomenologico ci permette di abbracciare una visione più ricca e aperta delle atmosfere, riconoscendole come fenomeni complessi e mutevoli che contribuiscono in modo significativo alla nostra esperienza del mondo. Ci incoraggia a esplorare e comprendere le atmosfere in base alle esperienze soggettive e alle qualità affettive che evocano, anziché cercare di restringerle in definizioni predefinite.

Un altro punto preso in considerazione da Schmitz, al fine di spiegare il concetto di atmosfera, è relativo alla filosofia della corporeità. Quest'ultima ci permette di superare la dicotomia soggetto/oggetto. Tale distinzione concettuale, che ha segnato la filosofia moderna, mira a creare una separazione tra il soggetto percipiente e l'oggetto, riflettendosi

inoltre sulla relazione tra mente umana e mondo. Se consideriamo questa distinzione nel contesto delle discussioni sulle atmosfere, partendo dal presupposto che siano indipendenti dall'oggetto, dovremmo dedurre che le atmosfere sono esclusivamente di natura soggettiva. In altre parole, è il soggetto che percepisce una particolare atmosfera. Le atmosfere sarebbero in sostanza delle proiezioni del sentire del soggetto. Tuttavia, secondo Schmitz, tale assunzione non è corretta e non descrive esattamente la natura del fenomeno atmosferico⁸⁸. Possiamo pensare a quando siamo particolarmente turbati per eventi che si sono susseguiti durante la giornata e tuttavia, trovandoci di fronte ad un tramonto in riva al mare, percepiamo immediatamente una sensazione di calma. Tale fenomeno ci suggerisce che le atmosfere possono radicalmente cambiare lo stato emotivo del soggetto percipiente e che quindi esse non siano delle mere proiezioni del suo stato d'animo, ma possiedono delle qualità insite capaci di suscitare determinate emozioni⁸⁹. Attraverso tale prospettiva possiamo allora considerare le atmosfere come entità in sé stesse capaci di suscitare delle risposte emotive nel soggetto (Böhme, 2006). L'approccio filosofico di Schmitz, che mette al centro la corporeità, ci permette di superare la distinzione tra soggetto e oggetto. Grazie a questa prospettiva, possiamo considerare le atmosfere come entità in sé, con qualità intrinseche che hanno il potere di evocare emozioni specifiche nel soggetto che le percepisce. In altre parole, le atmosfere hanno una realtà propria, che va oltre il nostro stato d'animo personale e possono suscitare risposte emotive indipendentemente da come ci sentiamo in quel momento⁹⁰.

L'atmosfera, come anticipato, è anche un concetto estetico che non è isolato, ma interagisce con altri campi del sapere. In ambito estetico l'atmosfera viene concepita come il prodotto della relazione tra qualità ambientali e soggetto che percepisce. Possiamo allora dire che

⁸⁸ L'approccio di Schmitz è focalizzato sull'estetica della ricezione e sulla percezione dell'atmosfera da parte dei soggetti. Tuttavia, secondo Böhme, questo approccio è limitato nella considerazione dell'estetica della produzione. La prospettiva di Schmitz sembrerebbe escludere il fatto che le atmosfere siano prodotte dalle qualità intrinseche degli oggetti; pertanto, Böhme puntualizza tale mancanza ed estende l'approccio considerando anche le qualità intrinseche delle cose nella produzione dell'atmosfera.

⁸⁹ Per un'analisi dettagliata si suggerisce di fare riferimento al lavoro di H. Schmitz, *System der Philosophie*.

⁹⁰ Secondo Schmitz, le atmosfere suscitano in noi sensazioni corporee, la corporeità è quindi centrale nell'esperire atmosferico. Le atmosfere non si esperiscono cognitivamente ma attraverso la percezione. Inoltre, le atmosfere hanno una natura pre-dimensionale, ovvero, l'atmosfera non ha una dimensionalità fisica e tridimensionale, non può essere sezionata come un corpo, ma pervade diffusamente lo spazio. Le atmosfere sono inoltre pre-oggettive ovvero, la loro conoscibilità può avvenire solo quando il soggetto entra in relazione con esse (Hasse, 2006).

l'atmosfera è un'entità ponte, un "tra" che si instaura nella relazione tra soggetto e oggetto (Böhme, 2017). È possibile allora considerare l'atmosfera come un *medium* che facilita la connessione tra soggetto e oggetto. Essa si colloca nella zona intermedia tra la percezione individuale e le qualità oggettive presenti nel contesto. Secondo questa prospettiva l'atmosfera non è qualcosa che appartiene puramente all'ambiente esterno ma diventa un elemento imprescindibile nella costruzione del significato e della comprensione, mediando tra chi osserva e ciò che è osservato.

Il concetto di atmosfera è allora dinamico, non è soltanto una qualità oggettiva dell'opera d'arte ma emerge a partire dalla relazione del soggetto che la esperisce. Possiamo dunque dire che la produzione di atmosfere si articola *anche* a partire dal soggetto percipiente: produzione e ricezione si condizionano a vicenda.

Il concetto di atmosfera in estetica è intrinsecamente dinamico e interattivo. L'atmosfera non può essere semplicemente considerata la qualità oggettiva di un'opera d'arte o di un ambiente, ma è qualcosa che prende forma nella complessa relazione tra chi la percepisce e il contesto in cui si manifesta.

La produzione di atmosfere coinvolge l'artista o il creatore, che lavora con elementi come la luce, i colori, i suoni e gli spazi per plasmare deliberatamente un'atmosfera specifica. Tuttavia, questo processo non è puramente oggettivo, poiché tiene conto dell'effetto emotivo e sensoriale desiderato: la ricezione delle atmosfere è infatti un processo soggettivo, in cui il fruitore percepisce, interpreta e reagisce all'ambiente o all'opera d'arte. Questo processo è fortemente influenzato dalle emozioni, dalle sensazioni, dalle esperienze personali e dal contesto culturale del fruitore.

Le intenzioni dell'artista possono non solo essere interpretate in modi diversi dai fruitori, ma le loro stesse esperienze soggettive possono contribuire a modellare la percezione dell'atmosfera. In altre parole, il significato e l'impatto delle atmosfere non sono fissi né unilaterali, ma sono co-creati dalla relazione tra chi produce e chi recepisce.

Questo mutuo condizionamento può portare a un adattamento continuo: l'artista può infatti essere influenzato dalle reazioni del pubblico alle sue opere e può adattare di volta in volta tenendo conto di tali reazioni. Allo stesso modo, i fruitori possono percepire le atmosfere in modo diverso in base alle loro esperienze personali e alle interazioni con l'ambiente circostante. Questa interdipendenza arricchisce l'esperienza delle atmosfere, rendendola complessa e aperta a una varietà di interpretazioni ed emozioni.

Böhme ci propone di riflettere sulla possibilità di fondare, a partire dalle riflessioni sulla comprensione delle atmosfere, una *nuova estetica*⁹¹.

La nuova estetica sarà considerata una teoria della percezione, incentrata sul lato di chi percepisce e che esaminerà la produzione di atmosfere guardando al lato di chi si fa carico della creazione di opere artistiche. Tale approccio filosofico permette di guardare all'esperienza estetica in modo dinamico e interattivo, ovvero di considerare la relazione tra artista e fruitore dell'opera d'arte. Vedremo estesamente più avanti quali sono le implicazioni di tale approccio filosofico, per adesso torniamo brevemente allo statuto ontologico delle atmosfere.

3.1.1 Ontologia dell'atmosfera

Il quadro epistemologico delineato fino a questo punto ci incoraggia a superare la distinzione tra soggetto e oggetto. Ciò significa che dovremmo considerare il rapporto tra soggetto e oggetto in modo dinamico e interconnesso, piuttosto che considerare i termini di tale rapporto in modo distinto e separato.

Secondo Böhme, al fine di comprendere la natura delle atmosfere, bisogna riferirsi alla classica ontologia delle cose. Secondo quest'ultima prospettiva le cose (gli enti) possono essere distinte attraverso le loro determinazioni, ovvero delle qualità specifiche che le caratterizzano, come forma, colore, struttura e così via. La prospettiva kantiana suggerisce che sia possibile esaminare e definire completamente una cosa, comprendendo tutte le sue caratteristiche e determinazioni, senza però sentirsi obbligati a verificare se questa cosa esista effettivamente o meno. In altre parole, per Kant, l'analisi concettuale di un oggetto può avvenire indipendentemente dalla sua esistenza reale. In altre parole, è possibile condurre una riflessione completa su un concetto o un oggetto senza dover subito rispondere alla domanda se tale oggetto esista concretamente. Secondo Böhme, adottare

⁹¹ L'estetica tradizionale si concentra essenzialmente sulla valutazione più che sull'esperienza sensoriale. Con Kant, diventò principalmente una questione di giudizio e di giustificazione delle risposte positive o negative. Questo tipo di visione estetica ha quindi trascurato gli aspetti sensoriali. Secondo la prospettiva di Böhme: «The new resulting aesthetics is concerned with the relation between environmental qualities and human states. This “and,” this in-between, by means of which environmental qualities and states are related, is atmosphere» (Böhme, 2017, p.12).

questo approccio da un punto di vista estetico non risulta soddisfacente, ma limitante. Per comprendere più accuratamente di cosa stiamo parlando Böhme ci propone un esempio: consideriamo una tazza di colore blu. Il colore blu della tazza è una sua determinazione, ovvero il colore è considerato una qualità specifica di quella tazza che la distingue dalle altre. Il colore blu è quindi qualcosa che definisce l'identità della suddetta tazza. Successivamente possiamo allora chiederci se tale tazza esista o meno nella realtà, ovvero se sia situata in uno specifico spazio- tempo. Böhme, proseguendo nell'esempio, si chiede se sia possibile adottare un'altra prospettiva. Possiamo ad esempio considerare il colore blu della tazza non come una caratteristica statica ma come una proprietà che si "irradia" nello spazio? Adottando tale prospettiva non considereremo più il colore blu come una caratteristica che separa l'oggetto dagli altri oggetti, ma come una qualità che si 'espande' nella dimensione spaziale e temporale. In questo senso, non attuiamo più un processo di distinzione o di separazione ma consideriamo le qualità dell'oggetto come modi di uscire ed espandersi dall'oggetto stesso (Böhme, 2017). Böhme, conia con l'espressione "estasi delle cose"⁹² i modi e le qualità dell'oggetto che si irradiano nello spazio⁹³. Nella filosofia tradizionale, le qualità secondarie come i colori, i profumi e il suono sono spesso considerate soggettive, ossia legate alla percezione individuale; tuttavia, secondo la prospettiva qui avanzata dal filosofo tedesco tali caratteristiche non dovrebbero essere

⁹² Come spiega più precisamente lo stesso Böhme: «In this way the thing is not thought of in terms of its difference from other things, its separation and unity, but in the ways in which it goes forth from itself. I have introduced for these ways of going forth the expression "the ecstasies of the thing." It should not cause difficulty to think of colors, smells, and how a thing is tuned as ecstasies. This is already apparent in the fact that in the classical subject-object dichotomy they are designated as "secondary qualities," that is, as qualities which do not in themselves belong to the thing except in relation to a subject. What is also required, however, is to think of so-called primary qualities such as extension and form as ecstasies» (Böhme, 2017, p.19).

⁹³ Griffèro si riferisce all'estatico, o all'estasi delle cose, come qualcosa che esce al di fuori di sé, così come nella prospettiva di Böhme. Come asserisce lo stesso Griffèro: «E se trasferissimo l'estaticità, attribuita al *Dasein*, ai nostri "intorni", ravvissandovi il modo specifico, ovviamente più descrivibile che non rigorosamente definibile, con cui cose e persone, più in generale tutte le forme, in un certo senso escono da sé e tonalizzano lo spazio pericorporeo chi le percepisce? In quanto estatico infatti l'espressivo non è in questa ipotesi, a differenza della proprietà, a) qualcosa che l'oggetto ha e che lo determina-discrimina dal resto, b) qualcosa che può anche solo essere pensato, senza apparire in atto, c) qualcosa che nella propria disposizionalità si fa indice esclusivamente di una qualche utilizzabilità, d) qualcosa che si manifesta propriamente solo nell'interazione fisica e, magari, come nel caso di oggetti tecnologici complessi, e) neppure qualcosa che possa restare perfino del tutto celato. In sintesi, l'estasi, al contrario della proprietà, fa sì che qualcosa in un certo senso esca da sé e, modificando affettivamente lo spazio così irradiato, dia vita –sempre anche interagendo col contesto ed eventualmente con le irradiazioni estatiche contigue – a un campo appunto atmosferico, in quanto tale sopravveniente rispetto alla dimensione fisico-quantitativa» (Griffèro, 2016, p. 58-59)

pensate come separate dalla realtà oggettiva delle cose, ma piuttosto come proprietà dell'esperienza. Cosa dire delle qualità primarie come forma ed estensione? Anche queste, secondo l'approccio qui considerato, dovrebbero essere pensate non come proprietà esclusive dell'oggetto, ma come qualità che in qualche modo esercitano un'influenza sullo spazio e che si irradiano modificandolo (*Ibidem*). Tale prospettiva può essere applicata proficuamente alle atmosfere, considerandole come delle porzioni di spazio inebriate dalla presenza delle cose e dalle loro qualità; tale presenza proveniente dagli oggetti colora e determina la specificità di una data atmosfera. Tuttavia, secondo Böhme, questa riflessione non ci conduce né a sostenere che le atmosfere siano qualcosa di oggettivo, intrinseco nelle cose, né a considerarle come qualcosa di puramente soggettivo, determinato unicamente dallo stato d'animo del soggetto che le sperimenta; esse sarebbero piuttosto 'intrecciate' con la natura stessa delle cose e con l'esperienza corporea dei soggetti.

3.2 Generatori delle atmosfere (luce e suono)

In questo paragrafo esamineremo gli elementi fondamentali (che indichiamo come generatori) che compongono le atmosfere. Per generatori intendiamo quegli elementi e fattori qualitativi che determinano la possibilità del manifestarsi di una specifica atmosfera. Luce e suono possono essere considerati elementi fondanti della dimensione atmosferica⁹⁴. Le atmosfere sono dimensioni sensoriali complesse che influenzano profondamente il nostro modo di percepire e interagire con gli ambienti circostanti. La dimensione spaziale non si limita alla sua proporzione fisica, ma anche e soprattutto alla dimensione percepita e vissuta. La disposizione degli oggetti così come l'architettura di un determinato spazio contribuisce a definire la peculiarità di una specifica atmosfera.

⁹⁴ Uno dei generatori fondamentali dell'atmosfera è sicuramente l'odore. I profumi così come le essenze emanate dagli oggetti e dagli ambienti contribuiscono a costituire una determinata atmosfera evocando reazioni istintive ed emotive. L'atmosfera grazie alla percezione dell'odore acquisisce un proprio sapore che diventa velocemente un contenuto mnemonico. L'odore della prima fioritura dei campi rimanda immediatamente all'inizio della primavera, il profumo del pane sfornato all'idea di casa, gli odori ci permettono di riconoscere immediatamente un luogo di percepire la familiarità o l'estraneità (Mancioppi, Perullo, 2020).

La luce è un elemento chiave nella creazione e nella percezione delle atmosfere: la sua qualità, intensità e temperatura può infatti trasmettere diverse sensazioni. La luce soffusa può creare un'atmosfera intima e rilassante, mentre la luce brillante può generare un'atmosfera più vivace. La luce gioca quindi un ruolo cruciale nell'accentuare dettagli e nell'orientare la percezione. Una delle svolte più significative è stata introdotta dalla tecnologia, che ha fornito all'uomo la capacità di plasmare la luce, creando ambienti più luminosi e confortevoli. In questo contesto, si è sviluppato un legame sempre più stretto tra architettura e utilizzo della luce. Il suono, come vedremo, riveste un ruolo fondamentale nella creazione di atmosfere. La musica, così come il suono ambientale e il rumore, contribuiscono a definire la specificità di un'atmosfera particolare, rappresentando elementi in grado di modificare la percezione di un ambiente. Esploriamo più dettagliatamente queste caratteristiche.

3.2.1 Luce

È possibile parlare di una fenomenologia della luce? La fenomenologia, come abbiamo visto precedentemente, è lo studio della percezione dei fenomeni e si concentra sull'analisi dell'esperienza soggettiva. Parlare di una fenomenologia della luce vuol dire allora concentrarsi sull'esperienza della percezione di tale fenomeno in relazione al senso della vista⁹⁵. Brillantezza, ombre, luminosità e colori sono tutti elementi che vanno analizzati se si vuole comprendere quali implicazioni ha il fenomeno luminoso in relazione allo spazio e al senso della vista. Böhme nel suo testo *Atmospheric Architecture*, fa riferimento all'opera di Arthur Zajonc, *Catching the Light: The Entwined History of Light and Mind*, pubblicato per la prima volta nel 1993 (ed. in bibliografia 1995) e incentrato sulle proprietà della luce.

Zajonc apre il suo libro con un'affermazione al limite del paradossale e forse distante dall'approccio fenomenologico, sostenendo che non percepiamo la luce.

⁹⁵ Per rispondere al quesito sulla possibilità dell'esistenza di una fenomenologia della luce, Böhme si rifà a Goethe, secondo cui il colore può essere considerato in relazione al senso della vista. Secondo Böhme, parlare di una fenomenologia della luce significa proprio analizzare il fenomeno a partire dalla sua relazione con il senso della vista.

Zajonc ha creato una scatola in cui la luce è emanata da un proiettore, ma un dispositivo interno intrappola la luce in modo che non tocchi le pareti. È notevole il fatto che Zajonc non fornisca dettagli sulla tecnica usata per intrappolare la luce. Tuttavia, l'effetto è impressionante: cercando di guardare nella scatola attraverso un buco, non si vede nulla, è completamente buio. Questo può sembrare ovvio, ma è un'osservazione fenomenologica interessante: anche se fisicamente possiamo affermare che la luce è nella scatola e non possiamo vederla, dal punto di vista fenomenologico, non c'è "luce" se con essa intendiamo quel fenomeno legato al senso della vista. In effetti, la sua dimostrazione sembra confermare le premesse. Ciò che propone Zajonc è provocatorio: la luce, da un punto di vista fisico, non sarebbe altro che l'emissione di radiazioni elettromagnetiche all'interno di un determinato spettro di frequenza. Ma da un punto di vista fenomenologico essa può essere pensata solo in relazione al senso della vista. Pertanto, affermare che la luce non può essere vista sembra contraddire il concetto stesso di luce come fenomeno. L'approccio di Zajonc vuole sfidare le nozioni preconcepite sulla luce, portando a riflettere sull'esperienza di tale fenomeno. L'affermazione dell'impossibilità di vedere la luce è sicuramente intrigante e, come ci suggerisce Böhme, merita una riflessione in più. Il filosofo tedesco ci suggerisce di notare che la luce è percepita quando interagisce con le particelle nell'ambiente circostante. Un esempio emblematico è rappresentato dalla luce che penetra all'interno di una chiesa buia e diventa visibile grazie alle particelle di polvere nell'aria che essa colpisce⁹⁶. Questo solleva un importante interrogativo: l'affermazione che tra una finestra e il pavimento colpito dalla luce ci sarebbe solo buio in assenza di particelle nell'aria è realmente valida? L'idea che la luce sia intrinsecamente invisibile potrebbe essere una semplificazione eccessiva (Böhme, 2017). Inoltre, va considerato che la luce può essere vista da una fonte diretta anche se non colpisce direttamente un oggetto. Questa osservazione solleva un ulteriore interrogativo: l'affermazione secondo cui la luce non può essere vista, a meno che non colpisca oggetti materiali, è effettivamente accurata? Forse questa affermazione presuppone un concetto limitato di "vedere", che non tiene conto della complessità della percezione luminosa. Nel linguaggio comune, quando diciamo che

⁹⁶ Il punto di vista di Zajonc sulla visibilità della luce potrebbe sembrare paradossale dal punto di vista della fisica, che la considera una radiazione elettromagnetica. Tuttavia, da un punto di vista fenomenologico, Zajonc invita a considerare il fenomeno nella sua 'datità', in relazione al senso della vista. La sua proposta vuole allargare la prospettiva e sfidare le concezioni convenzionali sulla luce.

vediamo qualcosa, ci riferiamo spesso alla percezione di oggetti fisici o concreti. Ad esempio, vediamo una tazza, un albero o una persona. Tuttavia, quando si parla della luce, essa non è una cosa concreta o un oggetto fisico, ma piuttosto un fenomeno fisico. La luce è composta da particelle (fotoni) o onde elettromagnetiche, ma non è in sé un oggetto tangibile. L'argomento critico avanzato riguarda il fatto che l'affermazione secondo cui la luce non può essere vista potrebbe essere circolare perché si basa sulla definizione limitata di "vedere", come la percezione di oggetti concreti. Quando diciamo che non possiamo "vedere" la luce, stiamo assumendo implicitamente che essa debba essere trattata come un oggetto concreto per essere considerata visibile. Tuttavia, questa definizione limitata potrebbe non tener conto della complessità della percezione luminosa. La luce è un fenomeno complesso che, come abbiamo visto, solleva degli importanti interrogativi. L'indagine sulla visibilità della luce solleva questioni complesse sulla natura della percezione visiva e sulle definizioni di "vedere" e "luce". In sostanza, dovremmo considerare l'eventualità che il "vedere" possa riferirsi anche a fenomeni o eventi che non sono oggetti concreti, tale assunzione ci riporta immediatamente alla problematica percezione delle atmosfere.

Un'altra caratteristica fondamentale della luce, come evidenziato da Böhme, è la luminosità. Tale proprietà della luce permette infatti agli oggetti di essere percepiti, la luminosità diffondendosi nello spazio irradia ciò che lo compone, pervade l'aria e ci permette di vedere. Di conseguenza, la luminosità costituisce una condizione essenziale per la stessa possibilità della visione. In altre parole, essa è trascendentale rispetto all'atto di vedere. Tale proprietà della luce acquisisce un valore particolare in riferimento all'arte, la pratica artistica infatti mira infatti a rendere maggiormente visibile ciò che è nascosto, tenta di espandere la potenza della luce al fine di rendere manifesta le apparenze. Secondo Böhme, tuttavia, non dobbiamo trascurare un altro elemento fondamentale affinché si possa riflettere sul fenomeno luminoso, ovvero dobbiamo considerare l'opposto della luce che è l'oscurità. Il buio o l'assenza di luce è un elemento fondamentale in quanto l'oscurità è, nell'interazione con la luce, la condizione affinché si possa vedere qualcosa (Böhme, 2017). L'oscurità e le ombre sono essenziali perché in qualche modo stimolano la visione periferica e inducono ad utilizzare l'immaginazione. Come asserisce Juhani Pallasmaa nel suo lavoro *The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses* le ombre sono la controparte della luce, la loro alternanza è alla base del fascino che produce una vecchia strada di una

città (Pallasmaa, 2012)⁹⁷. Luce e ombre conferiscono il carattere misterioso ad un paesaggio catturando l'immaginazione delle persone. Al contrario, sembra che oggi si preferisca un'illuminazione omogenea delle strade della città al fine di conferire un senso di maggiore sicurezza a chi le attraversa; tuttavia un ambiente troppo omogeneamente illuminato potrebbe ostacolare la concentrazione e la riflessione profonda.

La luce ha un'importante relazione con lo spazio: essa, infatti, lo modella e lo organizza, permettendo di disegnarne i confini e le ampiezze; possiamo dire che lo spazio è strettamente *determinato* dalla luce. Böhme ci consegna un interessante concetto, ovvero, quello di *cleared space*. Tale locuzione non fa riferimento allo spazio fisico, misurabile e determinabile attraverso criteri fisici e matematici, ma piuttosto fa riferimento a un modo di percepire lo spazio, di farne esperienza. Secondo Böhme, tra le caratteristiche fondamentali del *cleared space* c'è quella di essere percepito come ampio e sicuro. Si tratta di uno spazio che consente di muoversi liberamente e di percepirne l'ampiezza, in cui l'assenza di oscurità non rappresenta un pericolo o un'incertezza.

Ci si potrebbe chiedere se l'esperienza dello spazio aperto richieda necessariamente la presenza simultanea di una sorgente di luce. Essendo il concetto del *cleared space* associato al fenomeno della luminosità e quindi alla possibilità di vedere liberamente lo spazio, possiamo probabilmente affermare che questa esperienza non dipende necessariamente dalla percezione diretta di una sorgente di luce. Erroneamente, la luminosità viene spesso associata alla fonte della luce in una prospettiva puramente fisica. In ogni caso è importante distinguere tra la percezione della sorgente della luce e la percezione della luminosità stessa. Ad esempio, gli interni di una chiesa come i soffitti e le pareti risultano luminosi senza che vi sia una fonte diretta della luce; in altre circostanze una stanza può essere illuminata con una luce uniforme, come avviene grazie all'utilizzo moderno dei LED, che appiattisce lo spazio. In questo caso risulta difficile percepire le ombre degli oggetti e farsi un'idea della profondità dello spazio.

⁹⁷ Secondo Pallasmaa le ombre e la luce soffusa stimolano l'immaginazione, come possiamo evincere dalle sue stesse parole: «How much more mysterious and inviting is the street of an old town with its alternating realms of darkness and light than are the brightly and evenly lit streets of today! The imagination and daydreaming are stimulated by dim light and shadow. In order to think clearly, the sharpness of vision has to be suppressed, for thoughts travel with an absent-minded and unfocused gaze. Homogeneous bright light paralyses the imagination in the same way that homogenisation of space weakens the experience of being, and wipes away the sense of place. The human eye is most perfectly tuned for twilight rather than bright daylight» (Pallasmaa, 2012, p.44).

Quando ci riferiamo al *cleared space*⁹⁸, stiamo considerando il modo in cui percepiamo lo spazio quando ci troviamo immersi al suo interno. Tale sensazione può comprendere la percezione di libertà e apertura. L'idea chiave è che, sebbene la luminosità possa essere percepita indipendentemente dalla sorgente di luce visibile, la presenza o l'assenza di ombre causate dalla sorgente di luce può influenzare significativamente la percezione dello spazio, compresa la sensazione di libertà e profondità che esso offre. In sostanza, secondo l'analisi di Böhme, è la luce che crea lo spazio e il *cleared space* ne è un esempio; tuttavia, secondo il filosofo tedesco esiste un altro caso: quando la luce, provenendo dall'esterno, crea uno spazio che sembra essere un oggetto. Tale situazione è ben visibile nelle opere dell'artista James Turrel che grazie alla modificazione della luce crea delle forme luminose nello spazio. Alcune di queste opere esposte al *Museum für Moderne Kunst* di Francoforte evidenziano in maniera molto chiara la relazione tra luce e spazio. L'arte e l'esperienza umana rivelano la luce come un'entità trascendentale, come suggerito da Böhme. La luce non solo rende visibile ciò che la circonda, ma può anche creare effetti di apparizione in cui essa stessa è protagonista. Questo concetto trova riscontro in fenomeni come le figure olografiche, in cui la luce interagisce per produrre immagini che fluttuano liberamente nello spazio grazie agli effetti di interferenza. La relazione e il modellamento tra luce e spazio non è un fenomeno confinato all'arte contemporanea ma è riscontrabile anche nella quotidianità, possiamo pensare agli allestimenti delle vetrine, all'esposizione dei prodotti, o nel teatro alla messa in scena dell'opera teatrale.

Un altro artista (di cui parleremo ampiamente nell'appendice dedicata alle esperienze estetiche) che ha fatto della luce, così come degli ambienti immersivi e della produzione di atmosfere il suo cavallo di battaglia è Ólafur Elíasson. Nelle sue opere è presente una profonda ricerca sulla percezione e su come elementi naturali come la luce siano in grado di creare spazi e forme. *Your Space Embracer* (2004) di Elíasson è un esempio in cui la luce crea un volume tridimensionale che cambia in base alla posizione dell'osservatore⁹⁹.

⁹⁸ Il *cleared space* (spazio chiaro) può essere inteso come spazio esperienziale. La luce, grazie alla sua capacità di illuminare, determina la percezione delle distanze, dell'estensione e della lontananza. Böhme sottolinea il fatto che la luminosità, attraverso la sua capacità di rischiarare lo spazio, consente ulteriori possibilità di movimento come il vagare libero degli occhi. Il movimento negli spazi chiari rappresenta un'esperienza spaziale significativa, contrariamente alla fotografia in cui punti focali sono fissati.

⁹⁹Se si vuole approfondire il lavoro di Olafur Eliasson è possibile visitare il suo sito <https://olafureliasson.net/>.

Un'altra installazione di Eliasson che gioca con luce e la sua modificazione tramite il colore è *Your Rainbow Panorama*. Questa installazione consiste nella costruzione di una piattaforma circolare posizionata nella cima dell'*Aarhus Art Museum*. I pannelli che compongono la piattaforma riflettono i colori dell'arcobaleno; in questo modo il visitatore può osservare la città attraverso l'installazione avendo la sensazione di essere completamente immerso nei colori dell'arcobaleno. L'installazione consente allo spettatore di fruire di una vista eccezionale, ovvero definita e contraddistinta dal colore, una passeggiata contemplativa che consente al visitatore di entrare in un'altra dimensione (Ruiz, 2021). La relazione tra luce e spazio è una dimensione fondamentale dell'esperienza umana e attraversa l'arte, l'architettura e la vita quotidiana. Le installazioni artistiche di Turrell ed Eliasson dimostrano come la luce possa creare spazi tridimensionali che sfidano la nostra percezione, invitandoci a esplorare l'ambiguità tra luce e oscurità, realtà e illusione. Queste opere sollevano importanti interrogativi sulla natura dell'arte e della percezione stessa. Concludendo, possiamo considerare la luce non come un mero elemento fisico e naturale ma come un fenomeno molto complesso che entra in relazione con diversi elementi, tra cui lo spazio, come abbiamo tentato di indagare attraverso l'analisi di Böhme. Questa riflessione sulla relazione tra luce e spazio ci invita a esplorare il potenziale emotivo, sensoriale e culturale della luce nella nostra vita quotidiana e nelle espressioni artistiche e architettoniche.

3.2.2 Suono

Nella metà del XVIII secolo Alexander Gottlieb Baumgarten, filosofo tedesco, definisce l'estetica come una teoria della cognizione sensoriale. Baumgarten enfatizza il ruolo dell'esperienza sensoriale sostenendo che solo attraverso essa è possibile conoscere e comprendere la bellezza. Kant sottolinea il fatto che l'estetica è in sostanza un'estetica della natura, ovvero considera la natura come un oggetto di contemplazione, dove bellezza e sublimità non sono attribuite alla mente umana ma sono delle qualità intrinseche della

natura stessa¹⁰⁰. In questo senso, per Kant, la bellezza ha un valore oggettivo che può essere percepita da tutti. L'estetica pensata come teoria del giudizio e quindi come critica dell'arte, ha abbandonato progressivamente il campo dell'esperienza sensoriale e dell'affettività e per questo motivo opere appartenenti all'avanguardia o al *ready made* non sono state comprese a fondo.

L'arte contemporanea necessita quindi dell'adozione di nuovi paradigmi e teorie in grado di poter offrire nuovi strumenti che possano aiutare a leggerne i mutamenti¹⁰¹.

Questi paradigmi possono abbracciare idee come l'arte concettuale, l'arte partecipativa, la musica sperimentale e altre forme artistiche emergenti. In tale contesto in continua evoluzione risulta essenziale abbracciare nuove prospettive che includano la possibilità di osservare con altri occhi l'opera d'arte.

L'arte ha conosciuto notevoli sviluppi nel corso dei secoli, stimolando i teorici a interrogarsi sulla possibilità di creare nuovi paradigmi e concetti al fine di comprendere appieno la portata di tali evoluzioni. Gli sviluppi che hanno interessato il campo estetico non hanno riguardato solo le arti visive e raffigurative ma anche la musica e, più in generale, la concezione del suono. Possiamo pensare all'avvento della musica concreta come paradigma di questa evoluzione. Il suono inizia ad essere trattato come un vero e proprio materiale da maneggiare ed esplorare nella sua immensa duttilità. I musicisti cominciano ad esplorare una gamma più ampia di suoni e a rifarsi all'acustica della realtà esplorandone le innumerevoli potenzialità (Böhme, 2017). Vengono inoltre esplorate le possibilità spaziali della musica, attraverso la creazione di installazioni sonore immersive dove l'ascoltatore è immerso in un ambiente sonoro tridimensionale. Il concetto di "musica come arte spaziale" implica che la musica non è più limitata a un'esperienza strettamente sonora, ma può anche essere un'esperienza spaziale.

¹⁰⁰ Secondo Kant, l'estetica della natura può essere intesa come una branca dell'estetica, che si occupa della bellezza manifestata della natura. A differenza dell'opera d'arte creata dall'uomo, la bellezza naturale è percepita attraverso la contemplazione degli oggetti fisici di cui la natura è fatta. Kant riconosce nella natura un'opera d'arte non creata dall'uomo ma su cui parimenti è possibile formulare giudizi estetici.

¹⁰¹ Secondo il filosofo Arthur Danto, la mimesi (nella sua accezione platonica) non può essere un paradigma in grado di spiegare l'arte da un punto di vista filosofico. L'avvento del modernismo ha operato un cambiamento radicale con l'arte, che si è distaccata dalla mera imitazione. La fotografia ha inoltre introdotto nuovi standard di fedeltà. Per concepire un paradigma filosofico dell'arte, secondo Danto, dovremmo guardare all'arte contemporanea, che ha stravolto qualità una volta ritenute essenziali come la rappresentazione del bello. L'arte contemporanea sfida le teorie estetiche tradizionali e spinge critici e studiosi ad elaborare nuovi concetti e paradigmi al fine di comprenderne il valore e l'essenza (Danto, 2014).

La teoria musicale nell'antica Grecia¹⁰² si è concentrata sullo studio dell'armonia e delle note. Tale prospettiva oggi sembrerebbe assai limitante. Nel corso del ventesimo secolo il materiale sonoro è stato indagato nella sua complessità, espandendo le possibilità sonore e andando oltre la pura ricerca delle forme armoniche. Ciò ha portato ad includere nello studio del suono anche il rumore e il frastuono. Inoltre, vengono esplorate le molteplici possibilità che offrono gli strumenti musicali, ad esempio la chitarra non è usata più soltanto per creare arpeggi ma è possibile batterne la struttura per creare suoni differenti o soffiare le corde. In sostanza, ciò che si evince dall'evoluzione musicale è una continua ricerca di possibilità espressive (*ibidem*).

Il musicista, nel corso del tempo ha iniziato ad esplorare il suono nella sua molteplice forma espressiva. Gli strumenti venivano graffiati, colpiti nella loro struttura, modificati attraverso altri oggetti; tutto questo al fine di creare una moltitudine di suoni e rumori sempre più variegata e complessa. In tempi ancora più recenti, grazie alla tecnica del campionamento, è stato possibile registrare e raccogliere i suoni che compongono la vita quotidiana come il traffico della strada, i giochi dei bambini, il fruscio degli alberi, il suono del mare. Adesso è possibile registrare ogni tipo di rumore o di suono creato dalla natura e dall'uomo. In sintesi, i musicisti hanno abbracciato una concezione sempre più ampia del suono, spingendo i confini della creatività musicale attraverso l'uso innovativo degli strumenti e l'incorporazione di suoni provenienti dalla vita di tutti i giorni, il che ha reso possibile la creazione di composizioni sempre più ricche e sfaccettate.

Oltre a questa ricerca si è assistito ad un cambiamento proprio nella concezione della musica, che fino al secolo scorso era considerata perlopiù come un'arte temporale.

La concezione della musica in senso temporale non è stata sostituita con un'altra ma possiamo dire è stata relativizzata in favore di una maggiore attenzione verso altre caratteristiche del suono come ad esempio la spazialità. Sebbene il concetto di spazialità che caratterizza il suono non sia cosa nuova, quello che si è scoperto è che sia la singola

¹⁰² Nella filosofia dell'antica Grecia, il concetto di musica era strettamente legato all'armonia e alla proporzione. Pitagora riteneva che la musica fosse essenziale per la formazione del carattere e l'educazione dell'anima. La disciplina musicale, insieme a quella matematica, veniva vista come un mezzo per esplorare le leggi dell'universo. Platone associava la musica a un'educazione morale, sottolineandone la capacità di influenzare le passioni e la moralità. Aristotele collegava la musica all'espressione emotiva e alla catarsi. Complessivamente, la musica nell'antica Grecia era considerata di fondamentale importanza per l'educazione dei giovani, la comprensione dell'ordine cosmico e l'impatto sulla sfera emotiva.

nota che l'insieme di note, così come anche il rumore, hanno strutture spaziali in grado di costituire, come le definisce Böhme, "figure e insiemi nello spazio". In sostanza, la spazialità è diventata un aspetto essenziale nella comprensione e nella creazione della musica, arricchendo ulteriormente la sua complessità e il suo potenziale espressivo.

Questo cambiamento ha portato a un ampliamento dell'essenza della musica stessa. Non è più vincolata solo alla dimensione temporale, ma può esistere anche in forme spaziali e multidimensionali. L'avvento di nuove tecnologie, come il campionamento e l'arte sonora, ha permesso ai musicisti e agli artisti sonori di esplorare il suono al di là della sua tradizionale linearità temporale. È chiaro che l'avvento della tecnologia ha ampliato tale possibilità della musica di essere spazializzata, di giocare modificando la provenienza del suono, così come di fare in modo che il suono diventi immersivo e occupi tutta una stanza. Tale possibilità sono oggi realizzabili grazie ad una conoscenza sempre più approfondita del suono e delle sue qualità.

La musica contemporanea si caratterizza per il fatto che i compositori sono sempre più interessati a esplorarne la dimensione spaziale. Tale esplorazione comprende sia una maggiore ricerca delle possibilità dello strumento in sé, che non è più suonato canonicamente, e sia l'avvento di dispositivi elettronici che permettono di manipolare il suono in modi prima impensabili. Ciò ha reso possibile un maggiore interesse da parte dei musicisti nei confronti della qualità spaziale del suono, diventando in molti casi il centro dell'esperienza sonora stessa. Ciò che è stato completamente sconvolto nella musica contemporanea è il concetto di linearità: i prodotti musicali non eseguono più un inizio, uno svolgimento e una fine, ma tendono a svilupparsi attraverso una struttura molto più libera e dinamica, il cui risultato è più simile ad una vera e propria esperienza completa più che al semplice ascolto di un brano. Risulta chiaramente che tale sconvolgimento non può che aprire nuove e sorprendenti possibilità, permettendo una maggiore libertà ai musicisti di ricerca e di esplorazione (*Ibidem*).

Ma vediamo più in profondità cosa si intende per spazialità della musica. La spazialità della musica è stata in diversi periodi storici al centro dell'interesse di diversi compositori; tuttavia, vede una maggiore attenzione a partire dalla metà del Novecento. Tale interesse si manifesta soprattutto relativamente all'acustica dei luoghi dove venivano eseguite le varie composizioni degli autori (Macedo, 2015). Tuttavia, è proprio nel 1950 che l'interesse verso la spazialità supera le preoccupazioni strettamente relative all'acustica per essere

invece considerata una vera e propria qualità da essere esplorata e utilizzata strutturalmente nella composizione. Nasce così il concetto di *spatial music* o *spatialised music*, tale tipologia di musica viene così definita da Maria Anna Harley:

Music with a quasi-spatial structure defined by the composer in the score or in another medium of sound coding [...]. This quasi-spatial structure can assume different forms, including ensemble dispersion specified in the score, the movement of sounds, performers and the audience, and the juxtaposition and interaction of real and virtual sound sources (Harley, 1993, p.128).

Come sottolinea Macedo, la definizione di arte sonora ha trovato poco accordo tra i ricercatori e i compositori. Nella lingua tedesca, a partire dagli anni Novanta, l'arte sonora (*Klangkunst*) definisce un ampio campo costituito da opere installative che esplorano sia la dimensione temporale che spaziale della musica.

Nel mondo anglosassone invece l'idea di arte sonora è maggiormente ampia e include i lavori di diversi compositori che spaziano dall'*ambient music* alla musica elettronica. Come detto precedentemente a partire dagli anni Cinquanta si affacciano nuove esplorazioni musicali come il lavoro di compositori quali John Cage¹⁰³ ed esponenti del movimento *Fluxus*¹⁰⁴. L'arte sonora si libera dalla modalità del puro ascolto, diventando performativa con l'apparizione di *happening*, installazioni e performance che aprono la via a una vera e propria rivoluzione (Macedo, 2015).

Macedo individua cinque categorie relative alla spazialità della musica: la metafora, lo spazio acustico, la spazializzazione del suono, il riferimento e la posizione. Tali categorie sono collegate a specifici aspetti della proprietà spaziale del suono.

¹⁰³ John Milton Cage Jr. (5 settembre 1912-12 agosto 1992) è stato un compositore e teorico musicale statunitense. Cage ha apportato numerose novità nella musica elettroacustica e nell'utilizzo non convenzionali degli strumenti musicali. È stato un pioniere della composizione musicale ed è diventato ben presto uno dei massimi esponenti delle avanguardie. Ha collaborato con il coreografo Merce Cunningham determinando profondi sviluppi anche nella danza moderna.

¹⁰⁴ *Fluxus* è stato un movimento composto da una comunità di artisti formatosi intorno agli anni Sessanta. Il termine *fluxus* fu coniato da George Maciunas, figura chiave del movimento. Una delle caratteristiche principali era l'interdisciplinarietà attraverso cui veniva proposta la mescolanza dei generi e delle pratiche artistiche. Veniva, inoltre, incoraggiata la partecipazione del pubblico durante le performance, cercando di eliminare la distinzione tra spettatore e artista. Tra gli importanti partecipanti del movimento troviamo: George Maciunas, Nam June Paik, Yoko Ono, Dick Higgins, e molti altri.

1. Metafora: Macedo fa riferimento in questo caso non tanto a proprietà strettamente spaziali del suono, ma all'utilizzo di metafore o immagini che servono per comprendere meglio concetti astratti ed esperienze percettive legate alla musica. In questo senso, Macedo fa riferimento non tanto alla pratica musicale, bensì allo studio della musica, alla critica musicale e all'analisi musicale. L'utilizzo di metafore spaziali consente infatti di comprendere tale proprietà del suono. Già Lakoff (1993) definiva la metafora come l'insieme di associazioni concettuali che collega domini diversi; è uno dei mezzi principali attraverso cui leggiamo la realtà. La metafora è presente in tutti i discorsi, da quelli che riguardano la quotidianità fino alle analisi accademiche. La metafora spaziale è un tipo di metafora che utilizza immagini per descrivere proprietà dello spazio fisico. La percezione del suono è un campo principalmente astratto che difficilmente può essere spiegato attraverso l'uso del linguaggio comune. La metafora allora aiuta, attraverso la creazione di immagini, a decifrare in maniera più precisa concetti altrimenti astratti ed esperienze percettive complesse. L'utilizzo di metafore spaziali sembra allora essere un approccio naturale e immediato per descrivere il suono e la musica.
2. Spazio acustico: con questa categoria si intende l'effetto acustico dell'ambiente sul suono, come ad esempio la diffrazione o la risonanza del suono. L'ambiente in cui si esegue un'opera musicale (intesa nel suo senso più ampio del termine) non può che imprimere inevitabilmente delle particolarità al suono stesso. Tale categoria fa riferimento in sostanza alla relazione in cui entrano e giocano influenzandosi a vicenda ambiente e suono. Gli spazi, attraverso le loro caratteristiche fisiche e l'architettura, non potranno che dare una certa qualità al suono che sarà differente in relazione allo spazio in cui è eseguita. Il riverbero è uno degli effetti principali prodotto dall'ambiente sul suono.
3. Spazializzazione del suono: tale categoria fa riferimento ad una delle caratteristiche fondamentali della *spatial music* o *spatialised music*, ovvero la capacità dell'uomo e del suo sistema uditivo di percepire la distanza, la direzione e il movimento del suono. Tale caratteristica viene ampiamente sfruttata dai compositori, che giocano con la direzionalità delle fonti sonore creando effetti sorprendenti. L'avvento della tecnologia ha sicuramente permesso di giocare e sfruttare le possibilità della spazializzazione del suono, l'uso della stereofonia, in associazione con orchestre di altoparlanti e la pratica

della diffusione, è stato utilizzato da numerosi artisti nella produzione di diverse opere come ad esempio: *De Natura Sonorum* (1975) e *La Création du Monde* (1982–84) di Bernard Parmigiani, *Vibrations Composées* (1973) e *Grande Polyphonie* (1974) di Françoise Bayle, *Pentes* (1974), *Empty Vessels* (1997), *Wind Chimes* (1987) and *Valley Flow* (1991–92) di Denis Smalley. Nel campo della *sound art* diversi artisti hanno creato opere sfruttando la spazializzazione del suono, ad esempio Howard Jones in *Three sound* (1971) esplora il movimento del suono. Bernard Leitner in *Sound Space* (Berlino 1984) amplifica i suoni attraverso 48 altoparlanti in modo da tracciare diverse traiettorie del suono.

4. Riferimento: con questa categoria si intende la capacità del sistema uditivo di riconoscere la fonte del suono e di associare il suono a delle esperienze e luoghi. Tale categoria indica la caratteristica del suono di evocare diverse sensazioni ed esperienze attraverso la sua proprietà referenziale. In sostanza, il suono è un importante veicolo attraverso cui la mente richiama situazioni specifiche. In musicologia è stata dibattuta la questione del valore rappresentativo della musica, da un lato la visione più classica considera la musica come un'arte non rappresentativa, ovvero, indipendente dalla possibilità di creare rappresentazioni. dall'altro lato invece, il suono viene considerato come detto precedentemente un mezzo attraverso cui l'ascoltatore può evocare esperienze percettive e sensazioni. La musica, o più nello specifico il suono, viene pensato come uno strumento con alto livello referenziale attraverso cui la mente può accedere ad aspetti della realtà esterna al pari del senso della vista. In sintesi, il concetto di riferimento richiama la capacità del suono di evocare determinati scenari attraverso le sue proprietà referenziali, fornendo una comprensione più ricca e variegata del rapporto tra la musica e il mondo circostante.
5. Posizione: Macedo con questa categoria indica la capacità di percepire e riconoscere l'ambiente in cui lo spettatore e ascoltatore è situato, intendendo per "posizione" la percezione dello spazio. Alla consapevolezza dello spazio concorre il contributo di tutti i sistemi percettivi: il sistema di orientamento, il sistema visivo, il sistema tattile, il sistema gusto-olfattivo e soprattutto il sistema uditivo. Il suono colora e definisce l'ambiente in cui ci troviamo e suscita delle aspettative specifiche, ad esempio, possiamo udire il suono degli animali e avere la consapevolezza di essere in campagna oppure ci aspettiamo di udire il suono del traffico se ci troviamo in pieno centro in città.

Lo spazio inteso come localizzazione influisce sulla percezione del suono, il contesto spaziale in questo senso diventa un fattore fondamentale che modifica e caratterizza la percezione dell'opera musicale. Sempre intorno alla metà del Novecento i compositori hanno esplorato le possibilità sonore offerte dall'ambiente sfruttandone le potenzialità, l'interazione tra suono e ambiente è stata infatti al centro delle ricerche di molti compositori. Jhon Cage nel suo lavoro *4'33* del 1952 ha per esempio giocato con i suoni prodotti dal suo pubblico presente nella sala concerti. È esemplare il caso della *sound art* che gioca con i suoni prodotti dall'ambiente stesso. R. Murray Schafer è un compositore, autore e ambientalista canadese noto per il suo lavoro pionieristico nell'ambito della musica ambientale e della ricerca sonora. Schafer, padre della *sound art*, ha lavorato sulla sonorità dell'ambiente e sulle possibilità espressive dei suoni prodotti dallo stesso paesaggio (Macedo 2015).

La relazione tra suono e spazio è una questione profondamente complessa e ha catturato l'interesse di numerosi compositori e teorici della musica nel corso della storia. Questo rapporto è stato oggetto di esplorazione e studio costante, ed è ancora oggi al centro di molte ricerche e opere artistiche contemporanee. L'avanzamento delle tecnologie è stato un catalizzatore importante in questo campo, poiché ha aperto nuove possibilità sperimentali e ha permesso agli artisti di esplorare e manipolare il suono nello spazio in modi mai prima d'ora immaginati. In particolare, l'avvento della musica elettronica e delle tecnologie di registrazione e riproduzione hanno rivoluzionato il mondo della musica rendendo lo spazio sonoro un concetto ancora più complesso. Karlheinz Stockhausen e Pierre Schaeffer hanno indagato empiricamente la spazializzazione del suono, in cui questo viene distribuito nello spazio in maniera tridimensionale, tale pratica ha sfidato le convenzioni della musica tradizionale aprendo il fronte alla sperimentazione pura. Un altro importante avanzamento nel campo della tecnologia della musica è stato apportato da dispositivi come il sistema di altoparlanti *surround* e la diffusione sonora che hanno permesso un uso molto più dinamico del suono producendo esperienze sonore sempre più immersive. L'arte sonora contemporanea ha esplorato ulteriormente la relazione tra suono e spazio attraverso installazioni sonore *site-specific*, dove l'ambiente fisico in cui l'opera è presentata diventa parte integrante dell'esperienza sonora. Il concetto di *site-specific*, oggi è applicabile in tutti i campi artistici, indica le opere d'arte inserite in un particolare ambiente che diventa parte

integrante dell'opera, conferendo unicità. In sintesi, la relazione tra suono e spazio è un terreno fertile per l'innovazione artistica e la ricerca teorica, e le tecnologie moderne continuano ad ampliare le possibilità creative degli artisti del suono, consentendo loro di esplorare e ridefinire costantemente questo connubio complesso. Secondo Böhme, è proprio la caratteristica della spazialità del suono che avvicina questa forma d'arte al più ampio campo estetico delle atmosfere. La spazialità in questo caso non è da intendersi come uno spazio topologico o geometrico ma può essere considerato più come uno spazio multiforme e multidimensionale. Questo ambiente non si limita a essere statico, ma è dinamico, caratterizzato dalla costante trasformazione e interpretazione di elementi sonori. Böhme sottolinea inoltre che una peculiarità di tale tipologia di spazio è che viene esperito emotivamente, ovvero, tali dimensioni spaziali sono affettivamente cariche di sensazioni ed emozioni suscitate proprio dal materiale sonoro. Tale carica affettiva è sostenuta dal corpo del soggetto, è il corpo infatti che diventa capace di sentire lo spazio espandersi o restringersi. Tale concezione che vede quindi nel corpo il mezzo attraverso cui risuona la carica affettiva della musica si distacca, secondo il filosofo tedesco, da una più antica concezione della musica che vedeva nell'immaginazione il maggiore strumento in grado di veicolare sentimenti nell'ascoltatore. Se invece, consideriamo la musica all'interno del campo estetico delle atmosfere vediamo come è invece il corpo a farsi da tramite del sentire del percepire in maniera immediata le tonalità emotive suscitate dai suoni. In sostanza, Böhme ci fa riflettere su come la musica, in quanto arte delle atmosfere, coinvolga il corpo in modo profondo e immediato nel processo di percezione emotiva, sottolineando l'importanza di questa esperienza sensoriale e corporea nell'ascolto musicale.

3.3 Architetture empatiche

Parlare di atmosfera significa parlare di spazio e di come questo si ponga in relazione con il soggetto senziente. All'interno del discorso sulle atmosfere occupa un posto centrale l'architettura¹⁰⁵, ovvero, quella scienza e pratica che si occupa di dare forma allo spazio. In

¹⁰⁵ La teoria estetica delle atmosfere può essere applicata soprattutto all'architettura e al *design*. Nonostante queste pratiche abbiano da sempre generato atmosfere queste ultime non sono state ampiamente indagate.

riferimento alla discussione sulle atmosfere, l'architettura assume un ruolo centrale, poiché essa è la disciplina che si occupa di plasmare lo spazio. In altre parole, l'architettura gioca un ruolo cruciale nella creazione di atmosfere, poiché determina come gli spazi vengono progettati, organizzati e vissuti da chi li attraversa. L'architetto, attraverso la progettazione degli edifici e degli ambienti, ha il potere di influenzare direttamente l'esperienza emotiva e sensoriale delle persone in quegli spazi. Quindi, parlare di atmosfera significa anche considerare come l'architettura possa contribuire a plasmare e comunicare determinate qualità emotive e sensoriali in uno spazio specifico. Le Corbusier definiva l'architettura con queste parole:

L'architettura non ha nulla a che vedere con gli stili.

[...] L'architettura consiste, mediante l'uso di materiali grezzi, nello stabilire rapporti emotivi.

La architettura è al di là dei fatti utilitari.

L'architettura è un fatto plastico [...] L'architettura è il gioco sapiente, corretto, magnifico dei volumi sotto la luce. [...] Non ha il solo significato e il solo compito di rispecchiare la costruzione e di assolvere una funzione, se come funzione si intende quella dell'utilità pura e semplice, del

La teoria estetica delle atmosfere consente di adottare una prospettiva più ampia, considerando l'impatto emotivo che può essere trascurato nelle indagini convenzionali. In sintesi, applicare l'approccio delle atmosfere all'architettura e al *design* consente di allargare la visione e di considerare aspetti quali le emozioni, le sensazioni e le percezioni prodotte dagli oggetti architettonici. Nel mondo dell'arte contemporanea, inoltre, si vede una profonda ibridazione dei generi, all'interno di questo contesto trova uno spazio particolare la *Designart*, rappresentando una particolare incrocio tra design industriale e arte. Nella *designart* l'utilità pratica si fonda con l'esperienza contemplativa, si assiste in questo senso ad un consumo estetizzato in cui l'oggetto oltre ad assolvere a scopi diventa anche un mezzo per soddisfare la sensibilità estetica. La *designart* è un chiaro esempio di quella tendenza che può essere definita come estetizzazione della vita e che il concetto di atmosfera aiuta a comprendere e a spiegare (Di Stefano, 2016).

comfort e dell'eleganza pratica. L'architettura è arte nel senso più elevato, è ordine matematico, è teoria pura, armonia compiuta grazie all'esatta proporzione di tutti i rapporti: questa è la «funzione» dell'architettura. [...] ¹⁰⁶

Sono molteplici i fattori che contribuiscono a comporre le atmosfere architettoniche, possiamo pensare infatti alle forme, le geometrie, il volume, i materiali, la struttura, il peso ma anche ai colori, le luci, le ombre, come abbiamo visto. In sostanza, gli elementi che incidono nella determinazione di una determinata atmosfera sono molti, Canepa li definisce come “generatori”, ovvero, quei fattori che l'architetto, attraverso la progettazione, mira a miscelare al fine di realizzare un'opera che nel suo complesso e nella sua globalità determina una specifica atmosfera (Canepa, 2019). Sebbene siamo abituati a pensare che lo spazio sia un'entità inanimata in realtà l'architettura influenza il nostro modo di percepire lo spazio e la realtà intorno a noi. In realtà, nel corso del tempo, storici dell'arte e filosofi si sono interessati al tema della possibilità che oggetti inanimati possano produrre e suscitare emozioni. In tempi più recenti, anche le neuroscienze hanno iniziato a esplorare come gli oggetti e gli spazi possano influenzare le nostre risposte emotive e sensoriali. Queste ricerche hanno evidenziato il ruolo della percezione sensoriale nella formazione delle emozioni e come determinati aspetti dell'ambiente fisico possano attivare specifiche regioni del cervello legate alle emozioni. In sintesi, l'idea che oggetti inanimati possano suscitare emozioni e influenzare la nostra percezione è un tema affascinante che attraversa diverse discipline e continua a essere oggetto di studio e discussione.

Già Heinrich Wölfflin (1864-1945), importante storico dell'arte svizzero, si chiedeva nella sua dissertazione come fosse possibile che le forme architettoniche fossero in grado di esprimere emozioni e *moods*. La risposta dello storico dell'arte svizzero è sorprendentemente attuale:

¹⁰⁶Da *Vers une Architecture*, 1923; da *Les tendances de l'architecture rationaliste*, 1937; e da *Manière de penser l'urbanisme*, 1946.

Physical form possess a character only because we ourselves possess a body. If we were purely visual beings we would always be denied an aesthetic judgement of the physical world, but as human beings with a body that teaches us the nature of gravity, contraction, strength and so on, we gather the experience that enables us to identify with the conditions of other forms (Wölfflin, 1873-1893, p.149-187).

Da queste parole si evince come il corpo rivesta un ruolo predominante sia nella produzione di giudizi estetici che nel fare esperienza attraverso la percezione delle forme e degli spazi. Quando osserviamo e valutiamo un'opera d'arte o altre produzioni artistiche, il nostro corpo svolge un ruolo fondamentale nel processo di valutazioni estetica. Esso genera un insieme di reazioni emotive e cognitive prodotte dalle sensazioni fisiche che proviamo attraverso il nostro corpo. Ad esempio, la visione di un quadro di Monet può suscitare una sensazione di serenità e calma, influenzando così il nostro giudizio estetico. Percepire forme, colori e spazi è quindi innanzitutto un'esperienza di tipo sensoriale che coinvolge il nostro corpo. Attraverso i nostri sensi entriamo in contatto con il mondo intorno a noi. Lo spazio architettonico in cui siamo immersi coinvolge il nostro corpo attraverso i sensi, per esempio possiamo percepire la dimensione di uno spazio architettonico toccando le superfici o attraversandone le distanze¹⁰⁷. La percezione può essere intesa come il processo attraverso il quale assegniamo significati a stimoli provenienti dall'esterno. Tale processo avviene quando siamo in uno spazio e valutiamo istintivamente come ci fanno sentire determinati elementi che compongono lo spazio circostante. Ad esempio, quando entriamo in una stanza con pareti blu e arredi moderni possiamo avvertire la sensazione di freschezza e contemporaneità. Tali sensazioni sono il frutto della combinazione di tutti gli elementi che compongono lo spazio, dall'illuminazione agli arredi. Allo stesso modo quando facciamo una passeggiata in riva al mare, il suono delle onde, il fruscio del vento, il tepore del sole, ci conferiscono una sensazione di serenità e pace. L'insieme di questi elementi contribuisce a creare una determinata atmosfera. La percezione è dunque il modo in cui

¹⁰⁷ Kent C Bloomer e Charles W Moore, tra i primi ad occuparsi della relazione tra corpo e architettura, nel loro libro del 1977 *Body, Memory, and Architecture*, sottolineano l'importanza del corpo e dei sensi nell'esperienza architettonica. Gli autori sostengono che nelle abitazioni attuali mancano le interazioni potenziali tra corpo, immaginazione e ambiente. Grande importanza viene inoltre assegnata al ruolo della memoria. Ogni luogo può essere infatti ricordato non solo per la sua unicità, ma soprattutto perché ha avuto un'influenza sul corpo. Ciò evidenzia l'importanza delle esperienze sensoriali e corporee nella formazione dei ricordi legati allo spazio (Pallasmaa, 2012).

interpretiamo automaticamente e istintivamente ciò che ci circonda, basandoci su indizi sensoriali come colori, suoni, odori, luci e altri dettagli ambientali. Questi indizi ci aiutano a dare significato a uno spazio e a generare sensazioni ed emozioni in risposta a esso. Nell'importante manuale di neuroscienze cognitive di Gazzaniga, Ivry, Mangun, troviamo una chiara definizione del processo percettivo:

la percezione inizia con uno stimolo nell'ambiente, come un suono o una luce, che stimola uno degli organi di senso come l'orecchio o l'occhio. L'input proveniente dall'onda sonora o luminosa viene trasdotto in attività neurale dall'organo di senso e inviato al cervello per essere elaborato. La sensazione si riferisce alla prima elaborazione che si verifica. La rappresentazione mentale dello stimolo originale, che deriva dalle varie fasi di elaborazione, sia che riflette lo stimolo accuratamente o no, viene chiamato percetto. Quindi la percezione è il processo di costruzione del percetto (Gazzaniga, Ivry, Magun, 2019, p. 168).

Nella percezione tutti i sensi sono di fondamentale importanza e agiscono in maniera integrata, al fine di fornirci tutte le informazioni necessarie per il completamento di un'azione come ad esempio andare in bicicletta, guidare un'auto o guardare un film. Come osserva Tonino Griffero, l'estetica dovrebbe tornare ad essere una teoria che si occupa fenomenologicamente della percezione, ovvero dovrebbe basarsi sulla nostra esperienza diretta e sensoriale del mondo. L'estetica fenomenologica pone l'accento sulla percezione visiva, uditiva, tattile e corporea come modi essenziali per comprendere l'arte. Come ci indica lo stesso Griffero, citato nel lavoro di Canepa:

L'estetica come teoria della percezione è dunque, anzitutto, una teoria non della constatazione di cose e processi (essendo la constatazione solo quello che la percezione originariamente estetica diventa in seguito a differenziazione e disciplinamento), bensì la presa d'atto delle disposizioni corporee indotte da quelle qualità atmosferiche che, apparentemente presenti in cose e ambienti, sono in verità suscitate dalla co-presenza e interazione di un polo soggettivo e di un polo oggettivo: una interazione – ricordiamolo fin d'ora – che implica a pieno titolo anche le relazioni sociali [...] Né appare forzato, in questo tipo di approccio, il nesso tradizionale tra estetica e natura. Questo perché la cultura estetica (quella a cui stiamo qui pensando, ovviamente) può essere considerata come l'elaborazione di una necessità – ben presente già nella natura stessa, e adeguatamente attestata [...] dalle ricerche biologiche – di

percepire, di comunicare o mostrarsi e di modificare così la valenza ‘atmosferica’ dell’ambiente di cui si è parte. Ci sono, cioè, caratteristiche degli oggetti che modificano o comunque modulano in maniera specifica il medium circostante, linee e forme che, per esempio, inducono in chi le osservi una sorta di mimesi cinetico-corporea, e che tuttavia vanno considerate caratteristiche degli oggetti (Griffero, 2005, p. 293 e 301).

Vedremo più estesamente nel corso di questo capitolo quali sono i risvolti di una teoria estetica pensata in questi termini. Esaminando più approfonditamente l'approccio basato sulla percezione e sulla teoria delle atmosfere, si possono scoprire molteplici vantaggi in termini di comprensione dell’arte, dell’ambiente e dell’esperienza estetica nel suo complesso. Questo approccio può portare a una visione più ricca e sfaccettata dell'estetica contemporanea e delle sue applicazioni pratiche. Le atmosfere possono essere intese come «condizione della percezione della realtà» (Canepa, 2019, p. 311); la loro comprensione può svolgere un ruolo determinante nella progettazione di spazi architettonici. «L’atmosfera diviene stato di risonanza della realtà mediata dall’architettura» (ivi, p.313). Quando abitiamo un ambiente architettonico, siamo affetti da un insieme di stimoli sensoriali ed emotivi che interagiscono con il nostro cervello emotivo e cognitivo. L’idea della “risonanza¹⁰⁸” mette in luce la sintonia che si insatura tra individuo e ambiente. In sostanza, l’architettura media la nostra esperienza della realtà circostante. In questo senso, gli spazi architettonici non sono solo spazi fisici che ci proteggono dall’ambiente esterno ma plasmano la nostra percezione della realtà. L’ambiente architettonico può stimolare simultaneamente più canali sensoriali in modo integrato e sinergico. Ad esempio, un edificio potrebbe utilizzare la luce naturale, la disposizione degli spazi, la scelta dei materiali e la progettazione acustica per influenzare le nostre percezioni e le nostre emozioni. Possiamo parlare allora di multi-sensorialità; lo spazio architettonico in effetti, come abbiamo già detto, è in grado di suscitare sensazioni sia coscienti che semi-coscienti, produce un *medium* percettivo e multisensoriale in cui il soggetto senziente si trova ad essere stimolato sia a livello emotivo che cognitivo. Come illustra bene Canepa:

¹⁰⁸ Si rimanda alla lettura del primo capitolo dedicato alla dimensione affettiva e ai processi di risonanza corporea ed emotiva.

La tensione atmosferica riunisce in sé l'insieme dei percetti innescati dall'esperienza architettonica, operando una funzione di stabilizzazione tra segnali diversi, concertando la stimolazione sensoriale esercitata dall'esterno all'omeostasi interna, la quale sovrintende il complesso delle attività sia somatiche che mentali (Ivi, p. 320).

I nostri sensi ci permettono di adattarci in modo dinamico alle richieste provenienti dall'ambiente, in poche parole, i nostri sensi sono di fondamentale importanza per la sopravvivenza e per la nostra capacità di interazione con l'ambiente circostante¹⁰⁹. Vista, udito, tatto, olfatto, gusto ma anche il movimento, sono strumenti critici che utilizziamo per comprendere e adattarci al mondo circostante. Gran parte di questo processo avviene in maniera del tutto inconsapevole e automatica. Ad esempio, quando attraversiamo la strada, il nostro corpo reagisce istintivamente ai segnali visivi e acustici senza dover analizzare coscientemente ogni dettaglio. Questo è possibile grazie a una sorta di "pilota automatico" che opera sulla base delle informazioni sensoriali raccolte, senza che queste informazioni raggiungano necessariamente il livello della nostra coscienza soggettiva. Questo tipo di reazione automatica è cruciale per la nostra sopravvivenza, in quanto ci permette di rispondere rapidamente a situazioni pericolose o di adattarci in modo efficiente all'ambiente circostante. Le informazioni provenienti dall'ambiente costituiscono gli input sensoriali che verranno processati dalla mente, tali input non vengono elaborati in maniera distinta e separata bensì costituiscono un insieme di interazioni che convoglieranno in quello che poi sarà il processo di elaborazione cognitiva. La percezione delle atmosfere è un processo multisensoriale e sinestetico, coinvolgendo una gamma di sensi, che si influenzano reciprocamente e si fondono per creare un'esperienza unificata e significativa. La sensibilità atmosferica implica inoltre che i sensi siano attivi contemporaneamente e che si fondano in un'unica esperienza, ad esempio la luce soffusa di un ristorante può influenzare la percezione dell'ambiente sonoro che può apparire come più calmo e

¹⁰⁹ Questa prospettiva intende ribaltare l'oculocentrismo, profondamente radicato nel pensiero occidentale. Nel pensiero Cartesiano la vista veniva considerata un senso privilegiato e riconosciuto come superiore rispetto agli altri. Nietzsche cercò di ribaltare l'egemonia del pensiero oculocentrico, così come Scheler. Martin Jay nel suo libro *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, raccoglie in modo approfondita le critiche verso l'idea che il senso della vista sia superiore rispetto agli altri. Il testo propone le riflessioni di numerosi pensatori e autori quali: tra cui Henri Bergson, Georges Bataille, Jean-Paul Sartre, Maurice Merleau-Ponty, Jacques Lacan, Louis Althusser, Guy Debord, Roland Barthes, Jacques Derrida, Luce Irigaray, Emmanuel Levinas e Jean-François Lyotard (Pallasmaa, 2012).

tranquillo influenzando a sua volta il gusto delle pietanze che possono sembrare più ricche di sapori. Canepa, a tal proposito, nella sua ricca dissertazione, fa riferimento al pensiero di Maurice Merleau-Ponty che nel suo testo *Senso e non senso* asseriva:

la mia percezione non è quindi una somma di dati visivi, tattili, uditivi, io percepisco in modo indiviso con il mio essere totale, colgo una struttura unica della cosa, un'unica maniera di esistere che parla contemporaneamente a tutti i miei sensi (Merleau-Ponty, 1962, p. 71).

Nelle ultime decadi il processo della multisensorialità è stato indagato a livello neuroscientifico. Alais, Mamassian e Newell in una approfondita review illustrano gli avanzamenti scientifici in questo campo (Alais, Mamassian e Newell, 2010). Diversi approcci hanno dimostrato come i sensi lavorano insieme al fine di produrre una rappresentazione “multimodale”. Ciò significa che riceviamo dai sensi molteplici informazioni contemporaneamente. Per fare un esempio, quando agguantiamo una mela percepiamo in primo luogo tramite la vista il colore, poi ne assaporiamo il gusto, percepiamo attraverso il tatto le irregolarità della buccia e la *texture* e avvertiamo il suo profumo tramite l'olfatto. L'insieme di queste informazioni elaborate simultaneamente crea un'immagine completa della mela. Come osserva Canepa, inoltre, i nostri sensi non sono solo cinque, ovvero, vista, gusto, olfatto, tatto e udito, ma concorrono all'elaborazione sensoriale altri fattori come il movimento, la propriocezione, la temperatura, il senso vestibolare dell'equilibrio.

I sistemi sensoriali condividono quattro proprietà elementari comuni che sono: modalità, sede, intensità e durata dello stimolo. Ogni sistema sensoriale è in grado di captare una particolare fonte di energia proveniente dall'esterno, ad esempio, il sistema visivo è in grado di captare la luce attraverso fotorecettori, tali informazioni vengono tradotte dagli specifici ricettori in segnali elettrici. Tuttavia, rimane aperta ancora una questione, che è ancora oggi sotto il vaglio degli studi neuroscientifici, ovvero il tentativo di comprendere come le singole e specifiche informazioni sensoriali riescono a produrre un'esperienza unitaria e complessa (Canepa, 2019). In sostanza, l'esperienza sensoriale umana è ricca e complessa, i sensi comunicano una grande quantità di informazioni al sistema nervoso centrale attraverso popolazioni di recettori e fibre nervose specifiche. Tali informazioni vengono poi elaborate ma tale elaborazione non deve essere considerata una pura e

semplice somma di segnali, ma coinvolge una complessa integrazione nel cervello. La percezione è il risultato delle attività di più aree del sistema nervoso e la concezione per cui siano adibite singole aree monofunzionali nella percezione sensoriale pare ormai superata, prediligendo una visione più integrata e complessa del lavoro del nostro cervello. Canepa, nella sua dissertazione, mette in rilievo un altro aspetto fondamentale per quanto riguarda la percezione, ovvero, la multi-modalità sensoriale. Il concetto di multi-modalità sensoriale in qualche modo mette in crisi l'idea che il cervello sia organizzato in singoli moduli sensoriali separati. L'idea su cui gli scienziati concordano maggiormente è quella di considerare il cervello come un organo in grado di integrare le informazioni sensoriali provenienti da diverse fonti, combinando tali informazioni in una rappresentazione finale coerente. Tale capacità viene definita come integrazione multimodale, ovvero, il processo grazie al quale il cervello combina le diverse informazioni sensoriali creando una rappresentazione unificata dell'ambiente. La ricerca scientifica ha inoltre dimostrato l'esistenza di neuroni multimodali che possono rispondere a più di una modalità sensoriale. Tale prospettiva ribalta l'idea che i moduli sensoriali siano separati e che possono esistere aree associative pure, dedicate a connettere queste diverse aree. La prospettiva multimodale suggerisce invece che tali aree associative siano invece adibite proprio all'integrazione di informazioni sensoriali differenti. La multi-modalità suggerisce inoltre una stretta relazione tra i meccanismi adibiti al processamento sensoriale e le facoltà motorie, ovvero ciò che si ipotizza è che esista una strettissima connessione tra i processi percettivi sensoriali e la capacità di agire e muoverci nell'ambiente¹¹⁰. Accanto alla prospettiva multimodale, può essere integrata anche quella di intermodalità sensoriale, che si riferisce alla capacità del cervello di gestire e combinare segnali provenienti da diverse modalità sensoriali e associarle a sensazioni diverse da quelle normalmente gestite da una modalità specifica. La prospettiva di intermodalità sensoriale suggerisce che il cervello non operi in maniera rigida, ovvero, non tratti le informazioni sensoriali una sola modalità alla volta. Si ritiene invece che i segnali provenienti da diverse modalità sensoriali vengano combinati in maniera integrata al fine di elaborare poi una rappresentazione più complessa e completa del modo circostante. Ad esempio, il cervello può associare informazioni visive e

¹¹⁰ Per una trattazione del tema della multimodalità fare riferimento ai seguenti studi (Gallese, 2014; Ronga, 2014; Bianchi et al., 2006; Bertelson, De Gelder, 2004; Marks, 1978, Shackman, Pollak, 2005).

informazioni tattili per comprendere la texture di un oggetto. Le sensazioni allo stesso modo possono essere definite in maniera intermodale, un esempio noto è la sinestesia che si verifica quando uno stimolo proveniente da una modalità sensoriale come la vista provoca automaticamente una percezione in un'altra modalità come l'udito o il gusto. L'intermodalità si manifesta chiaramente quando si trattano informazioni spaziali, poiché le informazioni sensoriali possono influenzare la localizzazione di un oggetto o la percezione di una posizione. Tale fenomeno risulta particolarmente evidente se pensiamo alla capacità di localizzare un oggetto attraverso il suono che emette. Nel contesto dell'architettura e anche in quello artistico e performativo, l'atmosfera può essere intesa come il *medium* attraverso cui vengono veicolate informazioni sensoriali provenienti da diverse modalità. Questa interazione sensoriale multidimensionale può portare a esperienze sensoriali ricche e complesse all'interno di uno spazio architettonico. In conclusione, l'intermodalità sensoriale sottolinea la plasticità del cervello nel combinare e associare informazioni provenienti da diverse modalità sensoriali per creare un'esperienza sensoriale integrata e significativa. La percezione sinestetica dello spazio architettonico così come la visione di una performance evidenzia la complessità e l'indiscusso fascino del fenomeno percettivo.

3.3. 1 Il ruolo del corpo nella percezione dell'atmosfera

La corporeità è un fattore essenziale nell'esperienza delle atmosfere architettoniche perché il corpo umano è il nostro principale strumento di percezione e interazione con l'ambiente circostante. La progettazione e la fruizione degli spazi architettonici dovrebbero tener conto di come il corpo percepisce e si relaziona con l'ambiente, per creare atmosfere che siano significative e coinvolgenti per le persone che le abitano o le visitano¹¹¹.

¹¹¹ La concezione di "corpo" nel contesto legato ai processi atmosferici fa riferimento alla sua componente fisica e materiale. Il corpo, relativamente a questo ambito, è un elemento fondamentale che rende possibile un'esperienza completa dell'architettura. Incarnazione, integrazione, multisensorialità, immersività e atmosfericità sono gli elementi che caratterizzano il corpo in relazione allo spazio. Secondo Canepa, il corpo atmosferico può essere considerato alla stregua del corpo infantile, che istintivamente si lega allo spazio circostante, percependo le impressioni atmosferiche attraverso i sensi (Canepa, 2019).

Quando ci troviamo all'interno di uno spazio architettonico, il nostro corpo diventa il mezzo attraverso cui entriamo in relazione con le caratteristiche fisiche e sensoriali di quello spazio. Come abbiamo visto ampiamente pocanzi la percezione delle caratteristiche dello spazio è un fenomeno complesso, dinamico e multisensoriale. L'esperienza delle atmosfere può produrre fenomeni di sinestesia corporea dove i sensi e le percezioni creano un'esperienza unica. Come evidenzia Canepa, non dobbiamo pensare al corpo esclusivamente in termini biologici (*Körper*) il corpo non è esclusivamente il mezzo fisico attraverso cui percepiamo e riceviamo gli stimoli dall'interno. Accanto a questa dimensione corporea, fisica e biologica, troviamo quello che Husserl definiva come il corpo vissuto (*Leib*). Il *Leib* rappresenta il corpo vissuto che sperimentiamo soggettivamente come individui. Il nostro corpo, inteso in maniera soggettiva e unica ci consente di vivere esperienze singolari che differiscono da quelle vissute da altri. In sostanza, la percezione è influenzata dagli aspetti soggettivi di ciascuno di noi, ovvero, dalle esperienze fatte in passato, dai ricordi, dalle nostre tendenze singolari, dalle emozioni. La distinzione tra *Körper* e *Leib* evidenzia il fatto che la dimensione corporea non è esclusivamente determinata da fattori biologici e fisici. La nostra esperienza di percepire il mondo è dominata dalla complessità derivata dalle singolarità di ognuno di noi. Nel contesto dell'architettura e dell'esperienza delle atmosfere, tale distinzione sottolinea il fatto che il nostro corpo vissuto ha un ruolo determinante nella percezione dello spazio. Nell'analisi dell'atmosfera più in generale, la dimensione corporea, così come l'abbiamo intesa nel secondo capitolo, di questo lavoro ha un ruolo preponderante. Sarah Robinson sottolinea in un suo contributo come sia determinante e singolare il ruolo della pelle nell'esperienza percettiva. Ciò che ci distingue, infatti, dagli altri mammiferi non è soltanto la dimensione del nostro cervello ma anche il fatto di aver perso nel corso dell'evoluzione il nostro manto peloso. Questa condizione ovvero avere la pelle nuda ha permesso di instaurare un legame molto più forte tra madre e bambino in quanto il contatto è più prossimo e intimo. La perdita del pelo ha quindi consentito all'essere umano di possedere uno strumento potentissimo, appunto la pelle, di connessione con il mondo esterno (Robinson, Gallese, Mallgrave, Pallasmaa, 2015). Il corpo è un mezzo straordinariamente complesso che include aspetti biologici e fisici, che ci consentono non solo la sopravvivenza ma anche di fare esperienza del mondo. Il corpo con il suo insieme di organi riesce a connettersi con il mondo e con gli altri suoi abitanti, è soglia percettiva e sensoriale ma anche insieme di vissuti, storie

singolari, di emozioni che ci rendono tutti profondamente differenti dagli altri. Secondo Canepa e molti altri, le neuroscienze sono un campo di ricerca che interrogando il *Körper* fisico possono scoprire qualcosa del corpo vissuto, ovvero a partire dall'analisi del funzionamento del corpo nella sua natura biologica si arriva a conoscere anche aspetti che riguardano più nello specifico la soggettività umana. La percezione dell'atmosfera di un luogo non è mai di chiara definizione; sperimentiamo una certa presenza ma non riusciamo immediatamente a identificare elementi specifici. La percezione delle atmosfere, come detto precedentemente, è un'esperienza sinestetica e immersiva, dove il nostro corpo vissuto è in sintonia con l'ambiente. In questo processo, l'individuo diventa consapevole del suo corpo fisico (*Körper*) in relazione a questi elementi distinti dell'atmosfera. Il corpo diventa il tramite attraverso cui riusciamo a stabilire un rapporto di intesa con l'ambiente circostante. Questa transizione è resa possibile dal nostro corpo fisico (*Körper*), che funge da tramite tra il nostro corpo vissuto (*Leib*) e l'ambiente circostante, consentendoci di connetterci e interagire fisicamente con l'atmosfera di un luogo. Da queste considerazioni possiamo notare come la relazione del corpo con l'ambiente e con la sua capacità di percepire siano essenzialmente un'entità incarnata. Gli esseri umani sono soggetti senzienti e non possono essere considerati separati dall'ambiente in cui essi vivono. Corpo, mente e atmosfera entrano in profonda connessione e si influenzano reciprocamente, per tale ragione le scienze cognitive oggi non indagano più la cognizione in quanto tale ma interrogano proprio la qualità di tale relazione. Come abbiamo visto in precedenza nel corso di questo lavoro diverse ricerche neuroscientifiche e teorie si basano sull'importanza del concepire la cognizione come un processo integrato. Fisiologia, percezione, emozioni e comportamenti umani sono il frutto di profonde relazioni con l'ambiente e con gli altri corpi, ovvero, con altre menti anch'esse in relazione con il mondo. Ciò evidenzia come l'esperienza umana sia dotata di una profonda complessità che necessita di più livelli di comprensione. La dimensione atmosferica, così come la stiamo indagando, mette in evidenza questa profonda connessione tra corpo, sensibilità sensoriale, mente, spazio e architettura. Concepire la mente come *embodied* ci consente di non tralasciare tale complessità dell'esperienza umana, sottolineando l'importanza dell'integrazione e dell'interconnessione tra mente, corpo, ambiente e cultura nella comprensione completa dell'essere umano (Canepa, 2019). Ma passiamo ora a un altro tema di cruciale rilevanza per la comprensione delle atmosfere e dello spazio architettonico: l'empatia. Questo

concetto è fondamentale perché coinvolge la capacità di comprendere e condividere le emozioni e le prospettive altrui, aspetto centrale nella comprensione delle atmosfere e dello spazio architettonico. Nell'ambito dell'architettura allora diventa di fondamentale importanza capire e progettare spazi che consentano le diverse esigenze, preferenze e culture dei futuri utilizzatori dello spazio. La dimensione atmosferica con le sue qualità e caratteristiche entra in relazione con la dimensione emotiva ed affettiva del soggetto. Questo concetto suggerisce che le persone possono percepire intuitivamente ed emotivamente l'atmosfera di uno spazio, ancor prima di comprenderla coscientemente. Ad esempio, possono sentire se uno spazio è accogliente, opprimente, rassicurante o stimolante senza necessariamente analizzarne razionalmente le caratteristiche. Le emozioni, come abbiamo visto ampiamente nel primo capitolo di questo lavoro, sono un fenomeno complesso che include sia aspetti fisiologici e biologici che cognitivi, sono il risultato di complesse reazioni che coinvolgono tutto il corpo. Ma le emozioni influenzano non solo il modo in cui percepiamo lo spazio, ma anche il nostro comportamento e le nostre reazioni umorali. In sintesi, il concetto sottolinea che le emozioni svolgono un ruolo centrale non solo nell'esperienza e nella percezione degli spazi architettonici e delle atmosfere ma influenzano anche le reazioni umane, la memoria, l'attenzione e lo sviluppo affettivo, creando una connessione profonda tra il soggetto percepente e l'ambiente circostante. Comprendere questo legame è essenziale per progettare spazi che siano significativi e soddisfacenti dal punto di vista emotivo. Come sottolinea Pallasmaa, le qualità architettoniche sono esclusivamente di natura estetica, formale, geometriche e artistiche, ma possono essere considerate delle vere e proprie esperienze esistenziali e poetiche, incarnate ed emotive. L'esperienza architettonica è profondamente radicata nella condizione stessa della natura umana, nella sua capacità che ha avuto, nel corso della storia, di modellare lo spazio per renderlo più prossimo alle proprie esigenze ma anche alla propria emotività (Robinson, Gallese, Mallgrave, Pallasmaa, 2015). Nel campo della storia dell'arte e nel campo dell'estetica ci si è interrogati sul perché, e in che modo, le opere artistiche non rappresentative e architettoniche, come quelle prodotte dalle avanguardie, riuscissero a suscitare delle reazioni emotive nell'osservatore. Aristotele già parlava di *mimesis*, come un processo attraverso cui gli artisti creano opere d'arte che imitano la natura e la vita umana. Questa imitazione non è semplicemente una copia meccanica, ma un processo di selezione e rappresentazione dei dettagli significativi e delle azioni umane.

Numerose teorie filosofiche hanno affrontato questo tema, tuttavia, oggi sono le scoperte neuroscientifiche che ci consegnano delle spiegazioni importanti sulla comprensione di tali fenomeni. Sicuramente la scoperta che più ha inciso nell'indagine sui meccanismi empatici è quella dei neuroni specchio e dei meccanismi *mirror*. Come sappiamo, l'osservazione di movimenti eseguiti da soggetti induce, in chi osserva l'azione di quel soggetto, l'attivazione degli stessi circuiti neurali. Il cervello in sostanza riesce a simulare l'azione del soggetto osservato, un meccanismo noto come simulazione incarnata. Per chiarire ulteriormente il concetto riportiamo la delucidazione dello stesso Gallese:

La scoperta dei neuroni specchio ha modificato il nostro modo di concepire i meccanismi alla base della comprensione delle azioni osservate. Vediamo perché. L'osservazione di un'azione induce l'attivazione dello stesso circuito nervoso deputato a controllarne l'esecuzione, quindi l'automatica simulazione della stessa azione nel cervello dell'osservatore. È stato proposto che questo meccanismo di simulazione possa essere alla base di una forma implicita di comprensione delle azioni altrui (Gallese, Migone, Egle, 2006, p. 549).

Non ci soffermeremo ulteriormente su tali avanzamenti, rimandando alla lettura del secondo capitolo di questo lavoro per un approfondimento rispetto al tema. Tuttavia, è importante sottolineare come il meccanismo dei neuroni specchio sia una scoperta importante non solo nel campo delle neuroscienze, ma ha profonde implicazioni per la comprensione dell'empatia, della comunicazione sociale, dell'apprendimento e dell'arte. Tale teoria suggerisce il fatto che il nostro cervello ha già in sé dei meccanismi in grado di comprendere le emozioni e le intenzioni degli altri attraverso la capacità di riflettere mentalmente le azioni e le emozioni degli altri. La simulazione incarnata, pone in essere delle prospettive interessanti anche nel campo dell'architettura, in quanto, mette in luce la natura intersoggettiva tra creatore e osservatore, dove l'atto creativo, in sostanza il prodotto artistico, diventa il mezzo per l'instaurarsi di tale relazione intersoggettiva (Gallese, Gattara, 2021). Le neuroscienze, in questo senso, possono offrire un importante punto di vista che delucida i meccanismi biologici e neurologici implicati nell'esperire prodotti artistici e architettonici.

In questo senso la prospettiva dell'*embodied simulation* offre importanti spunti per comprendere la natura dell'esperienza umana di fronte a prodotti culturali e architettonici. Così come lo stesso Vittorio Gallese afferma:

Embodied simulation can shed light on human symbolic expression, both from the point of view of its making and of its experience. In so doing, it reveals the intersubjective nature of any creative act, leaving behind any idea of a solipsistic, cogitating mind. More relevant than cogito—and here phenomenology got it exactly right—more relevant than I think is I can. The physical object, the outcome of symbolic expression, becomes the mediator of an intersubjective relationship between creator and beholder. Embodied simulation generates the peculiar quality of the body seen as a significant part of aesthetic experience. That is my hypothesis. It is therefore one important ingredient of our appreciation of human symbolic expression, in all its multifarious declinations (Robinson, Gallese, Mallgrave, Pallasmaa, 2015, p.76).

3.4 Aura

Il concetto di atmosfera offre una prospettiva interessante per ridefinire il campo dell'estetica. Questo approccio cambia il modo in cui comprendiamo l'estetica, spostandola dall'essere esclusivamente una teoria del giudizio, come proposto da Immanuel Kant, a diventare una teoria della percezione.

Considerare l'estetica come una teoria della percezione pone l'accento sul modo in cui sperimentiamo esteticamente il mondo. Tale prospettiva si radica nella filosofia fenomenologica che guarda alla nostra esperienza diretta della natura e delle opere d'arte. Considerare l'estetica come una teoria della percezione significa considerare l'esperienza estetica come un'esperienza multisensoriale, ovvero, che coinvolge tutti i nostri sensi. Percepire un'opera d'arte significa operare una polifonia sensoriale. Questo approccio mette al centro il ruolo del corpo, primo veicolo attraverso cui esperiamo il mondo intorno a noi. L'esperienza estetica è possibile, infatti, grazie al corpo che percepisce attraverso i nostri sensi le qualità estetiche ed estatiche degli oggetti. Questa visione è in linea con la nozione di *embodiment*, ovvero la percezione non è solo un processo cerebrale ma

coinvolge tutto il corpo che, come abbiamo visto ampiamente, è centrale nell'ambito dell'estetica.

In sostanza, considerare l'estetica come una teoria della percezione sposta il focus dalla valutazione astratta e oggettiva all'esperienza soggettiva e incarnata del mondo. Questa prospettiva offre una visione più ampia e inclusiva dell'estetica, incorporando le complessità della percezione umana e dell'esperienza estetica.

Secondo Böhme, il concetto di atmosfera pur essendo ampiamente usato nella teoria estetica non è ancora pensabile come un costrutto idoneo a fondamento di una nuova teoria estetica (Böhme, 2006). Böhme ci propone invece di utilizzare un altro concetto che ben si implementa nella considerazione di una teoria estetica fondata sulla percezione: il concetto di aura proposto da Walter Benjamin nella sua opera *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (1936). Il concetto di aura è centrale nella sua analisi dell'arte e della sua trasformazione nell'era della riproducibilità tecnica, come nell'arte fotografica o cinematografica. Attraverso il concetto di aura, Benjamin tentava di individuare quale fosse la caratteristica principale che distingueva un'opera d'arte originale dalla sua riproduzione. Secondo il filosofo e scrittore tedesco, l'opera d'arte originale emanava una atmosfera di distanza e di rispetto alla sua riproduzione, tale atmosfera di unicità caratterizzava le opere d'arte. Benjamin sosteneva che l'opera d'arte originale possiede un'aura di unicità e autenticità, in quanto ha insiti in sé la sua storia, il suo contesto e la sua presenza fisica, tali qualità conferiscono appunto il senso di distanza rispetto alle sue riproduzioni. Una prerogativa dell'aura è associata alla possibilità che questa possa essere esperita direttamente dal fruitore, ovvero, quando una persona è fisicamente presente di fronte a un'opera originale è in grado di percepire l'aura in modo più intenso, sentendo la sua potenza e la sua unicità. Benjamin nel suo lavoro del '36 discute la questione relativa alla riproducibilità dell'opera d'arte in seguito all'avvento della fotografia e del cinema e di come queste pratiche producano una dispersione dell'aura che avvolge invece l'opera originale. Le riproduzioni tecniche rimuovono l'aura in quanto creano opere d'arte replicate in modo identico, privandone dell'unicità e dell'autenticità. La riproduzione tecnica, tuttavia, non è vista dal filosofo tedesco in termini negativi. La riproducibilità, infatti, permette una democratizzazione dell'arte rendendo l'opera accessibile ad un pubblico più vasto. Ricapitolando, l'aura, secondo Benjamin, rappresenta il senso di unicità, autenticità

e presenza fisica e corporea che circonda l'opera d'arte originale. Questa aura va perdendosi man mano che l'opera viene riprodotta. Secondo la lettura di Böhme, l'aura può essere intesa come l'atmosfera che circonda l'opera d'arte. Questa interpretazione, proposta da Böhme, amplia il concetto e lo collega più strettamente all'idea di atmosfera, che può essere compresa in un senso più ampio come la sensazione generale o il tono emotivo che un'opera d'arte evoca. Veniamo alla definizione di aura proposta dal suo stesso autore, ovvero, quella che Walter Benjamin ci consegna:

Ma che cos'è propriamente l'aura? Un singolare intreccio spazio-temporale [:] apparizion[e] unic[a] di una lontananza, per quanto questa possa essere vicina. Seguire [riposando], in un pomeriggio d'estate, una catena di monti all'orizzonte oppure un ramo che getta la sua ombra sopra colui che si riposa — ciò significa respirare l'aura di quelle montagne, di quel ramo. Sulla base di questa descrizione è facile comprendere il condizionamento sociale dell'attuale decadenza dell'aura (Benjamin, 1966, p. 25).

Per Benjamin, la locuzione “apparizione di una lontananza” sta a significare che le opere d'arte, o anche oggetti della vita quotidiana, possono evocare un senso di lontananza o di distanza emotiva, anche se sono collocati in una posizione di vicinanza. Per lontananza intende appunto una distanza emotiva che può essere considerata come una sorta di straniamento provocato dall'opera d'arte in quanto non familiare, apparentemente inaccessibile, ma che allo stesso tempo produce una reazione di curiosità e meraviglia. Le opere d'arte spingono all'immaginazione e alla riflessione, conducono lo spettatore verso scenari ignoti e ancora inesplorati. Benjamin suggerisce che le opere d'arte hanno il potere di creare un senso di distanza emotiva¹¹², di sfidare le aspettative dello spettatore, di andare oltre la realtà quotidiana. Il concetto di lontananza racchiude in sé la complessità e la profondità dell'opera d'arte che diventa simbolo di una porta che apre verso nuovi orizzonti. Il passaggio proposto da Benjamin sottende due aspetti fondamentali alla base

¹¹² Si può fare riferimento al concetto di “distanza psichica” ideato da Edward Bullough. Il critico d'arte britannico intende, attraverso questo concetto, la capacità di percepire un'opera d'arte con distacco emotivo. Questa lontananza renderebbe la valutazione estetica più appropriata. La distanza psichica non deve essere troppo estesa in quanto ciò implicherebbe una valutazione distaccata; allo stesso tempo non deve neppure essere troppo ridotta in quanto interferirebbe con una valutazione oggettiva dell'opera.

dell'esperienza auratica, da un lato con i suoi esempi a sfondo naturalistico ci pone di fronte all'evidenza che la natura stessa può essere contemplata come idillio di un'esperienza unica e irripetibile. Dall'altro lato Benjamin evidenzia la disposizione d'animo dello spettatore che si trova in una condizione di rilassamento, quasi di ozio. Chi osserva le meraviglie della natura può farlo solo se si pone in una condizione di contemplazione libero dalla frenesia dello stile di vita moderna che frastorna. Benjamin immagina, infatti, un osservatore che riposandosi in un pomeriggio d'estate, si apre alla contemplazione della natura; tali condizioni permettono all'aura di manifestarsi (Böhme, 2006). Al centro di questa idea abbiamo ancora una volta una certa disposizione del corpo e della mente dell'osservatore, che trovandosi in uno stato di rilassamento e contemplazione, aprendosi al mondo, permette all'aura di emergere. Anche in questo caso abbiamo una certa idea di percezione che diventa il mezzo attraverso cui raccogliere, attraverso i sensi, elementi qualitativi dell'ambiente. L'aura rappresenta un concetto per sottolineare come l'estetica sia prima di tutto una teoria della percezione, del sentire la meraviglia della natura e dello stupore che il mondo offre quando ci troviamo in una posizione di pura connessione intersoggettiva con gli oggetti della natura. Come sostiene Böhme:

l'aura è, con ogni evidenza, qualcosa che si effonde nello spazio, quasi come se fosse un profumo o una nebbia — un'atmosfera, appunto. Benjamin dice che l'aura è qualcosa che si “respira”. Questo respirare significa quindi che la si assorbe nel corpo, che le si permette di introdursi nell'economia corporea di tensione e distensione, che ci si lascia permeare da questa atmosfera (Böhme, 2006, p. 5).

L'aura è una qualità che si assorbe attraverso l'esperienza direttamente nella propria sensibilità corporea, questo suggerisce una profonda connessione tra l'osservatore e ciò che si sta osservando, andando oltre la pura percezione sensoriale e inglobando anche una dimensione affettiva ed emozionale. L'aura, descritta in questi termini, ci impone inoltre, di andare oltre categorie predefinite e facili categorizzazione, ma ci induce a cogliere l'indeterminatezza delle qualità sensoriali ed affettive. Secondo Böhme, una caratteristica fondamentale dell'aura è la sua capacità di diffondersi nello spazio come un'atmosfera appunto, ciò ci suggerisce che l'aura è una qualità che permea l'ambiente e che può essere

percepita in modo diffuso. In sintesi, l'aura rappresenta un'esperienza estetica profonda in cui si stabilisce una connessione complessa tra chi osserva e l'oggetto osservato, tale connessione è innanzitutto un'esperienza corporea, che conduce all'assimilazione di sensazioni e qualità indeterminate.

Se allarghiamo l'orizzonte concettuale, distanziandoci da una lettura esclusivamente Benjmiana, l'aura può essere intesa come «un'atmosfera metafisica che connette il mondo sensibile a quello spirituale» (Franzini, 2013, p. 117). L'aura può essere intesa come un concetto che fa da ponte, che crea una connessione tra nozioni duali come quello di visibile e invisibile o come quello di corporeo e incorporeo, all'interno di questo contesto secondo Franzini è essenziale diramare la questione del simbolico. Il registro del simbolico ci permette di andare oltre la dimensione puramente sensoriale e fisica, in quanto simboli o rappresentazioni hanno indiscutibilmente una catena del significante più profonda, trascendono il registro della tangibilità e del mondo fisico. La questione del simbolico ci permette allora di indagare concetti astratti spesso inosservabili in quanto eterei e invisibili. La simbolicità delle opere d'arte, infatti, conferisce significati all'opera che va oltre la mera osservabilità, ma è nutrita da elementi quali la memoria e i ricordi. La stratificazione di tali elementi consente all'opera di acquisire una valenza simbolica complessa e variegata, essa permette la costituzione di un'aura che può essere intesa come l'atmosfera speciale e significativa che è incarnata nell'opera stessa. Le opere d'arte, o più semplicemente le immagini simboliche diventano veicoli per l'esperienza umana, attraverso di esse possiamo concepire nuove forme, concetti e significati. Tale simbolicità, inoltre, attraverso la connessione con il ricordo e la memoria, ci consente di esplorare a fondo la nostra interiorità. Attraverso un punto che ci connette con il nostro passato e il nostro io arcaico, siamo in grado di attribuire un nuovo significato al mondo. L'opera d'arte acquisisce valore auratico in quanto non è semplicemente una rappresentazione del reale, essa produce nuove forme di immaginazione, consente di ampliare l'orizzonte sensibile, conferisce nuovi significati è in sostanza un mezzo di connessione tra un orizzonte sensoriale e quello spirituale. Alcuni oggetti del mondo acquisiscono in questo senso un valore simbolico che rimanda alle nostre coscienze nuovi ordini di significato, l'aura in questo senso è l'orizzonte di tale processo è l'atmosfera che include in sé dualismi altrimenti scissi, come: «rappresentazione e concetto, evidenza e nascondimento, identità e differenza, senso e

immagine» (Ivi, p. 117). Secondo Franzini, al fine di comprendere il concetto di aura dobbiamo rifarci a quelle che Husserl definiva come intenzionalità fungenti. Si tratta della capacità della coscienza di *avere intenzioni*, ovvero di orientarsi verso qualcosa. L'intenzionalità fungente permette quindi al soggetto di approcciarsi al mondo esterno al fine di acquisire conoscenza. L'attributo "fungente" indica che l'intenzionalità è *funzionale*, ovvero serve a mettere l'io in relazione al mondo esterno e agli oggetti di conoscenza. Centrale in questo senso è la concezione di coscienza che viene considerata come la via di accesso al mondo esterno, ovvero, è il mezzo attraverso cui percepiamo la realtà circostante. La coscienza apre il nostro campo visivo e ci consente di accedere alle cose del mondo. Secondo tale prospettiva, la coscienza non è da intendersi come un'entità monolitica ma come un processo dinamico in cui l'io viene a contatto con il mondo esterno. La simbolicità delle cose, secondo Franzini, può essere intesa come un fenomeno "estatico", che non fa riferimento alla *trance* o al comune significato di estasi, ma piuttosto fa riferimento alla possibilità di fare esperienza delle cose al di fuori dal tempo ordinario. I simboli essendo ricchi di significato e di interpretazioni potenziali offrono una temporalità che è messa in evidenza attraverso l'osservazione. Quando osserviamo un simbolo, possiamo notare come il suo significato può variare nel tempo o essere aperto a diverse interpretazioni. Questa dinamicità fa sì che il simbolo sia in uno stato di costante fluttuazione e incertezza. In sintesi, i simboli pur avendo un significato specifico o una rappresentazione visibile, possono essere interpretati in maniera diversa nel tempo, tale esperienza "estatica" si verifica quando siamo consapevoli di tale temporalità e dinamicità dei simboli stessi. L'espressività artistica non è da considerarsi come un'entità chiusa, ma piuttosto come "avvento", ovvero, come evento in continua evoluzione. Ciò ci consente di affermare che un simbolo artistico ha in sé un potenziale dinamico che non si esaurisce nella mera celebrazione. Già Merleau-Ponty (1967), come sottolinea Franzini, ci indicava che il simbolo è aperto costantemente a nuovi orizzonti di significato, non si limita alla presenza attuale ma si collega ad altri tentativi di espressione e di interpretazione. Tale prospettiva sottolinea la natura dinamica e aperta dei simboli e quindi dell'opera d'arte. Gli artisti creano opere che sono sempre parlanti nel tempo, il cui significato non si esaurisce al passare delle generazioni, ma si apre costantemente a nuovi orizzonti interpretativi. L'arte non è statica, ma vive in un costante stato di divenire, in cui i suoi significati e le sue interpretazioni possono cambiare e crescere con il passare del tempo. Come suggerisce

Franzini, al fine di costituire una vera e propria fenomenologia dell'aura, ovvero, esplorare l'essenza e l'atmosfera che circonda un'opera d'arte dovremmo attuare un'analisi profonda e dettagliata che includano i vari elementi come il tempo, gli atti intenzionali che guidano la nostra percezione e interpretazione, la memoria, i ricordi e così via. Tuttavia, non è sempre facile trovare i collegamenti e le relazioni tra questi elementi, e quando ciò accade, possono sfuggire e sfumare, portando a una mancanza di chiarezza o a un dissidio nelle interpretazioni. Il processo di esplorazione e comprensione dell'aura è un'attività in continua evoluzione e ricerca, che può portare a nuove prospettive e scoperte, anche se non necessariamente a una comprensione definitiva o a una conclusione armoniosa.

3.5 Arte performativa

Performance art è una locuzione che comprende una vasta categoria di espressioni artistiche di non sempre facile classificazione. All'interno di tale espressione possiamo ritrovare spettacoli teatrali, di danza, così come il circo o *happening*, installazioni performative, opere *site-specific* e così via. Da tempo numerosi studiosi si sono interrogati su quali siano gli aspetti peculiari e specifici di tale forma d'arte. Come suggerisce Maria Jose Contreras (2008) nella sua dissertazione, per meglio comprendere tale categoria estetica possiamo rifarci al famoso scenografo svizzero Adolphe Appia (1921) che fa riferimento all'arte vivente. Nelle manifestazioni di arte vivente, il corpo è considerato il mezzo principale attraverso cui si realizza l'esperienza estetica. Con arte vivente possiamo abbracciare un approccio interdisciplinare, che consente di superare rigide categorizzazioni delle arti performative

In questo tipo di manifestazioni, gioca quindi un ruolo essenziale la presenza fisica e il corpo. L'arte vivente si concentra sull'esplorazione del rapporto tra performer e spettatore, relazione che vedremo ampiamente nel corso di questo paragrafo. Al concetto di arte vivente possiamo associare quello di *liveness*, sui cui si sono dibattuti numerosi studiosi. Il concetto di *liveness*¹¹³, oltre a fondarsi sulla centralità del corpo, vuole sottolineare come

¹¹³ Per un'ampia trattazione del tema della *liveness*, nell'ambito delle *performing art*, è possibile fare riferimento al ricco testo *Experiencing Liveness in Contemporary Performance*, edito da Matthew Reason e Anja Mølle Lindelof.

sia fondamentale il fatto che la performance avviene sempre in un tempo e in uno spazio specifico, ovvero, avviene in tempo reale, nel “qui e ora”. La nozione di performance dal vivo è intrinsecamente collegata, quindi, a un'interazione spazio-temporale, dove due soggetti, ovvero il performer e lo spettatore, entrano in una relazione dialettica e autopoietica. La performance, grazie a questa sua qualità, non è mai identica a sé stessa, ma è sempre diversa. In quanto cambiano gli spettatori di volta in volta durante le repliche, cambierà la qualità della relazione tra performer e spettatori, e quindi la performance stessa. La *liveness* nasce quindi dalla relazione dinamica tra performer e spettatori. È il frutto di un'iterazione collettiva che si sviluppa nel qui e ora. È importante sottolineare come, a questi elementi, se ne aggiunga un altro che potremmo definire come riflessività o consapevolezza, ovvero la capacità di essere presenti in maniera, potremmo dire, "viva" pensando al *Leib* Husserliano, all'interno di un determinato evento (Reason, Mølle Lindelof, 2016). L'attenzione sull'aspetto *live* della performance nasce anche in risposta alla comparsa della mediatizzazione dell'arte, ovvero, al crescente uso di tecnologie volte alla registrazione dello spettacolo ma anche usate per la realizzazione dello spettacolo stesso. Su questo punto si è concentrata la riflessione di Peggy Phelan, che sottolinea:

Performance's only life is in the present. Performance cannot be saved, recorded, documented, or otherwise participate in the circulation of representations of representations: once it does so, it becomes something other than performance. To the degree that performance attempts to enter the economy of reproduction it betrays and lessens the promise of its own ontology. Performance's being, like the ontology of subjectivity proposed here, becomes itself through disappearance (Phelan, 1993, p. 146).

Phelan, sottolinea lo statuto *live* della performance che lo caratterizza ontologicamente. Tale qualità, secondo la studiosa americana, si pone in opposizione alla crescente commercializzazione nel campo delle arti, attraverso l'uso appunto delle tecnologie. Il carattere *live* della performance avrebbe allora anche un potere politico ovvero quello di conservare l'autenticità di specifiche manifestazioni artistiche, contrapponendosi alla cultura dominante. Il carattere *live* della performance implica la messa in opera di un'esperienza fondata sull'autenticità e sull'immediatezza che si contrappone al crescente

uso mediatico e all'omologazione commerciale dell'esperienza estetica. Tale autenticità può essere considerata, secondo Phelan, un vero e proprio atto di resistenza politica. Le performance *live*, inoltre, richiedono uno sguardo da parte del pubblico attivo e consapevole, sicuramente più coinvolto e presente rispetto a quello richiesto da opere mediatizzate. Il coinvolgimento attivo può favorire una connessione profonda e creare un senso di comunità e appartenenza intorno a determinate tematiche trattate. In sostanza, il carattere *live* della performance può essere interpretato come un atto politico e di resistenza contro l'omologazione e la crescente mediatizzazione dell'esperienza estetica; in questo senso, risulta essenziale proteggere e coltivare l'autenticità di tali esperienze, in quanto racchiudono in sé un profondo senso di consapevolezza e un luogo dove coltivare lo spirito critico. Attraverso tale definizione, risulta chiaramente come al centro di tale pratica artistica ricopra un ruolo centrale il corpo, non solo del performer ma anche dello spettatore. La presenza corporea diventa il mezzo attraverso il quale viene mediata l'esperienza estetica che si fa appunto viva e presente in uno spazio-tempo ben definito. Il corpo diventa un veicolo attraverso il quale si sperimenta e si dà significato all'arte, creando una connessione più profonda tra l'opera, l'artista e lo spettatore. La *performance art* risponde a degli elementi peculiari, che vedremo nel corso di questo paragrafo, che caratterizzano tale pratica artistica come unica all'interno del panorama delle arti sceniche ma anche visive. Tali caratteristiche possono essere così sintetizzate:

- **Temporalità e spazialità effimere:** La *performance* è un atto creativo che avviene solo all'interno di una precisa temporalità e di uno spazio, ovvero avvengono nel "qui e ora". Questa temporalità e spazialità effimera possono creare un'atmosfera unica che è difficile da catturare o replicare. La presenza fisica del pubblico in uno spazio condiviso con l'artista è essenziale per creare tale atmosfera effimera.
- **Coinvolgimento del pubblico:** La *performance* pone in essere uno spazio condiviso con il pubblico, che diventa co-partecipe dell'evento stesso. Il coinvolgimento emotivo e fisico del pubblico, che è sempre differente, determina ogni volta che si celebra la performance un'atmosfera differente.

- Elementi multisensoriali: La *performance* coinvolge una vasta gamma di stimoli sensoriali, tra cui suoni, luci, movimenti e persino odori. Questa ricchezza sensoriale contribuisce all'atmosfera complessiva.
- Evento: La *performance* è un evento, ovvero realizza una situazione specifica, unica e irripetibile, determinata da una serie di fattori, tra cui lo stato emotivo dell'artista, la co-presenza di un pubblico specifico, il contesto spaziale in cui si verifica e molti altri fattori che rendono l'esecuzione di una performance irripetibile. L'interazione di questi elementi contribuisce a determinare un'atmosfera unica.

Per poter entrare nel vivo del tema della *performance art*, è necessario, prima di tutto, fare un passo indietro ed esaminare come nasce il concetto di performativo. Nel secondo capitolo di questo lavoro, abbiamo dedicato un apposito paragrafo volto a delucidare gli aspetti e le caratteristiche di tale concetto. Riprendiamo brevemente in questa sede l'evoluzione di tale concetto. Fu John Austin il primo a coniare il concetto di performativo nell'insieme di lezioni tenute ad Harvard dal titolo *How to do things with Words* nel 1955, pubblicate postume nel 1962. Il termine performativo venne derivato dal verbo "*to perform*", che può essere tradotto in italiano con il verbo "agire". Con tale concetto, Austin intendeva indicare l'esistenza di locuzioni che sono in grado di produrre un cambiamento nella realtà. Le parole non hanno quindi solo un valore descrittivo del reale, ma esistono delle locuzioni che sono in grado di modificare l'esistente, come ad esempio le parole pronunciate dal prete per sancire il matrimonio tra due persone. Tale proposta, che possiamo definire una vera e propria scoperta, ha cambiato radicalmente il modo di concepire il linguaggio. Le parole hanno una loro forza di agire sul reale, di modificare situazioni, di incidere sulla realtà. Ovviamente, le sole parole non bastano a produrre un cambiamento della realtà; devono sussistere anche fattori sociali e istituzionali in grado di soddisfare quelle condizioni attraverso cui è possibile che tali locuzioni abbiano il potere di incidere nel reale. Con il concetto di performativo si vuole evidenziare il fatto che certe locuzioni hanno il potere di agire sulla realtà, di modificarne le condizioni pre-costituite, di smuovere le acque, in sostanza, di mettere in moto la realtà. Austin utilizza tale concetto solo in riferimento alla filosofia del linguaggio; tuttavia, è possibile applicarlo anche in altri

ambiti. Negli anni Novanta l'applicazione del concetto di performativo investe anche la filosofia della cultura grazie al lavoro, già citato nel corso di questa dissertazione, di Judith Butler, filosofa e teorica queer, dal titolo *Performative act and gender Constitution: An Essay in phenomenology and feminist theory* del 1988. In questo saggio, Butler sostiene che l'identità di genere non sia qualcosa di naturalisticamente prodotto, ma sia piuttosto il risultato di una serie di azioni ripetute e stilizzate. L'identità di genere, o anche l'identità in senso lato, è il frutto di tutta una serie di atti che Butler definisce appunto come performativi, che incidono e producono effetti nella costruzione dell'identità di ciascuno di noi. Tali atti performativi non sono isolati, ma sono inseriti in un contesto sociale e culturale in grado di costruire nel corso del tempo la realtà corporea e sociale degli individui. La sua teoria sostiene, in sostanza, che l'identità di genere non è qualcosa di immutabile e predeterminato, ma piuttosto un processo continuo in cui si attuano azioni in grado di "fare" il genere attraverso azioni e comportamenti. Tali azioni comprendono l'uso del linguaggio, delle espressioni corporee, delle regole sociali, così come anche il fatto di indossare degli abiti piuttosto che altri. La società ha un ruolo determinate in relazione alla costruzione dell'identità di genere attraverso le sue strutture di potere, le norme sociali e le richieste, è in grado di influenzare profondamente la costruzione delle identità sia individuali che collettive. Le rappresentazioni culturali e sociali del genere nel tempo contribuiscono a formare le percezioni individuali di ciò che significa essere un uomo, una donna o identificarsi al di fuori di questi binari. Secondo Butler, la performatività è allora un fattore predominante e costituente dell'identità di genere che avviene non in un contesto isolato ma si radica all'interno della società, della cultura e delle strutture di potere. Risulta centrale in questo senso, il concetto di incarnazione, ovvero, il fatto che gli atti performativi hanno il potere di produrre effetti sul corpo, infatti, come afferma Erika Fischer-Lichte:

attraverso la ripetizione stilizzata di atti performativi vengono incarnate precise possibilità storico-culturali, in questo modo, si produce il corpo come qualcosa di storico e culturale, e si produce identità (Fischer-Lichte, 2014, p.48).

La ripetizione è un elemento chiave e fondante della teoria di Butler. Attraverso il reiterare di atti performativi, come gesti, comportamenti e linguaggio, vengono a caratterizzarsi modelli di espressione che costituiranno poi l'identità di genere. Tale processo può essere pensato come vicino al concetto di *habitus*, visto nel corso di questo lavoro, ovvero, a quell'insieme di elementi prodotti dal comportamento sociale e culturale che influenzano il soggetto e i soggetti all'interno di una comunità. La ripetizione stilizzata di atti performativi è il frutto delle possibilità storico-culturali di una determinata epoca; attraverso le norme e le aspettative vengono a generarsi quegli atti performativi che vengono giudicati come appropriati per un determinato genere rispetto a un altro, influenzando fin dalla nascita il soggetto che incarna attraverso la ripetizione tali possibilità.

Il corpo, secondo questa prospettiva, non è pensato come un ente statico e naturalisticamente definito, ma è al contrario il prodotto dell'esecuzione e della ripetizione di precisi atti performativi determinati dalla storia. Il corpo diventa, quindi, il risultato visibile e tangibile dell'azione di atti performativi reiterati e incarnati. La storia e la cultura sono le forze che plasmano i nostri corpi e la nostra identità, la quale è sempre il risultato di uno specifico processo di modellamento storico e culturale.

In sintesi, la ripetizione di atti performativi incarnati nel corpo agisce plasmando le identità che sono, quindi, il prodotto storico e culturale delle società. Secondo Butler, come evidenzia la Fischer-Lichte, tale modalità di incarnazione può essere paragonata a quella dello spettacolo teatrale. Butler utilizza il concetto di spettacolo teatrale per evidenziare il carattere performativo e la natura pubblica che sottende l'identità di genere. All'interno dello spettacolo teatrale, gli atti performativi non sono mai isolati nell'individualità ma appartengono a un contesto più ampio e collettivo, dove il pubblico partecipa all'interpretazione e alla costruzione del significato. Attraverso il paragone teatrale, Butler vuole quindi evidenziare la natura pubblica e collettiva degli atti performativi che costituiscono l'identità di genere. La costruzione di tale identità è infatti sempre un fatto condiviso dalla comunità di appartenenza, è il prodotto della ritualizzazione di stili e di modelli che vengono acquisiti dai soggetti in maniera più o meno consapevole. Risulta centrale in questo discorso il tema dell'incarnazione di tali atti processo che avviene anche all'interno dello spettacolo teatrale. Come afferma la Fischer-Lichte:

l'esecuzione dell'identità di genere o di altri tipi di identità come processo di incarnazione si compie dunque in modo analogo a quello di uno spettacolo teatrale. Le condizioni di incarnazione si possono quindi descrivere e definire più esattamente come condizioni di esecuzione (Ivi, p. 49).

La riflessione sull'esecuzione e sul performare diventa centrale nella costruzione della teoria sull'identità di genere proposta da Butler, come sottolinea Fischer-Lichte. Quanto esposto finora costituisce il quadro di riferimento teorico da cui deriva il concetto di performativo. Secondo Fischer-Lichte, l'applicazione del concetto di performativo da un punto di vista estetico può sicuramente offrire un nuovo paradigma, per comprendere la svolta performativa¹¹⁴ che ha interessato la produzione artistica dalla metà del secolo scorso. Tale svolta, che non prevede più la produzione di un'opera d'arte tradizionalmente intesa, conduce verso la creazione di un nuovo paradigma estetico, fondato appunto sul concetto di performativo, che possa in qualche modo evidenziare le caratteristiche fondamentali, le peculiarità e le contraddizioni che non rispondono più ai canoni di interpretazione tradizionali. Fischer-Lichte, nel suo lavoro *Estetica del performativo* (2016), traccia le traiettorie principali che segnano la produzione artistica contemporanea e ne delinea le peculiarità. Una delle caratteristiche essenziali della *performance*¹¹⁵, come

¹¹⁴La svolta performativa ha generato un crescente interesse da parte delle scienze umane, della sociologia, dell'antropologia e degli studi culturali nei confronti del ruolo della *performance* nella società. Tale svolta ha inoltre condotto verso l'emergere di nuovo campo di studi ovvero i *performance studies* nati negli Stati Uniti negli anni Settanta. Alla New York University nasce il primo dipartimento interamente dedicato a questi tipi di studi dove il teatro viene considerato una parte del più ampio campo dei *performance studies*, ciò significa che l'ambito della *performance* interessa diverse pratiche che ora vengono studiate ai più alti livelli accademici (Popović, 2012).

¹¹⁵Richard Schechener, uno dei massimi studiosi della *performance*, nel suo testo *Performance studies, an introduction*, ci consegna delle definizioni di *performance* proposte da importanti autori, vediamo due. Goffman definisce la performance come: « A "performance" may be defined as all the activity of a given participant on a given occasion which serves to influence in any way any of the other participants. Taking a particular participant and his performance as a basic point of reference, we may refer to those who contribute to the other performances as the audience, observers, or co-participants. The pre-established pattern of action which is unfolded during a performance and which may be presented or played through on other occasions may be called a "part" or a "routine." These situational terms can easily be related to conventional structural ones. When an individual or performer plays the same part to the same audience on different occasions, a social relationship is likely to arise. Defining social role as the enactment of rights and duties attached to a given status, we can say that a social role will involve one or more parts and that each of these different parts may be presented by the performer on a series of occasions to the same kinds of audiences or to an audience of the same persons » (Goffman, 1959, pp 15-16). Un'altra

detto, è la co-presenza tra performer e spettatori. In altre parole, affinché la *performance* possa avvenire, è necessario che ci sia qualcuno che la osservi. Tale incontro influenzerà la *performance* stessa; gli attori o i *performer* calibreranno le loro azioni in scena sulla base delle reazioni del pubblico, sul loro modo di recepire l'esecuzione di quelle azioni. Allo stesso modo, l'agire del *performer* influenzerà lo spettatore, che recepirà ciò che avviene in scena e influenzando quindi il suo stato emotivo le sue cognizioni. Possiamo quindi sostenere, così come ci indica la Fischer-Lichte, che l'incontro tra spettatore e *performer* pone in essere un *feedback* costante tra i due soggetti che determinerà la *performance*, la quale sarà sempre diversa proprio in conseguenza di tale scambio. In questo senso, è possibile abbandonare l'idea tradizionale dello spettatore passivo¹¹⁶, che recepisce in modo inattivo ciò che avviene sulla scena. Lo spettatore può essere invece inteso come un soggetto attivo che ha potere sulla produzione della *performance*, oltrepassando il ruolo di mero osservatore. La mutua influenza tra *performer* e spettatore implica che entrambi i soggetti siano coinvolti in un processo di negoziazione simbolica. Gli spettatori sono, infatti, dei partecipanti attivi che rispondono non solo alle azioni del *performer*, ma anche alle proprie interpretazioni e alle emozioni, che influenzeranno il lavoro del *performer* stesso, il quale è teso a recepire tutti i segnali provenienti dal pubblico. Possiamo, quindi, sostenere che la *performance* è co-creata dalla continua interazione tra *performer* e spettatori, che insieme contribuiscono a creare un'esperienza che è di volta in volta unica. La significatività e l'unicità di ogni *performance* emergono da questo dialogo costante. Tale dialogo apre, inoltre, le porte a nuove possibilità espressive che prima non erano state considerate. I *performer*, infatti, possono sperimentare elementi di improvvisazione e di

definizione interessante ci viene fornita da Carlson: « The term “performance” has become extremely popular in recent years in a wide range of activities in the arts, in literature, and in the social sciences. As its popularity and usage has grown, so has a complex body of writing about performance, attempting to analyze and understand just what sort of human activity it is. [. . .] The recognition that our lives are structured according to repeated and socially sanctioned modes of behavior raises the possibility that all human activity could potentially be considered as “performance,” or at least all activity carried out with a consciousness of itself. [. . .] If we consider performance as an essentially contested concept, this will help us to understand the futility of seeking some overarching semantic field to cover such seemingly disparate usages as the performance of an actor, of a schoolchild, of an automobile» (Carlson, 1996, pp 4-5).

¹¹⁶ Secondo Lepecki, che ha condotto diversi studi sulla spettatorialità, è possibile distinguere due tipologie di spettatore della *performance*. Il primo può essere considerato come spettatore testimone, che si assume il compito di comunicare ciò che ha visto e di conservare le tracce della *performance*. Il secondo tipo di spettatore invece osserva la performance con uno sguardo neutro mantenendo una visione fresca e naïf (Lepecki, 2016).

adattamento nuove e specifiche. Esattamente, tale approccio sfida la visione tradizionale che separa gli spettatori in platea dai *performer* sul palco. In questo contesto di interazione, la separazione tradizionale tra pubblico ed esecutori viene superata, promuovendo una partecipazione attiva e una connessione più diretta tra le due parti. Fischer-Lichte, definisce questa relazione in termini di “scambio di ruoli”, sostenendo come esso:

proprio in quanto motore della dinamizzazione e dei permanenti spostamenti all'interno del rapporto soggetto-oggetto, appare come punto di partenza particolarmente adatto per l'analisi del loop autopoietico di feedback rappresentato dalla reciproca interazione tra le azioni e i comportamenti degli attori e degli spettatori (Ivi, p. 72).

In sintesi, secondo Fischer-Lichte, l'incontro tra spettatore e *performer* è un processo dinamico, che contribuisce a creare l'unicità della performance teatrale. Tale feedback opera promuovendo un'esperienza in costante mutamento aprendosi a innumerevoli possibilità. La *performance art* è, in sostanza, viva. È necessario specificare che la co-presenza di cui abbiamo parlato finora si realizza grazie alla corporeità; ovvero, è il corpo il mezzo attraverso cui si realizza l'interazione tra spettatori e performer. Il corpo, in questo contesto, non è solo un veicolo fisico e materiale, ma è piuttosto il mezzo attraverso cui trasmettere significati ed emozioni, diventando il linguaggio primario del teatro. L'esecuzione corporea del *performer* è veicolo non solo del contenuto narrativo della *performance*, ma si fa mezzo di espressione simbolica di contenuti sotterranei, avendo quindi implicazioni metaforiche importanti. Attraverso la gestualità, la postura e il movimento, abbiamo già visto nei capitoli precedenti, il corpo esprime contenuti che sfuggono alla verbalizzazione. I *performer*, grazie alla propria corporeità, possono veicolare significati complessi e sfumature variegate, non a caso il lavoro di preparazione del *performer* è innanzitutto un lavoro sul corpo. La presenza fisica del *performer*, insieme alla sua consapevolezza corporea, cattura emotivamente lo spettatore. La presenza diretta del corpo, infatti, consente agli spettatori di percepire l'energia emotiva, la forza e la fragilità del *performer*. Come abbiamo visto nel corso di questo lavoro la corporeità è il mezzo fondamentale per esprimere e comunicare stati emotivi così come per riceverli; la

performance diventa, in questo senso, uno spazio carico di emotività dove vengono a incontrarsi l'affettività, sia del *performer* che dello spettatore. Questo risulta possibile grazie ad un concetto, che abbiamo visto più volte nel corso di questo lavoro, che possiamo sicuramente applicare anche in ambito performativo, ovvero, quello di *embodiment*. Nel teatro contemporaneo, e soprattutto nella *performance* vediamo un corpo che in qualche modo ha incarnato l'insieme di segni simbolici. Il corpo del *performer* viene tratto come pura materia, in grado di essere modellata e trasformata al fine di interpretare e comunicare l'insieme di significati che l'autore vuole comunicare. La centralità del corpo viene palesata già ad esempio nel lavoro di Mejerchol'd¹¹⁷, nei suoi esercizi di biomeccanica, attraverso cui il corpo dell'attore viene lavorato e allenato, al fine di potenziare e ampliare le sue capacità espressive. È grazie al corpo del performer che è possibile realizzare quella contagiosità di sentimenti, emozioni, segni e interpretazioni che caratterizza la performance. Il concetto di *embodiment*, ovvero, di incarnazione, apre una nuova prospettiva interpretativa all'interno delle arti performative. Il corpo del *performer* non è più solo il luogo in cui si celebra la rappresentazione, ma diventa l'oggetto stesso che incarna determinate tematiche e istanze. In questo modo, il corpo diventa una forma espressiva e simbolica che contribuisce alla creazione di significato nell'ambito della performance. Come suggerisce Fischer-Lichte:

Qualsiasi cosa gli artisti producano attraverso il proprio corpo vivo, lascia tracce visibili su di esso, tracce che rimandano a loro volta a un processo di trasformazione. Gli artisti, producendo la propria corporeità ogni volta specifica e individuale, eseguono delle attività attraverso le quali incarnano la fragilità del loro corpo, il suo essere in balia della violenza, il suo essere vivo ed esposto al pericolo che da ciò consegue. Le ferite che si infliggono, o che si lasciano infliggere altri, evidenziano e amplificano la continua metamorfosi alla quali sono esposti gli organismi viventi, rendendola così accessibile alla percezione (Ivi, p. 159).

¹¹⁷ Vsevolod Èmil'evič Mejerchol'd è stato un importante regista, attore e pedagogo russo. Egli sviluppò una pratica fondata sulla biomeccanica, che comprendeva uno studio del movimento che doveva plasmare il modo dello stare in scena dell'attore e fornirgli anche un tipo di allenamento che l'attore poteva utilizzare per la sua pratica. Il lavoro Mejerchol'd si basava sulla ricerca delle complesse dinamiche del movimento e sulla ricerca delle regole che portano un determinato movimento ad essere naturale. Questa pratica richiedeva uno studio attraverso cui l'attore doveva superare l'atteggiamento quotidiano e civilizzato al movimento. In altre parole, lo scopo era quello di restituire naturalità al movimento analizzandone le dinamiche e la complessità (Schino, 2003).

In questo passo, Fischer-Lichte fa riferimento soprattutto ad un genere di *performance* e una serie di *performer*, come Abramović o Burden, che hanno lavorato proprio sulla possibilità di utilizzare il corpo come veicoli di istanze estreme, quali la violenza, il dolore fisico, l'uso del potere sui corpi. Nel contesto dell'*embodiment*, il corpo del *performer* diventa un medium espressivo in sé, ovvero non è solo strumento per rappresentare qualcosa ma diventa oggetto di un'incarnazione vera e propria di tematiche, concetti ed emozioni. Il concetto di *embodiment* prevede di superare la dicotomia corpo-mente; anche nell'ambito performativo. Possiamo allora pensare al corpo del *performer* non più come mero esecutore di azioni ma come un mezzo attraverso cui l'essere del *performer* è completamente radicato nel suo corpo. L'*embodiment* segna, quindi, uno spostamento importante dal concetto tradizionale di rappresentazione a quello più radicato e profondo dell'essere. Il performer non rappresenta più il testo o determinate tematiche, ma attraverso il suo corpo si "fa" testo incarna profondamente le tematiche portate in scena. Tale dimensione, inoltre, invita una maggiore cura e attenzione verso le possibilità espressive del corpo stesso, alle sue potenzialità percettive e sensoriali. Il corpo del performer diventa un sito di consapevolezza ed esperienza sensoriale, attraverso cui creare una connessione intima con il pubblico. In sintesi, il concetto di *embodiment*, mutuato dalle scienze cognitive può offrire un nuovo approccio per intendere la corporeità all'interno delle arti performative. La co-presenza tra spettatori e performer è, quindi, mediata attraverso la corporeità. Gli spettatori percepiscono non solo l'esecuzione delle azioni del *performer*, ma anche e soprattutto le sfumature emotive emanate dal corpo del *performer*. Il corpo diventa allora, come suggerisce Contreras Lorenzini, «un'istanza liminale che coniuga vari regimi di senso» (Contreras Lorenzini, 2008, p. 110). Il corpo può essere, quindi, inteso come una soglia attraverso cui viaggiano diversi orizzonti di senso. Esso, inteso in questa accezione di liminalità, diventa punto di incontro di differenti interpretazioni culturali, simboliche ma soprattutto affettive; in questo punto di congiuntura avviene l'incontro con la presenza fisica dello spettatore. Questa dimensione, come suggerisce Fischer-Lichte, ci spinge inoltre a superare la dicotomia tra dimensione pubblica e privata tipica della società borghese. All'interno della *performance* vediamo, infatti, la commistione e la confusione tra pubblico e privato, in quanto i corpi dei *performer* e degli spettatori spesso entrano in

un contatto ravvicinato e intimo. Questo è ben visibile nel lavoro di Marina Abramović. Per comprendere tale prospettiva, ovvero, lo smontamento della dimensione pubblica e privata, basta pensare alla performance *Impoderabilia* della Abramović e Ulay, realizzata per la prima volta nel 1977 alla Galleria Comunale d'Arte moderna di Bologna. In questa azione performativa gli spettatori erano invitati ad attraversare una soglia formata dai due corpi nudi dei *performer*, entrando quindi in contatto ravvicinato con la dimensione più intima degli stessi.

La co-presenza corporea tra *performer* e spettatori pone in essere una comunità che si instaura in un preciso tempo e spazio¹¹⁸. L'idea di comunità, come ci indica Fischer-Lichte è stata dibattuta da tempo ed importante per due ragioni. Da un lato, tale concetto permette di osservare l'idea di fusione tra il carattere estetico e quello sociale- politico. La comunità composta da *performer* e spettatori, sebbene riuniti in un'esperienza estetica, costituisce al contempo una realtà sociale e politica. Elisabetta Di Stefano nel suo lavoro *Che cos'è l'estetica quotidiana* sostiene:

In effetti, soprattutto negli anni Settanta, le arti sono state investite da una “svolta performativa” che ha abbattuto le barriere tradizionali tra opera e fruitore e ha privilegiato le opere “aperte”, in continua trasformazione, che trovano compimento grazie all'intervento dello spettatore. In alcune performance o in certe installazioni interattive, l'osservatore è costretto ad agire, assumendosi una responsabilità, spesso non scevra di connotazioni etiche o politiche (Di Stefano, 2018, p. 33).

All'interno della *performance* non viene condiviso soltanto uno spazio fisico, ma anche un determinato contesto sociale in cui vengono negoziati significati. L'esperienza estetica non è isolata dalla società, piuttosto, è connotata da significati sociali che emergono attraverso l'interazione tra *performer* e spettatori. La partecipazione attiva degli individui all'interno

¹¹⁸ Relativamente al discorso sulla co-presenza tra spettatore e artista, è centrale, nella trattazione di Fischer-Lichte l'idea di spettacolo come “evento”. Come asserisce l'autrice: «le azioni degli spettatori, a loro volta, avvengono come risposta a ciò che viene percepito, così come le azioni degli attori avvengono in risposta ai comportamenti e alle azioni degli spettatori che essi riescono a percepire, a vedere, ad ascoltare, a sentire. L'esteticità dello spettacolo è inequivocabilmente costituita dal suo carattere di evento» (Fischer-Lichte, 2016, p. 281).

di tali comunità contribuisce alla costruzione di significati collettivi e alla formazione di una comunità effimera e situazionale. La seconda ragione importante, sottolineata da Fischer-Lichte, è legata al fatto che la costruzione di tali comunità non è esclusivamente il prodotto di particolari messe in scene e operazioni registiche, ma deriva soprattutto da quel *feedback* autopoietico¹¹⁹ di cui abbiamo parlato precedentemente. La comunità, in sostanza, viene a determinarsi grazie al continuo scambio di ruoli tra *performer* e spettatori. Il processo autopoietico consente ai vari elementi costitutivi della *performance* di influenzarsi vicendevolmente e di autorealizzarsi. In altre parole, la dinamica della *performance* è continuamente alimentata da un ciclo continuo di interazioni e risposte tra i partecipanti, che costituiscono quella data comunità. Questo processo dinamico contribuisce a costituire la natura effimera e situazionale della comunità teatrale; ogni *performance*, in sostanza, crea una situazione unica e irripetibile, basata sulle interazioni dei partecipanti in quel preciso momento. La natura effimera e situazionale della *performance* viene creata anche dalla spazialità che può essere considerata come suggerisce Fischer-Lichte “fuggevole e transitoria”. Lo spazio deve essere inteso, in prima istanza, come il luogo fisico e geometrico che ospita la *performance*, tuttavia non è l’unica dimensione. Lo spazio abitato dalla performance deve essere considerato come uno spazio performativo, ovvero, uno spazio che è sempre in mutamento che pone in essere la possibilità dell’incontro tra *performer* e spettatori. Ma come possiamo intendere gli spazi performativi? Secondo Fischer-Lichte, lo spazio deve essere pensato come il luogo che apre alle possibilità, che può essere utilizzato in modi che non sono prestabiliti pianificati. In prima istanza, possiamo pensare allo spazio performativo come un luogo che viene utilizzato in maniera inaspettata e non convenzionale. Le avanguardie storiche furono le prime a rompere gli schemi tradizionali che vedevano il teatro circoscritto all’interno di uno spazio prestabilito e canonico. Incominciarono invece ad abitare luoghi insoliti come i cabaret, le abitazioni private, i garage, luoghi che destrutturano la disposizionalità rigida tipica del teatro che prevede un palco e una platea. Si vide, in sostanza, uno spostamento verso luoghi che permettessero di collocare il pubblico in modi nuovi, quindi, di operare nuove

¹¹⁹ Il concetto di *feedback autopoietico* viene elaborato a partire dalle considerazioni di Varela e Maturana (1984). Questo concetto rimanda all’idea che la comunicazione emerge dalla circolarità delle modificazioni reciproche tra i partecipanti della *performance*. Lo spettacolo viene inteso in questo senso come un’entità che si autoproduce e che assume forme sempre diverse proprio grazie all’interazioni tra spettatori e *performer* (Gemini, 2016).

conformazioni e disposizioni capaci invertire e mutare i ruoli. Come nota Fischer-Lichte, sono essenzialmente tre gli elementi che contraddistinguono lo spazio performativo. In primo luogo, l'uso di uno spazio vuoto che può essere di volta in volta organizzato e sistemato in funzione della messa in opera della *performance*. In secondo luogo, la realizzazione di spazi che consentono il movimento attraverso cui performer e spettatori possono spostarsi in maniera libera, abitando uno spazio comune. In fine, l'utilizzo di spazi che sono originariamente pensati per altri usi, che vengono ripensati al fine di ospitare la *performance*. Questi tre elementi, o meglio procedimenti, ci indicano come lo spazio pensato per ospitare la performance è in continuo movimento. Siamo ben lontani dalla convenzione tradizionale del teatro, che vede gli spettatori comodamente seduti rivolti verso il palco. Gli spazi performativi sono pensati per aprire nuove possibilità di movimento e di presenza scenica. Non a caso oggi vediamo il proliferare di opere *site-specific*, ovvero, pensate appositamente per spazi specifici o vediamo performance avvenire all'interno di spazi museali facendoli diventare luoghi vivi. Lo spazio performativo è uno spazio che è di per sé dinamico e in relazione al tempo, *la performance*, infatti, come abbiamo detto nel corso di questo paragrafo si modifica continuamente grazie all'interazione tra *performer* e spettatori. All'interno dello spazio performativo gli spettatori diventano co-partecipi della produzione della *performance*, influenzandone le sorti. La disposizione dello spazio, la sua configurazione influisce sulla percezione e la comprensione dell'opera stessa, diventando un elemento essenziale dell'esperienza estetica. Gli spazi performativi, inoltre, contribuiscono a dare senso all'opera stessa, l'ambiente abitato dalla *performance* porta con sé significati simbolici e culturali che contribuiscono ad ampliare ed arricchire l'esperienza stessa. Il concetto di spazio performativo ci indica l'avvenimento di un'ulteriore modificazione della concezione di esperienza estetica, che verte verso una maggiore consapevolezza di come tutti gli elementi e, quindi, anche lo spazio concorrono a produrre un'esperienza che è di volta in volta unica. Tornando al concetto di atmosfera, alla luce di quanto detto fino a questo punto, risulta chiaramente come questo risulti fondamentale per la comprensione della *performance art*. In questo tipo di manifestazioni artistiche, infatti, è evidente il carattere effimero e fugace dell'atmosfera che viene a instaurarsi grazie a tutti gli elementi che abbiamo descritto nel corso di questo capitolo. L'atmosfera contribuisce a creare un contesto sensoriale unico, che avvolge gli spettatori e gli artisti durante la *performance*. Elementi come le scenografie, le

illuminazioni, l'uso dello spazio, la scelta dei materiali contribuiscono a determinare specifiche atmosfere che definiscono l'ambiente emotivo ed estetico in cui si svolge l'azione. L'atmosfera, in questo caso, può essere intesa proprio come *liveness* della performance, ovvero, come l'insieme degli elementi che contribuiscono a creare un'esperienza che è sempre autentica e unica. Avanzeremo allora un'ipotesi, ovvero, che l'aura di una *performance* sia determinata dalla sua atmosfera. L'aura concepita da Benjamin può essere identificata proprio nell'atmosfera della *performance* in quanto esperienza unica e irripetibile. L'aura è qualcosa che può essere respirato, una tensione unica e irripetibile che segna e definisce l'opera d'arte. Il concetto di aura ripreso da Böhme viene definito in questo modo:

aura is clearly something which flows forth spatially, almost something like a breath or a haze – precisely an atmosphere. Benjamin says that one “breathes” the aura. This breathing means that it is absorbed bodily, that it enters the bodily economy of tension and expansion, that one allows this atmosphere to permeate the self. Precisely this dimension of naturalness and corporeality in the experience of aura disappears in Benjamin’s further use of the expression, although in this first version his exemplary presentation of the experience of aura serves as its definition. We retain the following: something like aura according to Benjamin is perceptible not only in art’s proudest or original works. To perceive aura is to absorb it into one’s own bodily state of being. What is perceived is an indeterminate spatially extended quality of feeling (Böhme, 2017, p. 15).

In questo breve estratto, Böhme cerca di descrivere un concetto assai sfuggente e aleatorio, come appunto quello dell'aura nella prospettiva Benjaminiana. Böhme sottolinea il carattere spaziale dell'aura. L'aura è, quindi, qualcosa che fluisce nello spazio quasi come un respiro, una proprietà che si irradia nello spazio e che ne determina la qualità. Ancora una volta, il punto di fondamentale importanza nella riflessione di Böhme sul concetto di aura è la centralità del corpo, ovvero, l'aura in qualche modo può essere esperita solo a partire dal nostro corpo che la incorpora attraverso i sensi. Tale fenomeno costituisce il verificarsi di una certa espansione o tensione del corpo, ovvero, l'aura è in grado di modificare il corpo, di avere un effetto sensoriale ed emotivo sul corpo di chi la esperisce. Questo punto ci fa

riflettere nuovamente sulla natura corporea dell'esperienza estetica in tutte le sue manifestazioni e a maggior ragione nella performance. Possiamo allora affermare che l'aura non è solo un concetto puramente estetico ma è un'esperienza in grado di farci sentire qualcosa a livello corporeo. Centrale in questa prospettiva risulta inoltre il lato emotivo di tale esperienza che non si riduce solo al dato corporeo, ma è in grado fare risuonare le corde emotive ed affettive di chi la percepisce. In sintesi, Böhme sottolinea che l'aura secondo Benjamin va oltre una mera presenza visiva e concettuale, coinvolgendo una connessione profonda con il corpo e creando un'atmosfera che è sia spaziale che corporea. Questa prospettiva sottolinea l'importanza dell'esperienza sensoriale e corporea nella percezione dell'arte. Alla luce di quanto esposto fino ora possiamo allora avanzare l'ipotesi che sia l'atmosfera di una performance a determinare la sua aura, intesa nel senso di Benjamin. L'atmosfera in effetti è il prodotto sempre differente, unico e irripetibile che pone in essere la performance, è la sua atmosfera a conferire quel carattere di unicità che non può essere riprodotto. La prospettiva di Benjamin si sposa, quindi, con quanto finora esposto sugli elementi che contraddistinguono l'atmosfera in riferimento alla *performance art*.

Benjamin vedeva l'aura come una presenza unica e insostituibile, e questa prospettiva può essere associata all'idea che l'atmosfera conferisce un carattere di unicità alla performance. Quest'ultima, come abbiamo visto nel corso di questo paragrafo, è il prodotto non solo delle scelte estetiche operate dall'artista ma anche e soprattutto dall'incontro sempre unico e differente tra pubblico e *performer* che pone in essere un'esperienza che non può essere riprodotta, ma che avviene nel qui e ora. Ogni *performance* è un evento in sé, che si svolge in un momento specifico e in un contesto particolare ponendo le basi per la creazione di un'atmosfera specifica. L'interazione tra il pubblico e il performer, unita agli elementi ambientali e situazionali, contribuisce a creare un'esperienza unica e irripetibile. È questa interazione e questa esperienza che conferiscono all'evento la sua aura distintiva, che non può essere replicata o riprodotta in modo identico. Se l'aura, così come teorizzato da Benjamin caratterizza la forma d'arte come opera connotata da unicità allora possiamo assumere che l'atmosfera può essere intesa come aura della *performance*. La prospettiva di Benjamin sulla presenza autentica e irripetibile può essere riletta e utilizzata per inquadrare e comprendere le nuove forme d'arte, sempre più incentrate verso la creazione di atmosfere

ed esperienze uniche. L'atmosfera, come l'aura, è un elemento chiave che conferisce valore e significato all'esperienza artistica, rendendola sempre nuova e inimitabile.

3.6 Estetica patica

Alla luce di quanto detto, Griffero propone un ritorno alla visione di Baumgarten della teoria estetica, ovvero, come filosofia volta alla comprensione del sensibile e del patico. Alexander Gottfried Baumgarten (1714-1762) definisce, infatti l'estetica come conoscenza del sensibile, questo significa che l'estetica è la disciplina che si occupa della conoscenza ottenuta attraverso i sensi, in particolare l'esperienza sensoriale legata all'arte e al bello. Secondo Griffero, l'estetica dovrebbe tornare ad occuparsi del sensibile e del "patico"¹²⁰, ovvero, dovrebbe investigare i fenomeni a partire da un punto di vista sensoriale. Per sensibile ci riferiamo a ciò che può essere percepito attraverso i sensi come il vedere, il sentire, il toccare, mentre per "patico" si intende una commistione tra l'esperienza sensibile e quella emotiva. In altre parole, si tratta delle reazioni, delle sensazioni e delle emozioni che emergono dalla nostra interazione con il mondo attraverso i sensi. La filosofia estetica nel corso dei secoli si è spesso concentrata su questioni concettuali, atte a discernere e razionalizzare nuclei quali la bellezza, il gusto, il sublime. In Hegel l'arte si forma nell'intuizione, ovvero è un ritorno della ragione attraverso l'intuizione. La storicizzazione e razionalizzazione della realtà, nel sistema hegeliano, si riflette anche sul piano estetico. Nel seguire quella peculiare forma di incarnazione dell'idea all'interno della storia che è ravvisabile nella storicità dell'arte, Hegel, basandosi sul suo celebre impianto dialettico, analizza i rapporti storico-dialettici tra forma e contenuto. A partire da questi assunti, Hegel (1823) tematizza tre momenti centrali della storia dell'arte, ovvero: l'arte simbolica, l'arte classica e l'arte romantica. L'arte simbolica, tipica delle civiltà preelleniche e delle civiltà orientali, si caratterizza per uno squilibrio tra contenuto e forma. In tali espressioni

¹²⁰ Griffero, nella sua trattazione, riflette sulla possibile co-esistenza e alternanza tra *logos* (razionalità e oggettività) e *pathos* (emozione, esperienza soggettiva) nell'esperire del soggetto. Il filosofo si interroga su come l'esperienza emotiva, quando identificata con il soggetto, possa essere affrontata filosoficamente superando l'oggettivazione rappresentativa e sfuggendo alle limitazioni dell'ego cartesiano. Griffero suggerisce che sebbene *logos* e *pathos* non possano co-esistere in maniera simultanea, questi possono alternarsi consentendo una forma di vita più aperta. Questa alternanza consente al soggetto di riflettere sull'esperienza emotiva passata e di distanziarsi da essa, poiché la riflessione avviene quando il soggetto non è più pienamente coinvolto (Griffero, 2016).

artistiche ritroviamo, secondo Hegel, una ricchezza di forme espressive che supera in modo disarmonico la mancanza di contenuto; dunque, il contenuto risulta carente rispetto alla celebrazione di forme grandiose. L'arte classica, invece, individuata nell'arte greca e romana, rappresenta il connubio perfetto tra contenuto simbolico e rappresentazione figurativa, ovvero, tra forma e contenuto. In queste forme artistiche la mitizzazione della figura umana rappresenta un perfetto amalgama tra contenuto simbolico ed espressione della forma. L'arte romantica vede un nuovo squilibrio tra forma e contenuto: le rappresentazioni artistiche di questa fase, infatti, presentano un maggior grado di ricchezza del contenuto cui non corrisponde una forma sensibile appropriata in grado di rappresentarlo. L'arte romantica rappresenta per Hegel l'impossibilità di trovare forme sensibili adeguate ai contenuti che si volevano rappresentare. Tale impossibilità sancisce, secondo Hegel, la crisi propria dell'arte, ovvero, l'arte non è più in grado di esprimere la ricchezza, la complessità, la profondità dei grandi temi della modernità. Tale assunto deve essere interpretato come l'indicazione di una profonda inadeguatezza dell'arte di rappresentare le profonde contraddizioni dei tempi moderni. L'arte in questo senso perde il suo carattere di immediatezza, propria dell'arte classica con la sua espressione di armonia, di bellezza, di proporzione, per diventare una arte i cui contenuti sono talmente "alti" spiritualmente, ricchi di "riflessione" che le forme sensibili manifestano un ulteriore parossismo nell'inadeguatezza della rappresentazione di tali contenuti. L'arte contemporanea diventa sempre più "intellettualistica": il prodotto artistico rappresenta il frutto di una riflessione profonda ad opera dell'artista. Il concetto diventa preminente rispetto alla forma, che risulta sempre più inadeguata e non immediata nella sua funzione rappresentativa e semantica se confrontata al contenuto che vorrebbe esprimere. A tale paradigma, che potremmo definire "razionalizzante", in quanto cerca di spiegare sia in una prospettiva evolutivo-storicistica che formale (rapporto dialettico tra forma e contenuto) l'espressione artistica, possiamo ipotizzare di contrapporre il paradigma atmosferologico dell'arte, ovvero, l'estetica patica proposta da Griffero, elaborata sulla scorta della nuova fenomenologia di Schimtz e Böhme. Griffero, come vedremo, suggerisce che l'estetica dovrebbe ritornare all'esperienza sensoriale stessa. Questo implica un maggiore coinvolgimento con ciò che viviamo attraverso i sensi e come queste esperienze ci toccano emotivamente. Il focus dovrebbe essere spostato dalla comprensione intellettualistica dell'opera d'arte alla valorizzazione del patico, ovvero, portare al centro il ruolo delle

emozioni e delle reazioni fisiche ed emotive che l'esperienza artistica offre. Non si tratta solo di comprendere un'opera d'arte concettualmente o intellettualmente, ma di lasciarsi coinvolgere emotivamente da essa. Questo coinvolgimento emotivo può arricchire l'esperienza estetica e fornire una comprensione più profonda delle opere d'arte. Griffero, come vedremo, teorizza un'estetica che sposta l'attenzione dalla teoria astratta dei concetti verso un coinvolgimento più profondo e diretto con l'esperienza sensoriale. Questo approccio potrebbe portare a una maggiore enfasi sul valore dell'esperienza estetica come qualcosa di intrinsecamente legato alle reazioni sensoriali ed emotive dell'individuo. Griffero propone una nuova interessante prospettiva estetica centrata sulla dimensione patica, ovvero, sensibile e proprio corporea. Tale prospettiva si innerva in un contesto che vede un rinnovato interesse per la sfera emozionale del soggetto, che va dalle neuroscienze alla psicologia fino ai *media studies*. Il fulcro di tale prospettiva centrata sulla dimensione sensibile ed emotiva dell'esperire sta nel considerare il sentire del soggetto in un determinato spazio, inteso non come luogo propriamente fisico e geometrico, ma inteso in un senso più ampio. Come afferma lo stesso Griffero:

La conseguenza estetologica, relativamente prevedibile, sarà allora anzitutto quella di indagare non tanto l'arte e le tradizionali categorie dell'estetica (bello, sublime, opera, grazia, genio, originalità, mimesi ecc.) quanto la struttura patica implicitamente fungente in qualsiasi ontologia regionale (arte compresa, naturalmente), e poi di ridimensionare per quanto possibile il piano intellettualistico del giudizio critico (in specie quello focalizzato, *more solito*, sull'arte) per avviare piuttosto una riflessione sulle potenzialità estesiologiche generali della percezione, e specialmente di quella ingenua (Griffero, 2016, p. 21).

Centrale all'interno di questo discorso sull'arte e il concetto di atmosfera che viene inteso come un intorno pregno di carica emotiva, le atmosfere vengono concepite come spazi emozionali diffusi che colpiscono il soggetto che le esperisce. I sentimenti atmosferici irradiano lo spazio e inglobano il corpo del percepente, che attraverso un processo di risonanza consente al soggetto di intonarsi con la situazione emotiva di quello specifico spazio. L'idea chiave è che il soggetto, attraverso un processo di risonanza emotiva, diventa in sintonia con l'atmosfera circostante. Questo significa che l'individuo reagisce in modo

emotivo e si "sintonizza" con l'atmosfera, catturando e riflettendo i sentimenti evocati da essa. Il concetto di atmosfera in relazione all'arte e non solo, mette in evidenza la complessità dell'esperienza percettiva. L'opera d'arte, così come determinati ambienti, influenza e modella le nostre reazioni emotive che, come vedremo, non sono puramente soggettive. Come suggerisce Griffero le atmosfere non sono il mero prodotto di proiezioni soggettive o di associazioni del soggetto percepente, ma possiedono delle qualità oggettive. Un'estetica così pensata, secondo Griffero, quindi centrata sull'analisi dell'atmosfera, oggetto ormai di un'analisi che attraversa diverse discipline sembra la più adeguata a riflettere sull'arte contemporanea. Quest'ultima è infatti un'arte sempre più concentrata sulla creazione di situazioni effimere, immersive e installative che generano spazi in cui lo spettatore viene catturato e rapito. Tale evoluzione dell'arte contemporanea e performativa ha proprio come oggetto la creazione di atmosfere sempre più affascinanti giocando sulla "quasi-cosalità" degli oggetti.

L'estetica patica, qui presa in considerazione, ha l'obiettivo di porre nuovamente al centro dell'attenzione la dimensione sensibile ed affettiva dell'esperienza estetica. Tale prospettiva si contrappone ad una visione dell'estetica come mera attività contemplativa e giudicativa del bello per dare valore invece alla dimensione affettiva. Attraverso l'estetica patica è possibile, inoltre, allargare lo sguardo non solo alle opere d'arte ma anche a tutte quelle attività come la scenografia, la pubblicità, il design, la museologia, la moda e così via, comprendendo anche il processo attuale di «estetizzazione del mondo della vita» (Ivi, p., 30). L'estetica patica, proposta da Griffero, mira a tracciare i contorni di un approccio che si discosta dalla visione idealistica e techno-scientifica dell'estetica per tornare al progetto di Baumgarten, ovvero di considerare l'estetica come una teoria generale della conoscenza sensibile. Per sensibilità qui si intende non solo un'attività di tipo visuale-percettivo ma un'esperienza che si radica nel corpo del soggetto che lo coinvolge affettivamente che pone in essere l'esperienza intersoggettiva, un'esperienza che è innanzitutto empatica. Secondo Griffero, tale prospettiva trova coincidenza con la teoria atmosferologica, ovvero con l'idea che lo spazio inteso come vissuto è in grado di agganciare la sfera emotiva e sensibile del soggetto di produrre risonanza empatica, tale paradigma si oppone a quello meramente psicologico che vede i sentimenti come solamente fenomeni interni ai soggetti sganciati dall'ambiente. La carica emotiva è infatti effusa nello

spazio che ne caratterizza i contorni e attraverso meccanismi intersoggettivi è in grado di coinvolgere il soggetto attraverso un'esperienza che è innanzitutto sensibile e corporea. Secondo Griffero, ma anche Böhme le atmosfere sono entità quasi-oggettive ovvero possiedono nella loro essenza determinate caratteristiche che prescindono dal soggetto. Il fenomeno delle atmosfere mette in crisi il paradigma dualistico soggetto-oggetto, per definire uno spazio entro il quale esiste un'interazione e una dimensione anti-dualistica. Il sentimento atmosferico attua tonalità emotive che induce il soggetto non tanto al fare ma al provare, al sentire affettivo di fronte ad una determinata esperienza. Come ribadisce lo stesso Griffero:

Ecco perché le atmosfere svolgono un ruolo esemplare e ontologicamente eversivo in quanto quasi-cose: anzitutto perché sono *Gestalten* la cui apparenza fenomenica non rinvia affatto, come pretendeva la fisiognomica tradizionale, a qualche dimensione interna e ingiustificatamente ritenuta più vera ed essenziale; in secondo luogo perché l'azione coinvolgente delle atmosfere, del tutto coincidente con la risonanza suscitata nel corpo vissuto del percipiente, non necessita assolutamente di essere ricondotta a una causa pregressa e autonoma, indispensabile a rigore solo per il pensiero finalizzato alla prognosi e quindi alla manipolazione; in terzo luogo perché le atmosfere costituiscono una sorta di *tra* anteriore a soggetto e oggetto, in altri termini una relazione che precede i relati (..) infine perché, nonostante il carattere effimero e l'intermittenza temporale che ne caratterizza la manifestazione (e in questa prospettiva, quindi ipso facto l'esistenza), le atmosfere degne di questo nome non sono mai prive di forza ed esercitano quindi una loro vera e propria autorità (Ivi, p. 37).

L'estetica patica vuole porre al centro l'effimero inteso come effusione indistinta delle apparenze, vuole ribadire la centralità dell'esperienza come pratica che si fonda sulla percezione corporea del soggetto, più precisamente, del *Leib*. Centrale all'interno di questa prospettiva è il "tra" messo in evidenza da Griffero che si pone come anello di congiunzione tra l'emozionalità dello spazio vissuto e appunto il *Leib*. È in questo rapporto di congiunzione che si sviluppa l'estetica patica, ovvero un'estetica in grado di destrutturare antiche dicotomie che hanno caratterizzato il pensiero Occidentale. L'atmosfera si presenta

in questo modo come punto di raccordo tra oggetto e soggetto, una dimensione intermedia tra l'esperienza del fare e del sentire. Tale dimensione estetologica ed atmosferica si sgancia in questo modo da una concezione idealistica e razionalizzante dell'arte per portare nuovamente al centro il corpo vissuto del soggetto, è un atteggiamento che mira a rivendicare la dimensione emozionale come strumento principale del sentire il mondo. Le atmosfere devono essere pensate come spazi espressivi come degli "intorni" dotati di una loro oggettività che non può essere trascurata ma invece evidenziata e valorizzata. Tale oggettività dei sentimenti rafforzano il concetto di interazione tra soggetto e oggetto. Questi sentimenti oggettivi o atmosfere sono anteriori alla distinzione tra soggetto (chi percepisce) e oggetto (ciò che è percepito). Questo significa che esistono indipendentemente dalla nostra percezione e dalla loro definizione come oggetti specifici. Tali sensazioni oggettive, o atmosfere appunto, sono percepibili tramite un'impressione intuitiva e olistica. Tali impressioni possono essere percepite anche nella loro vaghezza e nella loro effusione spaziale. In sostanza, l'idea fondamentale è che l'esperienza umana è in grado di cogliere aspetti che vanno oltre la semplice percezione di oggetti e soggetti, e che queste esperienze hanno una sorta di realtà oggettiva che può essere percepita in modo intuitivo e globale, indipendentemente dalla nostra capacità di descriverle in modo preciso o di collegarle a qualcosa di specifico. Tale prospettiva si radica all'interno della filosofia fenomenologica, che mira appunto ad esplorare e a indicare le caratteristiche salienti della natura dell'esperire umano. Al centro di questa prospettiva si colloca la corporeità così come l'abbiamo intesa nel secondo capitolo di questo lavoro. Il corpo è infatti la via principale attraverso cui fare esperienza delle atmosfere, un corpo che Griffero definisce sulla scia di Merleau-Ponty come intercorporeo, e come anche lo definisce Schimtz come proprio-corporeo. Un corpo che è in grado di percepire "presenze" che aleggiano nell'aria e nello spazio. Una presenza che, come esplicita, Griffero è «affettiva aleggiante e coinvolgente» (Ivi, p. 56). All'interno di tale prospettiva si inserisce anche il concetto di *affordance*, pensato e coniato da James Gibson, uno psicologo cognitivo del XX secolo noto per i suoi studi sulla percezione e sull'ecologia dell'informazione, che fa riferimento al fatto che gli oggetti e l'ambiente possiedono in qualche modo la capacità di invitarci ad uno specifico utilizzo. Gli oggetti e l'ambiente sono visti come agenti che forniscono suggerimenti diretti su come possono essere usati, consentendo agli individui di risparmiare risorse cognitive e adattarsi in modo flessibile alle situazioni. L'idea principale dell'*affordance* è che gli

oggetti non sono solo percepiti in base alle caratteristiche visive o sensoriali, ma che in qualche modo ci invitano anche a comprendere il loro utilizzo. In altre parole, l'ambiente fornisce indizi visivi e sensoriali che suggeriscono all'osservatore come può interagire con gli oggetti o l'ambiente circostante. Secondo Griffero, tale concetto può essere integrato con quello di atmosfera, poiché le caratteristiche che un determinato spazio offre (sottolineiamo che queste caratteristiche non sono solo fisiche e misurabili) ci forniscono indizi di natura qualitativa ed espressiva. Come esplicita chiaramente Griffero:

In quanto *affordance* e qualità espressive (o loro insiemi), in cui le cose estetizzano tonalizzando il loro spazio, le atmosfere suggeriscono oppressione o distensione, depressione o eccitazione, e così via, ma talvolta si limitano anche solo a sollecitare uno sguardo curioso o ammirato, in ogni caso in forme sempre un po' diverse a seconda della disposizione proprio-corporea (momentanea o temperamentale) dei percipienti (Ivi, p. 62).

Griffero vuole suggerirci che le atmosfere o le qualità emotive che permeano un ambiente possiedono *affordance* o qualità espressive. In sostanza, tali ambienti hanno la capacità di comunicare elementi qualitativi ai soggetti percipienti. In sintesi, il concetto fondamentale sottolineato è che le atmosfere non sono semplici sfondi inerti; piuttosto, agiscono attivamente sulla percezione e sull'esperienza umana. Posseggono la capacità di comunicare emozioni e di suggerire comportamenti in maniera complessa e sottile.

Appendice

Estetiche

In questa appendice al lavoro presentato fin qui vedremo nel concreto l'applicazione dei concetti discussi alle opere di alcuni artisti che abbiamo selezionato. Le opere scelte riflettono quanto detto sull'atmosfera; esse in effetti sono il prodotto di una ricerca che vede nella creazione di particolari atmosfere il fulcro del loro intento. Oggi l'arte, come abbiamo visto, verte sempre più sulla stimolazione sensoriale dello spettatore, nella creazione di spazi irradiati da qualità espressive. L'arte contemporanea può essere compresa secondo le prospettive esposte finora, guardando non solo ai concetti e i significati che i prodotti estetici vogliono esprimere, ma soprattutto alla volontà di creare situazioni "patiche" in cui lo spettatore può immergersi. L'arte contemporanea si distingue per la tendenza a privilegiare l'esperienza sensoriale dello spettatore nelle creazioni di spazi che vanno oltre la semplice esibizione dell'opera. Tale concezione ci consente di constatare come l'arte contemporanea valichi la mera contemplazione dell'oggetto artistico. Gli artisti mostrano la volontà e il desiderio di coinvolgere lo spettatore all'interno di un'esperienza ricca di significati e sensazioni, incoraggiando in questo modo un tipo di visione sinestetica e la costruzione di una relazione più intima tra oggetto e spettatore. In questo contesto, l'arte si fa esperienza più che contemplazione, creando atmosfere suggestive dove lo spettatore non è più un soggetto passivo ma coinvolto radicalmente all'interno di tale esperienza.

James Turrell, nato il 6 maggio 1943 a Los Angeles, è un artista statunitense ed è ampiamente riconosciuto per i suoi contributi nel campo della percezione della luce e dello spazio. Emerso come una figura di spicco nel movimento *Light and Space*¹²¹, originatosi

¹²¹ *Light and Space* è un movimento artistico nato in California, molto simile per certi al movimento della *minimal art* si differisce da essa per l'utilizzo dei materiali nella loro pratica artistica. Questi artisti si focalizzano infatti su materiali che fanno risaltare le potenzialità e le caratteristiche della luce. Le loro opere sfidano la bidimensionalità e definiscono lo spazio espositivo in modo tale che l'osservatore possa immergersi all'interno (Gambaro, 2020).

in California negli anni Sessanta, ha rivoluzionato l'approccio artistico alla luce, trasformandola in un *medium* artistico a tutti gli effetti. La sua prospettiva sulla luce si discosta dall'interesse comune nel dipingere la luce, focalizzandosi invece sull'utilizzo di essa come strumento percettivo. Nonostante la luce possa essere considerata un 'oggetto' forte e potente, la sua peculiarità è quella di apparire delicata e quasi eterea. Al fine di farne emergere le qualità, l'artista lavora la luce in modo da farla percepire come un elemento tangibile e coinvolgente.

Ecco come lo stesso Turrell definisce il suo lavoro:

My work don't illustrate scientific principle, but I want them to express a certain consciousness, a certain knowing. My spaces must be sensitive to events outside themselves. They must bring external events into themselves. I think of my Works as being important in terms of what they have to do with us and our relationship to the universe, but not necessarily in scientific terms. I'm concerned with what my spaces direct to their seeing to, and hence what they direct our seeing to. At the same time, I'm interested in the expression of time. Because even though you may expression of our particular historical moment in, say, the art of Andy Warhol, there are also expression that go through time, beyond time, and have a sense of themselves that transcends any specific period. That's the part of art I'm interested in. This said, however, I do want to be involved with the here and now. I want my art to function in contemporary terms.¹²²

In questo estratto l'artista vuole sottolineare come le sue opere mirano a trasmettere una certa consapevolezza. I suoi spazi artistici sono creati attraverso l'uso di elementi naturali come appunto la luce, esprimendo così un'idea di arte sempre centrata nel tempo in cui è immersa, ovvero, nella sua epoca.

Nell'opera *The light inside* (1999) l'artista intende superare i confini convenzionali degli spazi costruiti. Attraverso la realizzazione di un percorso sopraelevato i visitatori sono immersi in un'esperienza dove lo spazio è percepito come fluttuante. L'installazione è resa suggestiva grazie alla variazione dell'illuminazione, che vede l'alternarsi di diverse tonalità del blu. In quest'opera è ben evidente la riflessione di Turrell sulla relazione osmotica tra

¹²²Estratto di un'intervista all'artista, contenuta nel testo *James Turrell the art of light and space*, di Craig Adcock, 1990.

luce e spazio. Nell'opera *Aten Reign* (2013), la luce del giorno viene fatta attraversare dall'oculo del Guggenheim Museum in modo tale che illumini lo spazio in maniera diffusa. Insieme alla luce naturale, Turrell associa l'utilizzo di luce colorata che amplifica l'effetto dell'illuminazione. Tale disposizione della luce conferisce un nuovo senso spaziale al museo che sembra diventare un'enorme rotonda illuminata. *Space that sees* è un'opera che appartiene alla serie *Skyspace* e che Turrell realizza in diversi spazi museali. La serie di opere consiste nel realizzare delle aperture nei soffitti in modo da rendere visibile il cielo. Queste installazioni giocano con le fluttuazioni della luce naturale che non rimane mai uguale. Attraverso queste cornici sul soffitto invita gli spettatori a soffermarsi sulla bellezza del cielo naturale realizzando un'esperienza che possiamo definire come meditativa. Nato a Copenaghen il 5 febbraio del 1967, Ólafur Elíasson è un artista danese. Nel 1995 fonda il suo studio a Berlino, con l'ausilio di diverse figure professionali come architetti, designers, ricercatori e storici dell'arte. Le sue opere sono il frutto di un lavoro multidisciplinare. Elíasson è considerato dalla critica un vero e proprio visionario. I suoi progetti sono il prodotto di diverse tecniche e forme artistiche, dalla pittura alla scultura ai *media* digitali. Le sue opere vengono esposte nei più importanti musei, ma ha anche lavorato negli spazi pubblici creando opere fortemente emblematiche. Il suo lavoro intende enfatizzare la profonda connessione tra uomo e natura; la sua pratica artistica mette infatti al centro l'elemento naturale esemplificato dalla luce, dal colore e dall'acqua. Dentro il contesto della riflessione sull'atmosfera, è possibile considerare Ólafur Elíasson come il rappresentante che meglio incarna il concetto di atmosfera attraverso il suo lavoro artistico. Come lui stesso afferma:

Like the weather, atmospheres change all the time and that's what makes the concept so important. An atmosphere cannot be an autonomous state; it cannot be in standstill, frozen. Atmospheres are productive, they are active agents. When you introduce atmosphere into a space, it becomes a reality machine. If you talk about an atmosphere in public space, you can describe it as the coming together of numerous trajectories, the coming together of materials, of intentions, the buildings; it's a hovering, a resonance. It never stands still. It moves on and changes. The idea of atmospheres that is dominant today sometimes suggests that aesthetics are separate from ethics. But when we talk about atmospheres, especially in public space, we cannot take away intentionality. And intentions – by city planners, governments, everyday

users – inevitably embody an ethical stance, a suggestion about how to act and interact with others (Böhme, Eliasson, Pallasmaa, 2014, p. 93).

Attraverso le sue opere, Eliasson crea ambienti multisensoriali in grado di coinvolgere lo spettatore in esperienze immersive, sottolineando la relazione tra l'osservatore e lo spazio attorno. Le atmosfere evocate da Eliasson si contraddistinguono per la capacità di suscitare un forte impatto emotivo e sensoriale. L'artista gioca con la luce, la forma e il movimento: elementi che convergono e concorrono a creare un'atmosfera unica al cui centro troviamo una forte relazione tra individuo e ambiente. L'opera *The weather project*, creata per la *Turbine Hall* della *Tate Modern* di Londra nel 2003, è una delle installazioni più celebri dell'artista. Quest'opera è pensata per creare un ambiente immersivo e un'atmosfera avvolgente all'interno della quale gli spettatori possono muoversi liberamente. Il fulcro dell'opera è rappresentato da un enorme sole artificiale sospeso al centro della sala, composto da diverse lampade in grado di ricalcare le stesse tonalità della luce del tramonto. Al centro del soffitto è invece collocato un enorme specchio inclinato, che riflette la luce emanata dalle lampade e dà la sensazione di 'aprire' lo spazio. Un altro elemento che conferisce specificità all'opera è l'emanazione di una foschia artificiale prodotta da delle macchine che nebulizzano l'aria; tale elemento conferisce un senso di sospensione e di rilassatezza al paesaggio. Il risultato di tutti questi elementi è la realizzazione di un'atmosfera calda e avvolgente. Questa creazione evidenzia l'interesse dell'artista per la realizzazione di spazi multisensoriali, offrendo una riflessione sul tema della percezione e su come gli elementi naturali abbiano la capacità di modificarla. *Beauty*, del 1993, è un'altra opera di Eliasson che merita di essere citata in riferimento alla creazione di atmosfere. Questa installazione può essere considerata come l'opera manifesto di questo artista, che dimostra come con l'utilizzo di pochissimi elementi naturali è possibile realizzare atmosfere di indiscutibile bellezza ed enigmaticità. Realizzata in una stanza buia, attraverso l'utilizzo di ugelli disposti in fila che fanno cadere una nebbiolina finissima che incontra la luce di un faretto, il risultato è la creazione naturale di un arcobaleno che illumina lo spazio buio. Il risultato è la realizzazione di un'opera affascinante e raffinata che cattura l'attenzione dello spettatore e lo trasporta in una dimensione quasi ultraterrena. Anche in questo caso, Eliasson dimostra di saper maneggiare l'elemento naturale nella sua essenzialità e di saper creare dimensioni percettive che sfidano i sensi.

Dan Flavin (1933-1996) è stato un artista minimalista famoso per le sue installazioni realizzate con lampade fluorescenti montate su parete. Tali opere, da lui chiamate *icons*, sono considerate precursori del movimento minimalista. Una delle serie più lunghe di opere di Flavin è intitolata *Monuments to V. Tatlin*, che raccoglie diverse opere dedicate allo scultore Vladimir Tatlin. Le sue opere sono per lo più installazioni e sculture realizzate con lampade fluorescenti. Flavin amava dedicare le sue opere ad artisti che hanno segnato la storia dell'arte, come nel caso dell'opera *senza titolo* dedicata a Henri Matisse del 1964. Tale opera riflette l'interesse di Flavin per la pittura e l'uso dei colori. È realizzata attraverso un apparecchio composto da quattro lampade fluorescenti, posto verticalmente sulla parete. Le lampade emanano una luce colorata che nell'insieme forma un bagliore bianco. È difficile categorizzare con esattezza il lavoro di questo artista in bilico tra scultura, installazione e arte situazionale (Weiss, 2006). Tuttavia, sembra evidente come le sue opere e il suo lavoro sulla luce conferiscono ed emanano una certa atmosfera minimale in grado di giocare con la percezione dello spettatore.

Un altro artista minimale è Spencer Finch, classe 1962. Finch nel suo lavoro utilizza diversi mezzi espressivi che vanno dall'acquarello alla scultura, al disegno alla fotografia. È forse meglio conosciuto per aver affrontato concetti sfuggenti come quello della memoria e della percezione, attraverso installazioni luminose. Finch lavora con l'astrattismo e le sue opere sono fortemente concettuali (Mehta, 2004). La sua ricerca non mira a realizzare opere puramente rappresentative ma cerca di creare delle situazioni che in qualche modo stimolino l'immaginazione dello spettatore.

Sir Anish Kapoor (Bombay, 12 marzo 1954) è uno scultore britannico di origine indiana. Il suo lavoro verte sull'esplorazione delle soglie percettive, attraverso la decostruzione della realtà. Utilizza materiali grezzi come granito, marmo, legno e gesso per creare forme geometriche ed enigmatiche. All'interno del suo lavoro artistico troviamo una fusione unica tra il reale e l'irreale, in grado di offrire un'esperienza che trasforma o mette in discussione la nostra percezione della realtà. Kapoor, attraverso le sue opere, vuole condurci in un viaggio esplorativo dove i confini tra realtà e illusione sono sempre più sfumati. Una delle caratteristiche della sua opera è la capacità di trasformare i materiali. Le sue opere giocano con la spazialità evidenziandone il pieno e il vuoto. Crea strutture riflettenti e forme geometriche o biomorfe. Una delle sue opere più famose è sicuramente *The Bean*, ufficialmente intitolata *Cloud Gate*. Quest'opera è una delle installazioni artistiche

pubbliche più grandi al mondo. Si tratta di una gigantesca scultura a forma di fagiolo che è presto diventata iconica per la città di Chicago. *Leviathan* è un'altra opera di grande impatto realizzata dall'artista per il *Grand Palais* parigino. Si tratta di una gigantesca serpentina che attraversa le sale del museo; nella sua maestosità quest'opera evidenzia l'interesse dell'artista per opere di grande impatto visivo e spaziale in grado di stravolgere in qualche modo la percezione del luogo in cui sono situate. I tubi della serpentina sono connessi in modo da formare una struttura organica e intricata che scorre sinuosamente attraverso lo spazio. La superficie dei tubi è estremamente riflettente e genera così un impatto visivo in cui la riflessione dello spettatore si ripete all'infinito. L'opera *Iridescent Pink* di Anish Kapoor, del 2007, fa parte di una serie di lavori che si focalizzano sulle possibilità riflettenti di alcuni materiali come l'acciaio. Quest'opera in particolare è una scultura di forma ellittica che, catturando la luce, riconsegna diverse tonalità di colore del materiale e provoca un effetto cangiante ed enigmatico. L'opera riflette la spiccata sensibilità dell'artista, che non lavora solo con le grandi dimensioni ma riesce a produrre atmosfere più eteree ed eleganti. Enfatizza, inoltre, l'interesse dell'artista per le potenzialità espressive della forma e per come questa si relazioni con lo spettatore.

Richard Serra (San Francisco, 2 novembre 1938) è un *performance artist* e scultore minimalista statunitense che ha fatto parte del movimento artistico noto come *Process Art*. Il suo lavoro è stato riconosciuto a livello internazionale per la sua capacità di innovare e trasformare i materiali. La sua poetica si sviluppa, infatti, a partire dal materiale utilizzato per la realizzazione dell'opera. Affascinato da Giacometti, dalla *performance art* e dalla danza, nel corso della sua vita ha avuto la possibilità di entrare in contatto con grandi personalità del suo tempo. È interessato al processo di fabbricazione e ai materiali industriali come il ferro e l'acciaio. Le sue sculture, spesso monumentali, sono caratterizzate da forme semplici ma potenti, come curve e inclinazioni dal forte impatto visivo. Le sue opere mirano in qualche modo a modificare la percezione spaziale e a suscitare una riflessione sul rapporto tra uomo e ambiente. Una delle sue opere più riconosciute, *Inside out*, è un lungo nastro di acciaio, che si snoda in un vasto spazio. Il visitatore è invitato a entrarvi dentro e a percorrere questo ambiente modificato sinuosamente dalla scultura. La percezione viene destabilizzata da un continuo alternarsi tra concavo e convesso, rendendo l'attraversamento un'esperienza disorientante. Un altro artista che lavora creando atmosfere è Bruce Nauman (Fort Wayne, 6 dicembre 1941). Artista, fotografo, scultore e video-artista, Nauman è un importante esponente dell'arte

concettuale americana. Interessato al processo artistico egli pone grande attenzione all'etica del lavoro di artista, considerando l'arte più come un processo di ricerca che come prodotto finale. Nel corso della sua carriera ha utilizzato diversi *media* approfondendone le potenzialità espressive. A partire dal 1965 esplora il video come mezzo attraverso cui realizzare opere concettuali. Si interessa alla documentazione come processo attraverso cui registrare movimenti semplici e quotidiani senza avere la preoccupazione di esplicitare necessariamente una particolare narrativa o estetica. Il suo interesse si muove inoltre sulla relazione tra spazio e corpo. Le sue opere sono provocatorie, basti pensare alla scultura luminosa *True Artist Helps the World by Revealing Mystic Truths* (1967), attraverso cui vuole destare una riflessione sul ruolo dell'artista e dell'arte stessa. Nauman, attraverso le sue creazioni, riesce a realizzare atmosfere eleganti ed enigmatiche dove lo spettatore è invitato a immergersi e a riflettere sulla relazione tra corpo e spazialità. Approfondiamo, adesso, due artisti appartenenti alle arti performative che tramite il loro lavoro hanno saputo rivoluzionare il mondo della *performance* e del teatro. Il primo è Romeo Castellucci, artista ormai riconosciuto a livello internazionale. Studia pittura e scenografia all'Accademia di belle arti di Bologna e nel 1981, insieme a Claudia Castellucci e Chiara Guidi, fonda la *Societas Raffaello Sanzio*. Il suo lavoro rappresenta in tutti i sensi la totale fusionalità dei mezzi espressivi; le sue opere sono, infatti, il prodotto di un connubio integrale e perfetto di tutte le arti. Ribaltando il primato del testo, Castellucci realizza delle messe in scena di straordinaria complessità in cui diventano centrali la musica, la scenografia e i corpi dei *performer*. Castellucci lavora attraverso la creazione di immagini e atmosfere perturbanti che mirano a sollecitare la percezione e l'affettività dello spettatore. L'artista insieme alla *Societas*, nel corso della sua carriera ha prodotto numerosi lavori; tra questi ricordiamo la *Tragedia Endogonia* (2002-2004), un'opera formata da undici episodi realizzati in diverse città europee. Tale lavoro rappresenta il fulcro della sua poetica, che si concentra sulla problematizzazione del contemporaneo, sulle sue contraddizioni e peculiarità. Invita per mezzo della tragedia a riflettere su tematiche quale la violenza, il potere del linguaggio, l'uso dei corpi (come direbbe Agamben¹²³). La sua poetica può essere definita con le sue stesse parole: «Immagini. Immagini, direi. Immagini in mezzo ad altre immagini. Pulsazioni, masse di energia, corpi in mezzo ad altri corpi. Forme a bassa definizione,

¹²³ Per una trattazione sul tema fare riferimento ad Agamben, *L'uso dei corpi*, Neri pozza, 2014.

pressioni che si ergono in un avanzamento drammatico verso lo spettatore»¹²⁴. Centrale è dunque il tema dell'immagine, che non deve essere pensata solo dal punto di vista visivo, ma quale insieme organico di tutti gli elementi (musica, testo, corpo, voce). Il teatro per il regista è un luogo dove emerge una realtà potenziale o possibile, ovvero, una dimensione che trascende la quotidianità, che ci pone di fronte a scenari potenzialmente esistenti e che possiedono una forza in potenza (Semenowicz, 2017). Il concetto di atmosfera, visto in questo lavoro, non può essere meglio rappresentato dal lavoro di questo artista che riesce a realizzare ambientazioni di straordinaria potenza da cui lo spettatore è completamente rapito e assorbito. Il secondo artista di cui ci occuperemo è Alessandro Sciarroni, classe 1976. Sciarroni è un artista che ha fatto della coreografia il suo mezzo principale di espressione. Il suo lavoro riflette una ricerca profonda sul movimento e la sua estetica. Le opere di questo coreografo possono essere inquadrare all'interno di quanto detto in questo lavoro sull'atmosfera. In effetti i suoi lavori vertono sulla realizzazione di atmosfere precise e di straordinaria bellezza. I suoi lavori sono ormai visti nella scena internazionale, nel 2019 vince il leone d'oro alla carriera della *Biennale di Venezia* nella sezione danza. Il suo lavoro affonda le radici nella concezione concettuale di Duchamp, aprendo un dialogo tra la pratica teatrale e la danza. Le sue opere incorporano una grande senso della precisione e della chiarezza scenica; è interessato al gesto performativo e alla sua estremizzazione, portando spesso al parossismo anche un solo gesto performativo. Tale visione gli permette di creare atmosfere ben evidenti che catturano l'attenzione dello spettatore senza giocare sull'emotività ma più sul senso del trasporto e della bellezza della scena. *Dream* del 2022, è una *durational performance* pensata per sei *performer* e un pianista. Questo lavoro, della durata di cinque ore, in cui lo spettatore è libero di entrare o uscire quando vuole, è un'opera che si articola tra musica e movimento. Un'azione che non ha né inizio e né fine ma che crea anzi una temporalità sospesa immersa in un'atmosfera surreale in cui persino il concetto di tempo viene meno. Quello che avviene è la creazione di uno spazio extra-quotidiano dove *performer* e spettatori condividono lo stesso luogo e lo stesso tempo. Si ha quindi l'impressione che venga a generarsi una 'comunità situazionale' che verrà poi sciolta dalla fine della performance. *Dream*, come si evince dal titolo, è una *performance* sognante dove i *performer* si muovano quasi come sonnambuli trasportati dalla musica.

¹²⁴ Antonino Pirillo, *Conversando con... Romeo Castellucci*, *cultureteatrali.org*, 2010

Un'altra opera di straordinaria atmosfericità è [*Dialogo Terzo: IN A LANDSCAPE*], del 2020, creata in collaborazione con la compagnia di danza *Collettivo Cinetico*. L'opera pone in essere, attraverso la reiterazione dei movimenti, uno spazio intriso di leggerezza ed empatia. Il titolo si ispira al brano omonimo di John Cage, creato con l'intento di rasserenare la mente e predisporla all'influsso divino.

L'ultimo lavoro che vogliamo citare in questa sede è il progetto *Turning*, che si sviluppa in diverse versioni, con interpreti diversi e diverse configurazioni sceniche. Questo progetto è estremamente concettuale e incentrato sul concetto di rotazione, come suggerito già dallo stesso titolo. In questa serie di lavori, l'artista vuole esplorare come un semplice movimento o un'azione siano in grado da un lato di investire il *performer* della capacità di perpetrare il movimento fino a portarlo all'estremo e dall'altro di creare un'atmosfera in cui la ripetizione catturi lo sguardo dello spettatore, che viene letteralmente rapito.

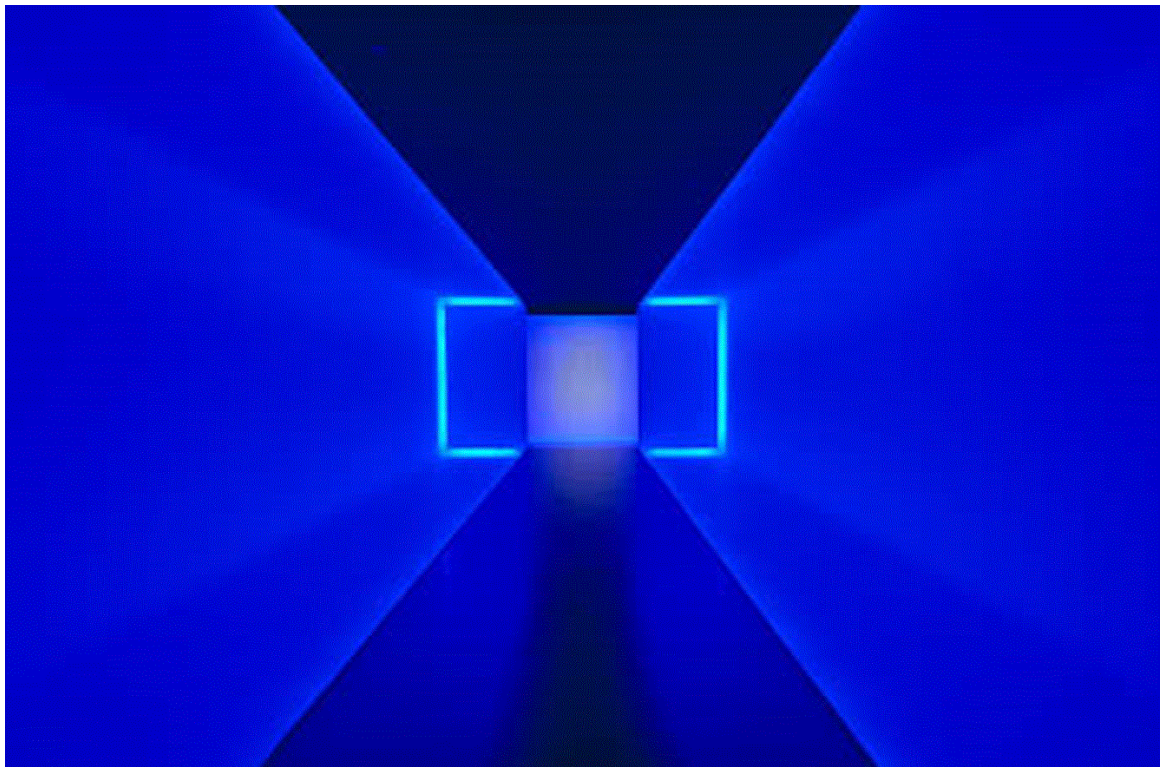


Figura 1, James Turrell, The Light Inside, installazione, luce artificiale, 1999, The Museum of Fine Arts, Houston.



Figura 2, James Turrell, Aten reign, installazione, luce LED, 2013, Guggenheim Museum, New York.



Figura 3, James Turrell, Space That Sees, installazione, cemento bianco e grigio, calcare, 1992, The Israel Museum, Gerusalemme.



Figura 4, Ólafur Eliasson, The Weather Project, installazione, luce artificiale, 2003, Tate Modern, Londra.



Figura 5, Ólafur Eliasson, *Beauty*, installazione, luce artificiale, acqua e legno, 1993, Moderna Museet, Stoccolma.

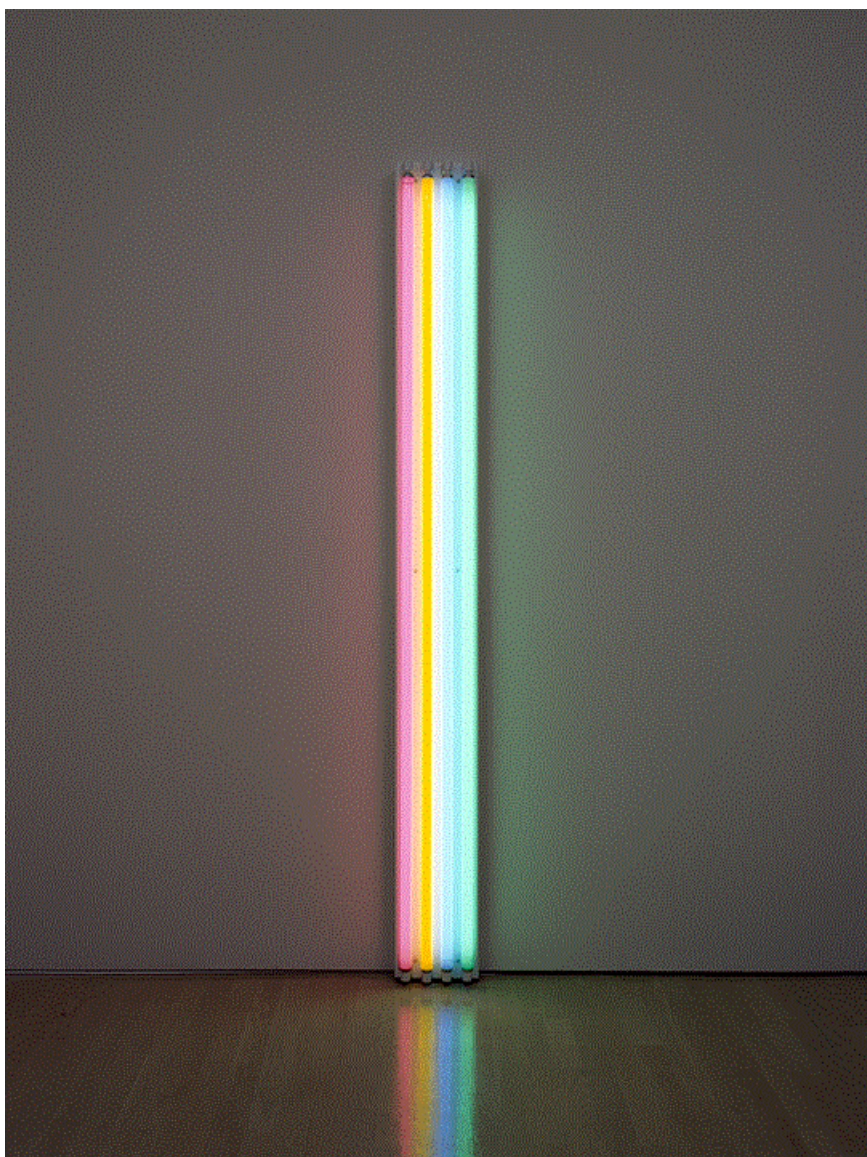


Figura 6, Dan Flavin, Senza titolo (To Henry Matisse), installazione, luce LED, 1964, Guggenheim, New York.

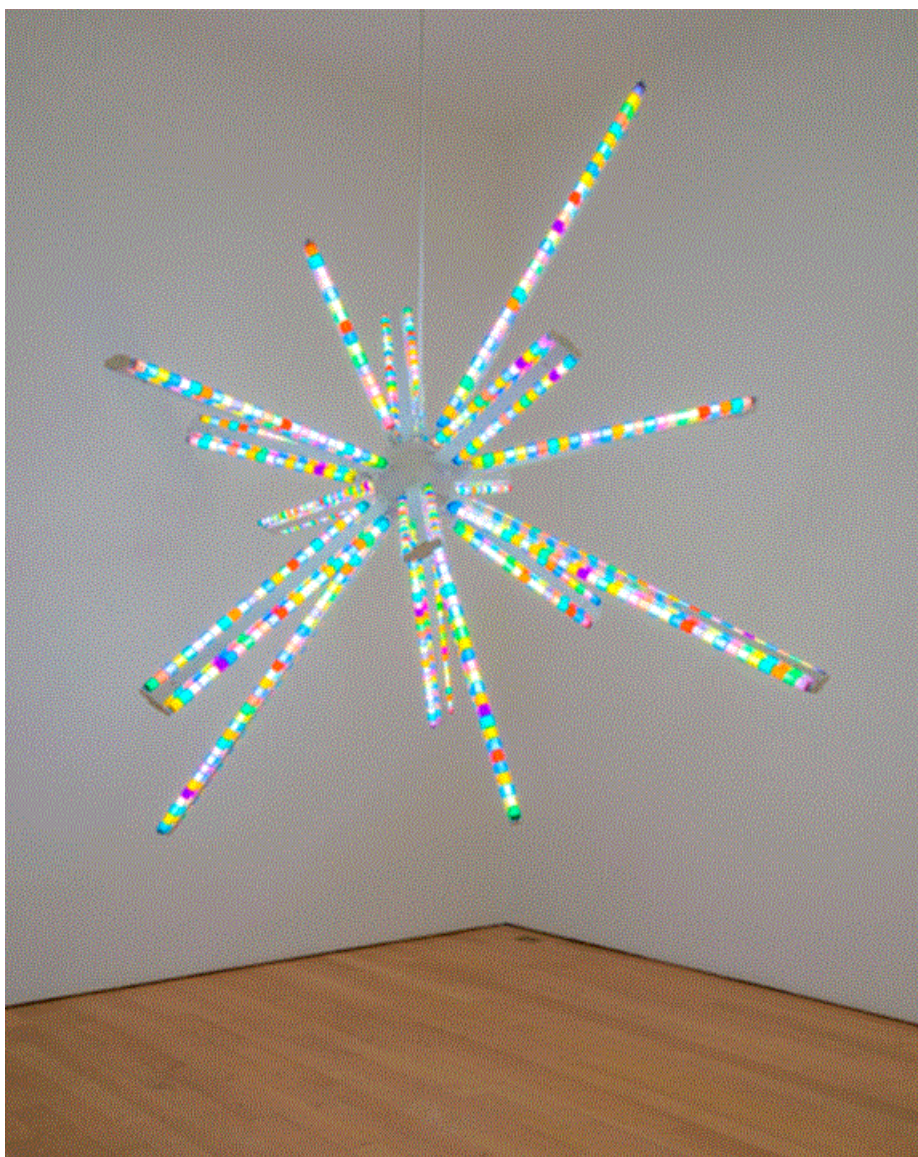


Figura 7, Spencer Finch, The evening star, scultura, luce fluorescente, 2010, Lisson Gallery, Londra.



Figura 8, Anish Kapoor, The Cloud Gate, installazione, acciaio inox, 2006, Millenium Park, Chicago.



Figura 9, Anish Kapoor, Leviathan, installazione, PVC, 2006, Grand Palais, Parigi.



Figura 10, Anish Kapoor, Iridescent Pink, installazione, PVC, 2023, Grand Palais, Parigi.

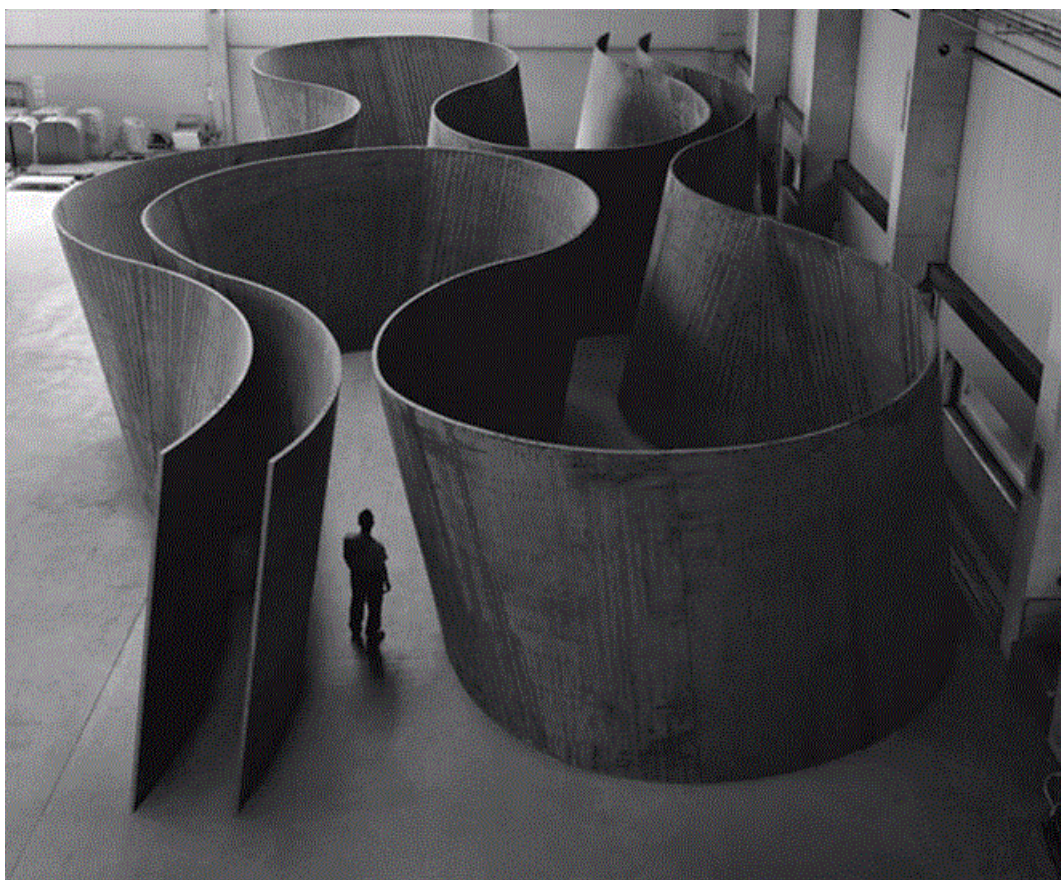


Figura 11, Richard Serra, *Inside out*, installazione, acciaio resistente, 2013, Gagosian Gallery, New York.



Figura 12, Bruce Nauman, Left or standing, standing or left Standing, installazione, luci fluorescenti, 1971, Lannan Foundation, Santa Fe.

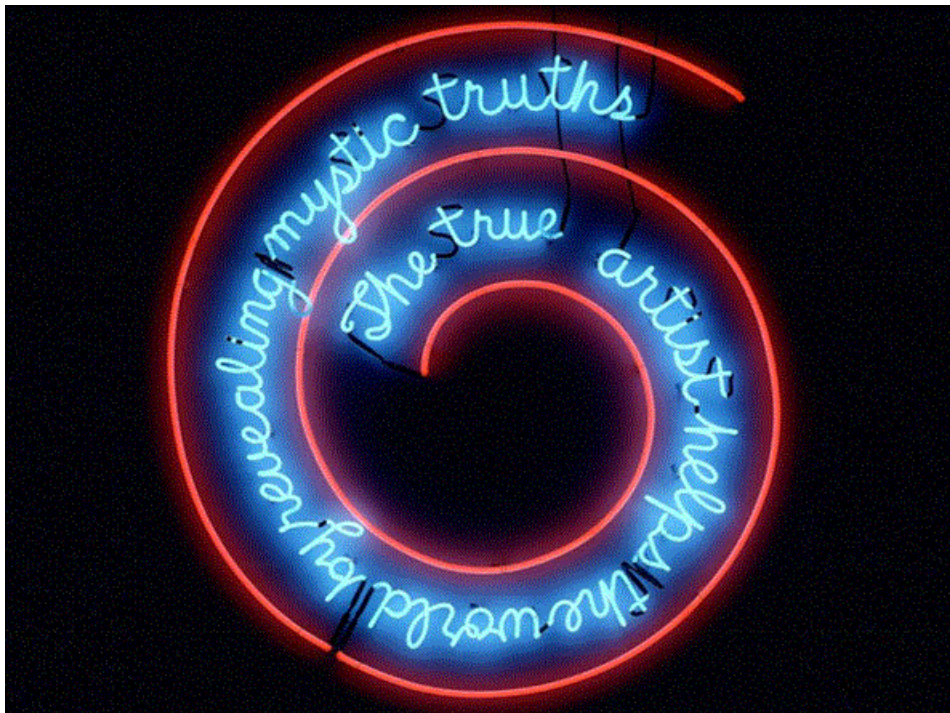


Figura 13, Bruce Nauman, The True Artist Helps the World by Revealing Mystic Truths (Window or Wall Sign), scultura, lampade fluorescenti, 1967, Kunstmuseum Basel, Basilea.



Figura 14, Societas Raffaello Sanzio, Tragedia endogonidia, spettacolo teatrale, 2001-2004.



Figura 15, Alessandro Sciarroni, Dream, performance, 2023, Triennale di Milano, Milano.



Figura 16, Alessandro Sciarroni e Collettivo Cinetico, Dialogo Terzo: IN A LANDSCAPE, performance, 2020, Triennale di Milano, Milano.

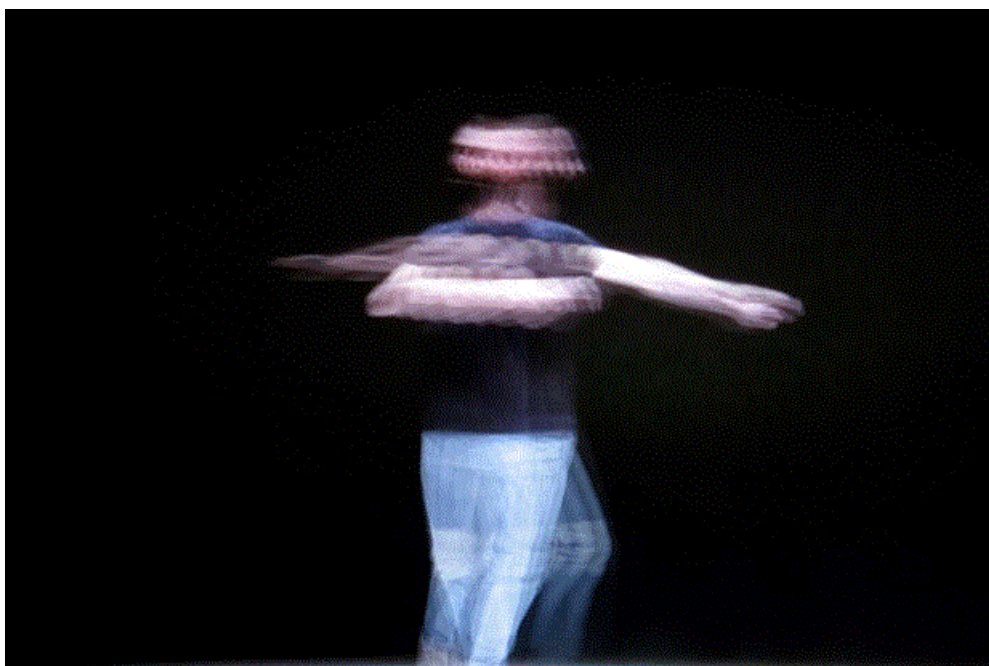


Figura 17, Alessandro Sciarroni, CHROMA_don't be frightened of turning the page, performance, 2014-2015.

Conclusioni

Questo lavoro di ricerca ha avuto lo scopo di intraprendere un viaggio ricco ed esplorativo nel cuore di una delle esperienze più distintive della dimensione umana, ovvero quella estetica. Abbiamo indagato la dimensione emotiva ed affettiva, la corporeità e l'atmosfera che emergono come elementi chiave che plasmano l'esperienza estetica.

Da questa indagine emerge chiaramente come l'emozione sia la guida principale per esperire l'arte: è infatti l'affettività che contraddistingue la contemplazione dalla mera visione di oggetti e fatti ordinari. Le opere d'arte suscitano emozioni ed arricchiscono l'esperienza stessa. In questa dimensione gioca un ruolo centrale la relazione tra opera d'arte e fruitore: è infatti in tale rapporto che viene a configurarsi l'esperienza estetica. Tale rapporto inoltre apre le porte alla relazione tra artista e spettatore, potremmo dire allora che l'opera d'arte funge da mediatore affinché si realizzi tale incontro.

La nostra indagine è poi proseguita verso la comprensione della dimensione corporea. Il corpo risulta essere il mezzo principale attraverso cui l'esperienza estetica può realizzarsi. Il coinvolgimento sensoriale, la percezione fisica e la relazione tangibile con l'opera contribuiscono in modo significativo alla realizzazione dell'esperienza, sottolineando la connessione indissolubile tra corpo e apprezzamento estetico.

Infine, abbiamo indagato il contesto in cui l'esperienza estetica si realizza, ovvero, l'ambiente che abbiamo inteso come atmosfera. Tale dimensione non è un mero contenitore vuoto ma diventa un elemento che grazie alle sue peculiarità è in grado di influenzare la percezione dell'osservatore e di incidere profondamente nella realizzazione dell'esperienza estetica. L'atmosfera gioca, quindi, un ruolo cruciale nella creazione di significati e nell'evocare emozioni.

Da questo lavoro potremmo avanzare l'ipotesi del carattere enattivo dell'esperienza estetica, ovvero, l'estetico nascerebbe dalla relazione di queste tre dimensioni che attraverso la loro intersezione realizzano tale esperienza. La prospettiva enattiva suggerisce che l'estetico prende vita attraverso l'azione corporea, la percezione sensoriale e l'atmosfera: elementi che vanno ad intrecciarsi in un processo dinamico. Tale prospettiva

ha importanti conseguenze filosofiche, vuole infatti riconsiderare l'estetico da un'altra prospettiva, sfidando le concezioni tradizionali della bellezza e del gusto. È un approccio che mira inoltre a offrire una prospettiva naturalistica dell'esperienza estetica andando ad indagare quali sono i processi cognitivi e corporei implicati.

Le tre dimensioni esaminate – emozione, corporeità e atmosfera – si relazionano e si influenzano reciprocamente. L'emozione, come esperienza corporea, è plasmata dall'ambiente circostante, potremmo dire dall'atmosfera, creando una complessa rete di interazione che dà vita all'estetico. Le prospettive future della ricerca dovrebbero allora indagare la natura di tale relazione, le sue peculiarità e caratteristiche secondo una prospettiva naturalistica e filosofica. Un altro interessante campo di indagine per il futuro è il ruolo delle tecnologie, dei *media* digitali e dell'intelligenza artificiale, strumenti sempre più pervasivi e integrati nell'ambito delle esperienze umane. Tale ricerca ha delle ripercussioni anche dal punto vista del reale: potrebbe informare la pratica artistica permettendo agli artisti di avere una comprensione più complessa degli strumenti più raffinati da utilizzare nella loro pratica. Infine, data la complessità di tale tematica, ci sembra necessario sottolineare l'importanza di un approccio interdisciplinare, che sappia integrare i diversi campi di indagine che vanno dalle neuroscienze alla filosofia, dall'estetica alle scienze sociali e così via.

Bibliografia

- Adams, F., Aizawa, K., (2010), *The bound of Cognition*, Wiley-Blackwell, London.
- Adcock, C. E., Turrell, J, (1990), *James Turrell: the art of light and space*. University of California Press, Berkley.
- Agamben, G., (2014), *L'uso dei corpi*, Neri pozza, Milano.
- Ahmed, S., (2014), *The cultural politics of emotions*, Edinburgh University Press, Edimburgh.
- Alais, D., Newell, F., & Mamassian, P., (2010), *Multisensory processing in review: from physiology to behaviour*, Seeing and perceiving, 23(1), 3-38.
- Alberti, L.B., (1804), *Della pittura e della statua*, Dalla società tipografica dei classici italiani, Milano.
- Amoroso, P., De Fazio, G., (2017), *Per un'ecologia del soggetto, nota su Merleau-Ponty e l'idea di natura umana*, Pandora, numero speciale 1, 32-39.
- Andersen, J., (2015), *Now you've got the shiveries affect, intimacy, and the ASMR whisper community*, Televis. N. Media 16 (8), 683–700.
- Anderson, B., (2006), *Becoming and being hopeful: towards a theory of affect*, Environment and planning d: society and space, 24(5), 733-752.
- Angerer, M. L., Bösel, B., Ott, M., (2014), *Timing of affect. Epistemologies, aesthetics, politics*, diaphanes, Berlin.
- Angerer, M-L., (2017), *Ecology of Affect: Intensive Milieus and Contingent Encounters*, Meson press, Lüneburg.
- Ardizzi, M., Ferroni, F., Umiltà, M. A., Pinardi, C., Errante, A., Ferri, F., Gallese, V., (2021), *Visceromotor roots of aesthetic evaluation of pain in art: an fMRI study*, Social Cognitive and Affective Neuroscience, 16(11), 1113-1122.
- Austin, J. L., (1975), *How to Do Things with Words*, 2° ed., Oxford University Press, Oxford.
- Avdi, E., Seikkula, J., (2019), *Studying the process of psychoanalytic psychotherapy: Discursive and embodied aspects*, British Journal of Psychotherapy, 35(2), 217-232.
- Baggio, G., Quinzi, G., (2021), *Pensare l'affettività*, Rosenberg & Sellier, Torino, 1-284.
- Barad K., (2007), *Meeting the Universe Halfway, Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*, Duke University press, Durham.

- Barrett, L. F., Bliss-Moreau, E., (2009), *Affect as a psychological primitive*, Advances in experimental social psychology, 41, 167-218.
- Barrett, L.F., (2006), *Are emotions natural kinds?* Perspectives on Psychological Science, 1, 28-58.
- Barsalou, L.W, (1999), *Perceptual symbol system*, Behavioral e Brain Science, 22, pp. 577-660.
- Battalay H., (2011), *Is Empathy a Virtue?* Amy Coplan and Peter Goldie (eds) in Empathy Philosophical and Psychological Perspectives, Oxford Scholarship Online.S, Oxford.
- Bauman R., (1989), Erik Barnouw (eds.), *Performance*, in «International Encyclopedia of Communication», New York, Oxford University Press.
- Bavelas J. B., Black A., Lemery C. R., Mullett J, (1986), *I show how you feel: Motor mimicry as a communicative act*, Journal of Personality and Social Psychology, 50, 323-329.
- Beauvoir, S.D., (1949), *Le Deuxième Sexe*, Éditions Gallimard, Paris.
- Beck, A.T., Emery, G., Greenberg, R., (1985), *Anxiety disorders and phobias, a cognitive perspective*, Basic Books, New York.
- Benjamin, W., (1966), *L'opera d'arte nell'epoca della riproducibilità tecnica, riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, trad. it.di Enrico Filippini, Einaudi, Torino.
- Bergson, H., (2007), *Materia e Memoria*, Laterza, Roma- Bari.
- Berlyne, D.E., (1971), *Aesthetics and Psychobiology*, Appleton-Century-Crofts Cannon, W.B., New York.
- Bertelson, P., De Gelder, B., (2004), *The psychology of multimodal perception*, Crossmodal space and crossmodal attention, 141-177.
- Bertoux, M., (2017), *Cognizione sociale*, EMC-Neurologia, 17(1), 1-7.
- Bianchi, A., Butti, M., Cerutti, S., Pastori, A., Reni, G., Zucca, C., (2006), *Analisi multimodale delle funzionalità del sistema nervoso centrale durante protocolli di attenzione sostenuta*, atti di convegno.
- Biccheri, L., (2020), *Limiti e potenzialità dell'approccio fenomenologico di Zahavi e Gallagher allo studio della mente*, Isonomia, 2037, 4348.
- Bizzarri V., (2015), *Empatia e Fenomenologia nel dibattito contemporaneo*, Dialeghesthai, 30 dicembre 2015, 1-17.
- Black, J., (2002), *Darwin in the world of emotions*, Journal of the Royal Society of Medicine, 95(6), 311-313.
- Blackman, L., (2012), *Immaterial Bodies: Affect, Embodiment, Mediation*, Sage Publication, New York.

- Blackman, L., Venn, C., (2010), *Affect*, *Body Soc.* 16 (1), 7–28.
- Bloom, K., (2018), *The embodied self: Movement and psychoanalysis*, Routledge, London.
- Bloomer, K. C., Moore, C. W., Yudell, R. J., & Yudell, B., (1977), *Body, memory, and architecture*, Yale University Press, New Haven.
- Böhme, G., (1991). *Über Synästhesien / On Synaesthesiae*. *Daidalos*, Berlin Architectural Journal, no. 41: Provokation der Sinne / Provocation of the Senses, 26-37.
- Böhme, G., (1993), *Atmosphere as the Fundamental Concept of a New Aesthetics*, Thesis Eleven, vol. 36, no. 1. p. 113-126.
- Böhme, G., (1998), *Atmosphäre als Begriff der Ästhetik / Atmosphere as an Aesthetic Concept*. *Daidalos*, Berlin Architectural Journal, no. 68: Konstruktion von Atmosphäre / Constructing Atmospheres, 112-115.
- Böhme, G., (2001), *Asthetik: Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre*, München: Wilhelm Fink Verlag, Paderborn.
- Böhme, G., (2006), *Architektur und Atmosphäre.*, München: Wilhelm Fink Verlag, Paderborn.
- Böhme, G., (2006), *L'atmosfera come concetto fondamentale di una nuova estetica*, *Rivista di estetica*, (33), 5-24.
- Böhme, G., (2013), *Sfeer als bewuste fysieke aanwezigheid in de ruimte / Atmosphere as Mindful Physical Presence in Space*, *OASE – Tijdschrift voor Architectuur / Journal for Architecture*, no. 91: Sfeer bouwen / Building Atmosphere, 21-32.
- Böhme, G., (2017), *Atmospheric Architectures: The Aesthetics of Felt Spaces*, English edition authorised by Böhme himself of his most seminal writings on the subject, Engels-Schwarzpaul, Anna-Christina (ed.), 2017, London: Bloomsbury Academic, London.
- Böhme, G., Eliásson, Ó., Pallasmaa, J., (2014), *Architectural atmospheres: On the experience and politics of architecture*, Walter de Gruyter, Berlino.
- Boucher, G., (2006), *The politics of performativity: A critique of Judith Butler*, *Parrhesia*, 1(1), 112-141.
- Botvinick, M., Cohen, J., (1998), *Rubber hands 'feel' touch that eyes see*, *Nature*, 391(6669), 756-756.
- Bourdieu, P., (1980), *Structures, habitus, pratiques*, in P. Bourdieu, *Le sens pratique*, Minuit, Parigi.
- Braidotti, R. (2014) *Il postumano. La vita oltre l'individuo, oltre la specie, oltre la morte*, Derive e Approdi, Roma.
- Brencio, F., (2021), *Dal corpo oggetto alla mente incarnata*, *Rivista di filosofia e culture*, 9.

- Brook, B., (2014), *Feminist perspectives on the body*, Routledge, Londra.
- Bruni, L., (2021), *Le emozioni come oggetti sociali. Intersoggettività e coscienza emotiva*, Società Mutamento Politica, 12(24), 49-60.
- Butler J. (1999), *Gender Trouble*, 2^a ed., Routledge, Londra.
- Butler J., (1996), *Bodies that Matter*, Routledge, Londra.
- Butler J., (2017), *L'alleanza dei corpi*, Edizioni Nottetempo, Milano.
- Butler, J., (1988), *Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory*, Theatre Journal, vol. 40, no. 4, December 1988, pp. 519-531
- Cacioppo, J. T., Priester, J. R., Berntson, G., (1993), *Rudimentary determinants of attitudes II: Arm flexion and extension have differential effects on attitudes*, Journal of Personality and Social Psychology, 65, 5-17.
- Caleo, I., (2019), *Niente di naturale nei nostri corpi. Dalle arti performative alle riflessioni su cyborg e postumano: per una teoria del corpo in azione, oltre la distinzione tra natura, cultura e artificio*, in "NOT", Rivista on-line.
- Calvo-Merino, B., Jola, C., Glaser, D.E. Haggard, P., (2008), *Towards a sensorimotor aesthetics of performing art*, Consciousness and Cognition, 17 (3), pp. 911-922.
- Calvo-Merino, B., Urgesi, C., Orgs, G., Aglioti, S. M., Haggard, P. (2010), *Extrastriate body area underlines aesthetics evaluation of body stimuli*, Experimental Brain Research, 204 (3), 447-456.
- Campbell, D. R., (2022), *The Soul's Tool: Plato on the Usefulness of the Body*, Elenchos, 43(1), 7-27.
- Canepa, E., (2019), *Neurocosmi—La dimensione atmosferica tra architettura e neuroscienze* Tesi di Dottorato XXX ciclo, Dipartimento Architettura e Design, Università degli Studi di Genova, Tutors Scelsi, V. and Fassio, A., aa 2018-2019.
- Capriotti, T., Terzakis, K., (2016), *Parkinson disease*, Home healthcare now, 34(6), 300-307.
- Cappella, J. N., (1981), *Mutual influence in expressive behavior: Adult-adult and infant-adult dyadic interaction*, Psychological Bulletin, 89, 101–132.
- Cappelletto, C., (2014), *Neuroestetica l'arte del cervello*, Laterza, Roma -Bari.
- Careri, G., (2003), *Aby Warburg, Rituel, Pathosformel et forme intermédiaire*, L'Homme, Jan. Mar., 2003, No. 165, Image et Anthropologie (Jan. - Mar.), 41-76.
- Carlson, M., (1996), *Performance, A Critical Introduction*, Routledge, Londra.
- Carr, L., Iacoboni, M., Dubeau, M. C., Mazziotta, J. C., Lenzi, G. L., (2003), *Neural mechanisms of empathy in humans: A relay from neural systems for imitation to limbic areas*, Proceedings of the National Academy of Sciences, USA, 100, 5497–5502.

- Caruana, F., (2012), *Strumenti incarnati. Che cosa accade nel cervello quando estendiamo il corpo*, Sistemi intelligenti, Rivista quadrimestrale di scienze cognitive e di intelligenza artificiale, 1/2012, 127-140.
- Caruana, F., & Gallese, V., (2011), *Sentire, esprimere, comprendere le emozioni: una nuova prospettiva neuroscientifica*, Sistemi intelligenti, 23(2), 223-234.
- Catellani, S., (2015), *Osservare il corpo creativo. Meccanismi neuronali coinvolti nella prima percezione estetica del corpo*, Sistemi Intelligenti, 27(3), 525-560.
- Chemero, A., (2009), *Radical Embodied Cognitive Science*, MIT press, Cambridge.
- Clark, A., (2008), *Supersizing the Mind Embodiment, Action, and Cognitive Extension*, Oxford University press, Oxford.
- Clark, A., (2016), *Surfing Uncertainty. Prediction, Action and the Embodied Mind*, Oxford University press, Oxford.
- Clough, P. T., Halley, J., (Eds.), (2007), *The Affective Turn: Theorizing the Social*, Duke University Press, Durham.
- Clough, P. T., (2008), *The affective turn: Political economy, biomedica and bodies*, Theory, culture & society, 25(1), 1-22.
- Cohen, A., Stern, R. (Eds.), (2017), *Thinking about the Emotions: A Philosophical History*, Oxford University Press, Oxford.
- Colombetti, G., (2014), *The feeling body: affective science meets the enactive mind*, The Mit Press, Cambridge.
- Colombetti, G., (2017), *Emozioni come sistemi dinamici*, Sistemi intelligenti, 29(1), 195-220.
- Colombetti, G., Thompson, E., (2008), *Il corpo e il vissuto affettivo: verso un approccio «enattivo» allo studio delle emozioni*, Rivista di estetica, 37, 77-96.
- Colombetti, G., Roberts, T., (2015), *Extending the extended mind: the case for extended affectivity*, Philos Stud., 172, 1243–1263.
- Contreras Lorenzini, M. J., (2008), *Il corpo in scena: indagine sullo statuto semiotico del corpo nella prassi performativa*, Tesi di dottorato XX Ciclo, Università di Bologna, Tutor Patrizia Violi, Cristina de Mari.
- Costa, V., (2010), *Fenomenologia dell'intersoggettività, empatia, socialità, cultura*, Carocci editore, Roma.
- Cross, E. S., Kirsch, L., Ticini, L. F., Borsbach, S.S., (2011), *The impact of aesthetic evaluation and physical ability on dance perception*, Frontiers in Human Neuroscience, 1-10.

Cuddy, A. J. C., Wilmuth, C. A., Carney, D. R., (2012), *The benefit of power posing before a high-stakes social evaluation*, Harvard Business School Working Paper, No. 13-027, September 2012, 1-18.

Cuff, B. M., Brown, S. J., Taylor, L., Howat, D. J., (2016), *Empathy: A review of the concept*, *Emotion review*, 8(2), 144-153.

Damasio A., (1998), *Emotion in the perspective of an integrated nervous system*, *Brain Research Reviews*, 26, 1998, 83–86.

Damasio, A., (1994), *Descartes' Error: Emotion, Reason and the Human Brain*, New York, Penguin Books; trad.it *L'errore di Cartesio. Emozione, ragione e cervello umano*, Adelphi, 1995, Milano,

Damasio, A., (1999), *Emozione e Coscienza*, Adelphi, Milano.

Damasio, A., (1996), *The Somatic marker hypothesis and the possible functions of the prefrontal cortex*, *Philosophical Transactions of the Royal Society of London*, 351 (1346), 1413–20.

Damasio, A., (1999), *The Feeling of What Happens: Body and Emotion in the Making of Consciousness*, New York: Harcourt, New York.

Damasio, A., (1996), *The somatic marker hypothesis and the possible functions of the prefrontal cortex*, *Philosophical Transactions of the Royal Society of London. Series B: Biological Sciences*, 351(1346), 1413-1420.

Damasio, A., (2023), *Alla ricerca di Spinoza: emozioni, sentimenti e cervello*, Adelphi, Milano.

Danto, A., (2014), *Che cos'è l'arte?* Johan & Levi, Monza.

Darwin, C., ed (2012), *L'espressione delle emozioni nell'uomo e negli animali*, Bollati e Boringhieri, Torino.

Decety, J., Michalska, K. J., (2010), *Neurodevelopmental changes in the circuits underlying empathy and sympathy from childhood to adulthood*, *Developmental Science*, 13(6), 886–899.

Decety, J., Jackson, P. L., (2004), *The functional architecture of human empathy*, *Behavioral and Cognitive Neuroscience Reviews*, 3, 71–100.

De Cecco, E., Romano G., (2009), *Contemporanee Percorsi e poetiche delle artiste dagli anni Ottanta a oggi*, Postemedia, Milano.

De Gruyter (ed), Böhme, G., Eliasson, Ó., & Pallasmaa, J., (2014), *Architectural atmospheres: On the experience and politics of architecture*, Birkhäuser, Basilea.

De Jaegher, H., and Di Paolo, E. A., (2007), *Participatory sense-making: An enactive approach to social cognition*, *Phenomenology and the Cognitive Sciences* 6, 485-507.

- De Luca, M., (2019), *Il relativismo linguistico e la traducibilità del lessico emozionale*, Rivista italiana di filosofia del linguaggio, XXV Convegno nazionale della Società di Filosofia del Linguaggio.
- De Rivera, J., (1977), *A structural theory of the emotions*, New York: International Universities Press, New York.
- De Sousa, R., (2010), *Emotion*, Stanford Encyclopedia of Philosophy.
- De Vignemont, F., Jacob, P., (2012), *What Is It like to Feel Another's Pain?* Philosophy of Science, Vol. 79, No. 2 April, 295-316.
- De Vignemont, F., Iannetti, G. D., (2015), *How many peripersonal spaces?* Neuropsychologia, 70, 327-334.
- De Vignemont, F., et al. (ed.), (2020), *The world at our fingertips: A multidisciplinary exploration of peripersonal space*, Oxford University Press, Oxford.
- De Vignemont, F., (2021), *Peripersonal perception in action*, *Synthese*, 198(Suppl 17), 4027-4044.
- Deleuze, G., (2013), *Cosa può un corpo? Lezioni su Spinoza*, Ombre corte, Verona.
- Deleuze, G., (2016), *L'immagine-movimento*, Giulio Einaudi Editore, Torino.
- Della Seta, L., (2010), *Debellare il senso di colpa. Contro l'ansia e la sofferenza psichica*, Marsilio editore, Venezia.
- Deriu, F., (2011), *Arti performative e performatività delle arti come concetti intrinsecamente controversi*, *Mantichora*, 178-192.
- Dewsbury, J., (2000), *Performativity and the event: enacting a philosophy of difference*, *Environment and Planning D: Society and Space*, 18, 473-496.
- Di Cesare, G., Di Dio, C., Rochat, M.J., Sinigaglia, C., Bruschweiler-Stern, N., Stern, B.N., Rizzolatti, G., (2014), *The neural correlates of "vitality form" recognition: An fMRI study*, *Social Cognitive and Affective Neuroscience*, Jul; 9(7), 951-60.
- Di Cesare, G., Gerbella, M., Rizzolatti, G., (2020), *The neural bases of vitality forms*, *National Science Review*, Volume 7, Issue 1, January 2020, Pages 202–213.
- Di Dio, C., Gallese, V., (2009), *Neuroaesthetics: A review*, *Current Opinion in Neurobiology*, 19 (6), 682-687.
- Di Francesco, M., Tomasetta, A., (2021), *Mente incorporata. Una mappa della rivoluzione*, *Sistemi intelligenti*, 33(1), 113-130.
- Di Matteo, P., (2020), *Estendere la soglia del danzabile. Postura e voce nella ricerca coreografica di Yasmine Hugonnet*, *Danza e Ricerca*, 149-169.
- Di Stefano, E., (2018), *Che cos'è l'estetica quotidiana*, Carocci, Roma.

- Di Stefano, E., (2016), *DesignArt. Ibridazioni creative tra arte e oggetti d'uso*, Rivista di estetica, (61), 65-76.
- Dijkerman, H. C., Medendorp, W. P., De Vignemont, F., Wong, H. Y., Farne, A., & Serino, A., (2021), *Visuotactile predictive mechanisms of peripersonal space. In The world at our fingertips: a multidisciplinary exploration of peripersonal space*, Oxford University Press, 81-100.
- Dreon, R., (2010), *Linguaggio e corpo delle emozioni. Dewey, Nussbaum e la lingua di Saba*, AISTHESIS, 1, 83-110.
- Dreyfus H., (2002), *Intelligence without representation: Merleau-Ponty's critique of mental representation*, Phenomenology and the Cognitive Science, 1 (4), 367-383.
- Duddu, V., Isaac, M. K., Chaturvedi, S. K. (2003), *Alexithymia in somatoform and depressive disorders*, Journal of Psychosomatic Research, 54, 435–438.
- Ekman, P., (1999), *Basic emotions*, In T. Dalgleish, M. Power (a cura di), *Handbook of Cognition and Emotion*, John Wiley and Sons, Sussex, 45-60.
- Ekman, P., (2009), *Darwin's contributions to our understanding of emotional expressions*, Philosophical Transactions of the Royal Society B: Biological Sciences, 364(1535), 3449-3451.
- Ekman, P., Friesen, W. V., Ellsworth, P., (2013), *Emotion in the human face: Guidelines for research and an integration of findings*, Pergamon Press, Oxford.
- Eyes, H., (2003), *Robert J. Richards Darwin on mind, morals and emotions*, in (ed) Hodge, J., Radick, G., *The Cambridge Companion to Darwin*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Falzone, A., (2018), *Performatività ed evoluzione*, Reti, saperi, linguaggi, 149-160.
- Falzone, A., (2020), *Natural Performativity: How to Do Things with Body Constraint*, in Pennisi, A., Falzone, A., (eds.), *The Extended Theory of Cognitive Creativity*, Springer Nature, 217-228, Cham.
- Fechner, G.T., (1876), *Vorschule der Aesthetik*, Breitkopf Haertel, Leipzig.
- Fischer- Lichte, E., (2016), *Estetica del performativo*, Carocci, Roma.
- Fischman, D., (2015), *Therapeutic relationships and kinesthetic empathy*, The art and science of dance/movement therapy, 33-52.
- Figlerowicz, M., (2012), *Affect theory dossier: An introduction*, Qui Parle: Critical Humanities and Social Sciences, 20(2), 3-18.
- Fogassi, L., Gallese, V., Fadiga, L., Luppino, G., Matelli, M., Rizzolatti, G., (1996), *Coding of Peripersonal space in Inferior Premotor Cortex (area F4)*, Journal of Neurophysiology, 76, 141–157.

- Fogel, A. (1995), *Relational narratives of the prelinguistic self*, in P. Rochat, *The self in infancy: Theory and research*, 117-139, Elsevier, Amsterdam.
- Franzini, E., (2013), *Aura, simbolo e metafisica dei corpi*, *Rivista di estetica*, (52), 117-130.
- Franzini, E., (2022), *Empatia e fenomenologia dell'esperienza*, *Bollettino Filosofico*, 37, 261-269.
- Freedberg, D., Gallese, V., (2007), *Motion, emotion and empathy in aesthetic experience*, *TRENDS in Cognitive Sciences* Vol.11 No.5, 197-203.
- Freud, S., (1984), *Il Perturbante*, Boringhieri, Edizioni Theoria, Roma-Napoli.
- Freud, S., (1905), *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie*, Deuticke, Leipzig, ed it., (2011). *Tre saggi sulla teoria sessuale*, Bur, Milano.
- Freud, S., (1905), *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten*, ed.it., (1998), *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*, Bollati Boringhieri, Torino.
- Freud, S., (1925), ed. it, (2000) *Inibizione, sintomo e angoscia e altri scritti*, Opere Vol. 10, Bollati Boringhieri, Torino.
- Freud, S., (1915 -1917), ed. it. (1976) *Lutto e melanconia*, Opere Vol. 8, Bollati Boringhieri, Torino.
- Fridlund, A., (1994), *Human Facial Expression: An evolutionary perspective*, Academic press, New York.
- Frijda, N.H., (1986), *The Emotions*, New York, Cambridge University Press; tr. it. di A. Berti e V.L., Zammuner, *Emozioni*, 1990, il Mulino, Bologna.
- Froese, T., Fuchs, T., (2012), *The extended body: a case study in the neurophenomenology of social interaction*, *Phenomenology and the Cognitive Sciences*, 11, 205-235.
- Fuchs, T., (2012), *The phenomenology of body memory*, In Koch, S., Fuchs, T., and Müller, C. (eds.), *Body memory, Metaphor and Movement*, John Benjamins, Amsterdam, 9-22.
- Fuchs, T., (2013b), *The phenomenology and development of social perspectives*, *Phenomenology and the Cognitive Sciences* 12, 655-683.
- Fuchs, T. e De Jaegher, H., (2009), *Intersoggettività enattiva: creazione di senso partecipativa e incorporazione reciproca*, *Fenomenologia e scienze cognitive*, 8, 465-486.
- Fuchs, T., Koch, S. C., (2014), *Embodied affectivity: on moving and being moved*, *Frontiers in psychology*, 5, 508.
- Fuchs, T., (2000), *Leib, Raum, Person. Entwurf einer phänomenologischen Anthropologie*, Klett-Cotta, Stuttgart.
- Fuchs, T., (2008), *Das Gedächtnis des Leibes*, In Fuchs, T., *Leib und Lebenswelt*, Neu philosophisch-psychiatrische Essays, Graue Edition, Kusterdingen, 37-64.

- Fuchs, T., (2013a), *The phenomenology of affectivity*, In Fulford, B., Davies, M., Graham, G., Sadler, J., and Stanghellini, G. (eds.), *The Oxford Handbook of Philosophy and Psychiatry*, Oxford University Press, Oxford, 612-631.
- Fuchs, T., (2016), *Intercorporeality and interaffectivity*, *Phenomenology and Mind* 11, 194-209.
- Fuchs, T., (2013c), *Depression, intercorporeality, and interaffectivity*, *Journal of Consciousness Studies*, 20(7-8), 219-238.
- Fuchs, T., (2021), *La circolarità della mente incarnata*, In *circolo rivista di filosofie e culture*, 11, 21-59.
- Fuchs, T., De Jaegher, H., (2009), *Enactive intersubjectivity: Participatory sense-making and mutual incorporation*, *Phenomenology and Cognitive Science*, 8, 465–486.
- Fuchs, T., (2017), *Ecology of the Brain: The phenomenology and biology of the embodied mind*, Oxford University Press, Oxford.
- Fugali, E., (2016), *Corpo*, Il Mulino, Bologna.
- Gabrielli, F., (2009) *Disturbi dell'umore*, In: F. Giberti, R. Rossi, *Manuale di psichiatria*, Piccin Ed., Padova.
- Gallagher, S., (2017), *Enactivist Interventions. Rethinking the Mind*, Oxford University Press, Oxford.
- Gallagher, S., (2020), *Mindful Performance*, in Pennisi A., Falzone A, (eds.), *The Extended Theory of Cognitive Creativity*, Springer Nature, 43-58, Cham.
- Gallagher, S., Zahavi, D., (2008), *The Phenomenological Mind*, Routledge; trad. it. (a cura di) P. Pedrini (2009), *La mente fenomenologica*, Raffaello Cortina Editore, Milano.
- Gallagher, S., (1986), *Body image and Body schema: a conceptual clarification*, *Journal of Mind & Behavior*, 541-554.
- Gallagher, S., (2008), *Direct Perception in the Intersubjective Context*, *Consciousness and Cognition* 17, 535-543.
- Gallagher, S., Meltzoff, (1996), *The earliest sense of Self and Others*, *Philosophical Psychology*, 9 (2), 211-233.
- Gallagher, S., Hutto, D., (2008), *Understanding others through primary interaction and narrative practice*, In Zlatev, J., Racine, T. P., Sinha, C., and Itkonen, E. (eds.), *The shared mind: perspectives on intersubjectivity*, John Benjamins, Amsterdam, 17-38.
- Gallagher, S., (2023), *Embodied and Enactive Approaches to Cognition*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Gallese, V., (2014), *Arte, Corpo, Cervello: Per un'Estetica Sperimentale*, *Micromega*, 2/2014, 49-67.

- Gallese, V., (2001), *The «shared manifold» Hypothesis: from Mirror Neurons to Empathy*, Journal of consciousness Studies, 8, 5-7, 33-50.
- Gallese, V., (2008), *Empathy, Embodied Simulation, and the Brain: Commentary on Aragno and Zepf/Hartmann*, Journal of the American Psychoanalytic Association, 56, 769–781.
- Gallese, V., (2008), *The problem of images: a view from the brain-body*, Phenomenology and mind, n 14, 70-79.
- Gallese, V., (2010), *Corpo e azione nell'esperienza estetica: Una prospettiva neuroscientifica*, Morelli, Ugo, *Mente e bellezza. Arte, creatività e innovazione*, Torino, Allemandi, 245-62.
- Gallese, V., (2014), *Bodily selves in relation: embodied simulation as second-person perspective on intersubjectivity*, Philosophical transactions of the royal society B: biological sciences, 369(1644), 1-10.
- Gallese, V., (2016), *Finding the body in the brain: From simulation theory to embodied simulation*, Goldman and his critics, 297-317.
- Gallese, V., (2017), *Visions of the body. Embodied simulation and aesthetic experience*, Aisthesis, 1(1): 41-50.
- Gallese, V., (2019), *Embodied Simulation. Its Bearing on Aesthetic Experience and the Dialogue Between Neuroscience and the Humanities*, in Gestalt Theory, Vol. 41, No. 2, 113-128.
- Gallese, V., Eagle, M. N., Migone, P., (2006), *La simulazione incarnata: i neuroni specchio, le basi neurofisiologiche dell'intersoggettività e alcune implicazioni per la psicoanalisi*, In *La simulazione incarnata*, 1000-1038.
- Gallese, V., Freedberg, D., (2007), *Mirror and canonical neurons are crucial elements in esthetic response*, Trends in Cognitive Sciences Vol.11 No.10, 1.
- Gallese, V., Goldman, A., (1998), *Mirror Neurons and the simulation theory of mind-reading*, Trends in Cognitive Sciences, Vol. 2 No. 12, 493-501.
- Gallese, V., Sinigaglia, C., (2011), *What is so special about embodied simulation?*, Trends in cognitive science, 15,11, 512-519.
- Gallese, V., (2008), *Prima e al di sotto della teoria della mente: la simulazione incarnata ed i correlati neurali dell'intelligenza sociale*, SETTING, 2007/23, 37-65.
- Gallese, V., Guerra, M., (2015), *Lo schermo empatico. Cinema e neuroscienze*, Raffaello Cortina Editore, Milano.
- Gallese, V., (2005), *Embodied simulation: From neurons to phenomenal experience*, Phenomenology and the cognitive sciences, 4, 23-48.

- Gallese, V., Sinigaglia, C., (2011), *What is so special about embodied simulation?*, Trends in cognitive sciences, 15(11), 512-519.
- Gallese, V., (2016), *Finding the body in the brain: From simulation theory to embodied simulation*, Goldman and his critics, 297-317.
- Gambaro, G., (2020), *Atmosfera, medium, habitat: estetica e tecnica degli ambienti mediali di James Turrell*, Visual culture studies: rivista semestrale di cultura visuale: 1, 2020, 37-52.
- García, E., (2021), *Participatory Sense-Making in Therapeutic Interventions*, Journal of Humanistic Psychology, 1-21.
- Gattara, A., & Gallese, V., (2021), Chapter *Simulazione incarnata, estetica e architettura: un approccio estetico sperimentale*, Firenze University Press, Firenze.
- Gazzaniga, M. S., Ivry, R. B., Mangun, G. R., Zani, A., Proverbio, A. M., (2019), *Neuroscienze cognitive*, Zanichelli, Bologna.
- Gemini, L., (2016), *Liveness: le logiche mediali nella comunicazione dal vivo*, Sociologia della comunicazione: 51, 1, 2016, 43-63.
- Giallongo, L., (2018), *Naturalistic Approaches to Performativity*, Reti, saperi, linguaggi, 263-270.
- Gibbs, R.W. Jr., (2005), *Embodiment and Cognitive Science*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Gibson, J., (1979), *The ecological approach to visual perception*, Houghton Mifflin, Boston.
- Gibson, J.J., (1966), *The senses considered as perceptual system*, Houghton-Mifflin, Boston.
- Gigerenzer, G., (2000), *Adaptive Thinking*, Oxford University press, Oxford.
- Ginochietti, M., (2012), *La nozione di performatività un confronto tra Judith Butler e John L. Austin*, Esercizi Filosofici, 65-77.
- Glenberg, A.M, (1997), *What memory is for*, Behavioral and Brain Sciences, 20(1), 1-55.
- Goddard, C., (2003), *Whorf meets Wierzbicka: Variation and universals in language and thinking*, Language Sciences, 25(4), 393-432.
- Goffman, E., (1959), *The Presentation of Self in Everyday Life*, Doubleday, New York.
- Goldman, A. I., (2006), *Simulating minds: The philosophy, psychology, and neuroscience of mindreading*. Oxford University Press, Oxford.
- Gombrich, E., (1999), *Aby Warburg: His Aims and Methods: An Anniversary Lecture*, Vol. 62, pp. 268-282.

- Gopnik, A., Wellman, H. M., (2012), *Reconstructing constructivism: causal models, Bayesian learning mechanisms, and the theory theory*, *Psychological bulletin*, 138(6), 1085–1108.
- Gough, K., (2012), *Between the Image and Anthropology: Theatrical Lessons from Aby Warburg's*, *Nympha*, Fall 2012, Vol. 56, No. 3, pp. 114-130.
- Gozzano, N., (2020), *Ri/sentire le emozioni nell'arte, fra 'moti dell'animo' ed Embodied simulation.*, *Archivi Delle Emozioni*, 1(2), 99-116.
- Gregg, M., Seigworth, G. J. (Eds.), (2010), *The affect theory reader*, Duke University Press, Durham.
- Griffero, T., (2005), *Corpi e atmosfere: il punto di vista delle cose*, *Economia dei beni culturali*, 283-317.
- Griffero, T., (2016), *Il pensiero dei sensi: atmosfere ed estetica patica*, Guerini, Milano.
- Hagendoorn, I. (2004), *Some speculative hypotheses about the nature and perception of dance choreography*, *Journal of Consciousness Studies*, 11(3/4), 79-110.
- Hardt, M., (1999), *Affective labor*, *Boundary*, vol. 26, no. 2, 89-100.
- Hardt, M., Negri, T., (2000), *Impero*, Rizzoli, Segrate.
- Harley, M. A., (1993), *From Point to Sphere: Spatial Organization of Sound in Contemporary Music (After 1950)*. *Canadian University Music Review* 13, 123–44.
- Hasse, J., (2006), *Atmosfere e tonalità emotive. I sentimenti come mezzi di comunicazione*, *Rivista di estetica*, (33), 95-115.
- Havas, M., Gutowski, K. A., Lucarelli, M. J., Davidson, R. J. Havas, D. A., Glenberg, A., (2010), *Cosmetic use of Botulinum Toxin-A affects processing of emotional language*, *Psychological Science*, 21, 95-900.
- Head, H., (1920), *Studies in neurology*, Oxford University Press, Oxford.
- Head, H., (1926), *Aphasia and kindred disorders of speech*, Vol. I. Cambridge University Press, Cambridge.
- Heidegger, M., (1927), *Sein und Zeit*, tr. It., (2005), *Essere e tempo*, Longanesi, Milano.
- Heimann, K., Umiltà, M. A., & Gallese V., (2013), *How the motor-cortex distinguishes among letters, unknown symbols and scribbles. A high-density EEG study*, *Neuropsychologia*, 51, 2833-2840.
- Hegel, G. W., (1823), ed it. (2007), *Lezioni di Estetica, corso del 1823*, Laterza, Bari.
- Hess, U., Thibault, P. (2009), *Darwin and emotion expression*. *American Psychologist*, 64(2), 120.

- Hildebrand, A. V., (2001), *Il problema della forma nell'arte figurativa*, Aesthetica Edizioni, Palermo.
- Hugonnet, Y., (2014), *Le Récital des Postures*, coreografia.
- Hutto, D., (2009), *Folk psychology as narrative practice*, Journal of Consciousness Studies 16, 9-39.
- Hutto, D., Myin, E., (2013), *Radicalising Enactivism*, MIT press, Cambridge.
- Jamenson, F., (1990), *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke University Press, Durham.
- James, W., (1884), *What is an Emotion?* Mind, 9(34), 188–205.
- James, W., (1890), *The principles of Psychology*, Henry Holt and Company, New York.
- Jervis, G., (2002), *La depressione*, Il Mulino, Bologna.
- Jola, C., Abedian-Amiri, A. Kuppuswamy, A. Pollick, F., Grosbra, M.H., (2012), *Motor simulation without motor expertise: enhanced corticospinal excitability in visually experienced dance spectators*, PLoS ONE, 7 (3), 1-12
- Jurgens, A., Kirchhoff, M., (2019), *Enactive social cognition: Diachronic constitution & coupled anticipation*, Conscious and Cognition, 70, 1-10.
- Kant, I., (1787), *Kritik der reinen Vernunft*, ed. it. (2019), *Critica della ragion pura*, Laterza, Bari.
- Kant, I., (1788), *Kritik der praktischen Vernunft*, ed. it. (2013), *Critica della ragion pratica*, Utet, Torino.
- Kant, I., (1790), *Kritik der Urteilkraft*, ed. it., (1993), *Critica del giudizio*, a cura di Alberto Bosi, Collezione Classici della filosofia, UTET, Torino.
- Kafka, G., (1950), *Über Uraffekte*. Acta Psychologica, 7, 256-278.
- Kim, H., Bianco, J., (2007), *The affective turn: Theorizing the social*, Duke University Press, Durham.
- Klages, L., (1979), *Dell'eros cosmogonico*, a cura di U. Colla, Milano.
- Klin, A., Jones, W., Schultz, R., Volkmar, F. R., & Cohen, D. J., (2002), *Visual fixation patterns during viewing of naturalistic social situations as predictors of social competence in individuals with autism*, Archives of General Psychiatry, 59, 809–816.
- Knox, J., (2013), *'Feeling for' and 'feeling with': developmental and neuroscientific perspectives on intersubjectivity and empathy*, Journal of Analytical Psychology, 58(4), 491-509.
- Koch, S. C., Müller, C., Summa, M., Fuchs, T., (2012), *Body memory, metaphor and movement. Body Memory, Metaphor and Movement*, 1-476.

- Kolb, L.C., (1959), *The body image in schizophrenic reaction*, In A. Auerbach (ed.), *Schizophrenia: An integrated approach* (pp. 87-97), Ronald Press, New York.
- La Bella L., Sisco V., Marino S., (ed.), (2021), *Aesthetic and Affectivity*, The polish journal of aesthetic, 60, 1/2021.
- Lacan, J., (2010), *Il seminario, Libro III, Le psicosi 1955-1956*, ed. a cura di Di Ciaccia, Einaudi, Torino.
- Lacan, J., (2007), *Il seminario, Libro X, L'angoscia 1962-1963*, Einaudi, Torino.
- LaFrance, M., Broadbent, M., (1976), *Group rapport: Posture sharing as a nonverbal indicator*, Group and Organization Studies, 1, 328–333.
- Lakoff, G., (1993), *The Contemporary Theory of Metaphor*, In A. Ortony (ed.) *Metaphor and Thought*. Edinburgh, New York and Melbourne: Cambridge University Press.
- Lakoff, G., Jhonson, M., (1999), *Philosophy in the flesh. The embodied mind and its challenge to western thought*, Basic Books, New York.
- Langhi, R., (2019), *Un'introduzione critica alle teorie contemporanee sugli affect studies*, Enthymema, (24), 171-188.
- Lazarus, R.S., (1991), *Emotion and Adaptation*, Oxford University Press, Oxford.
- Le Brun, Ch., (1698), *Conférence sur l'expression générale et particulière*, Amsterdam, chez J. L. De Lorme, et à Paris, chez E. Picart, Amsterdam.
- LeDoux, J. E., (2016), *L'ansia, come il cervello aiuta a capirla*, Raffaele cortina editore, Milano.
- LeDoux, J. E., Brown, R., (2017), *A higher-order theory of emotional consciousness*, Proceedings of the National Academy of Sciences, 114(10), 2016-2025.
- Lepecki, A., (2016), *Singularities. Dance in the Age of Performance*, Routledge, London-New York, 170-176.
- Leslie, A. M., Friedman, O., & German, T. P., (2004), *Core mechanisms in 'theory of mind'*, Trends in cognitive sciences, 8(12), 528-533.
- Li, X., (2011), *Whispering: the murmur of power in a lo-fi world*, Media, Culture & Society, 33(1), 19-34.
- Libet, B., (1999), *Do we have free will?*, Journal of consciousness studies, 6(8-9), 47-57.
- Linguist, S., Bartol, J., (2013), *Two myths about somatic markers*, The British Journal for the Philosophy of Science, 64, 1-35.
- Lipps, T., (1893), *Werk Das Problem der Form in der bildenden Kunst*, ed it, (2002), Il problema della forma nell'arte figurativa, Editore Aesthetica, Milano.

- Lobb, M. S., Gallese, V., (2012), *Dall'interoception al sostegno dell'intenzionalità di contatto. Simulata di una seduta dal vivo*, Quaderni di Gestalt, 2011/2, 91-99.
- Lomazzo, (1584), *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura*, Milano.
- Long, A. A., (2015), *Greek Models of Mind and Self*, Harvard University Press, Cambridge.
- Macedo, F., (2015), *Investigating Sound in Space: Five meanings of space in music and sound art*, Organised Sound, 20(2), 241-248.
- MacLean, P., (1973), *A triune concept of the brain and behaviour*, Toronto, Buffalo, tr. it. (1984), *Evoluzione del cervello e comportamento umano. Studi sul cervello trino*, Einaudi, Torino.
- Mancioppi, E., Perullo, N., (2020), *Estetica aromatica*, Rivista di estetica, 73 | 2020, 118-135.
- Marks, L. E., (1978), *Multimodal perception*, Perceptual coding, Academic Press, 321-339.
- Martin, J., (1965), *Introduction to the Dance*, Dance Horizons, New York.
- Massumi, B., (1995), *The autonomy of affect*, Cultural critique, (31), 83-109.
- Massumi, B., (2002), *Parables for the virtual: Movement, Affect, Sensation*, Duke University Press, Durham.
- Mastandrea, S., (2011), *Il ruolo delle emozioni nell'esperienza estetica*, Rivista di estetica, (48), 95-111.
- Matarazzo, O., Zammuner, VL., (2009), *La regolazione delle emozioni*, Il Mulino, Bologna.
- Matteucci, G., (2014), *Estetica e natura umana: considerazioni programmatiche*, Studi di estetica, anno XLII, IV serie, 1-2, 213-240.
- Matteucci, G., (2020), *Staging Emotions. The Aesthetic Root of the Ecological Niche*, Reti, saperi, linguaggi, 7(2), 259-276.
- Matthis, I., (2002), *Per una metapsicologia dell'affetto*, Ricerca psicoanalitica, 13, 235-254.
- Mazzotta, S., (2007), *I neuroni specchio, l'empatia e la coscienza*, Annali del dipartimento di filosofia, XIII, 185-209.
- McCulloch, W., Pitts, W., (1943), *A Logical Calculus of the Ideas Immanent in Nervous Activity*, Bulletin of Mathematical Biophysics, 7, 115-133.
- McKinlay, A., (2010), *Performativity and the politics of identity: Putting Butler to work*, Critical perspectives on accounting, 21(3), 232-242.
- Mead, G.H., (2001), *The social Character of Instinct*, Essay in Social Psychology, Mary Jo Deegan (ed.), Transaction Publishers, New Brunswick and London.

- Medina, J., Coslett, H. B., (2010), *From maps to form to space: Touch and the body schema*, *Neuropsychologia*, 48(3), 645-654.
- Mehta, N., (2004), *The Curiously Dissociative Work of Spencer Finch*, *IEEE MultiMedia*, 11(4), 1-7.
- Meier, B. P., Schnall, S., Schwarz, N., Bargh, J. A., (2012), *Embodiment in Social Psychology*, *Topics in Cognitive Science*, 4(4), 705-716.
- Meltzoff, A. N., Moore M. K., (1977), *Imitation of facial and manual gestures by human neonates*, *Science*, 198, 75–78.
- Merleau-Ponty, M., (1967), *Segni*, il Saggiatore, Milano.
- Merleau-Ponty, M., (1945), *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris, Trad. It di A., Bonomi, (2003), *Fenomenologia della percezione*, Bompiani, Milano.
- Merleau-Ponty, M., (1960), *Le philosophe et son ombre*, In *Signes*, Éditions Gallimard, Paris.
- Merleau-Ponty, M., (1962), *Sens et non-sens* (Paris: Les Éditions Nagel, 1948), Tradotto da Paolo Caruso, *Senso e non senso*, il Saggiatore, Milano.
- Mermillaud, M., Vermeulen, N., Droit-Volet, S., Jalenques, I., Durif, F., Niedenthal, P. (2011), *Embodying Emotional Disorders: New Hypotheses about Possible Emotional Consequences of Motor Disorders in Parkinson's Disease and Tourette's Syndrome*, *International Scholarly Research Notices*, Vol, 2011, 1-6.
- Minelli, A., (2020), *Biological Individuality – A Complex Pattern of Distributed Uniqueness*, in Pennisi A., Falzone A, (eds.), *The Extended Theory of Cognitive Creativity*, Springer Nature, 23, 185-198, Cham.
- Minelli, A., Pradeu T. (2014), *Towards a theory of development*, Oxford University Press, Oxford.
- Minelli, A., (2007), *Forme del divenire. Evo-devo: la biologia evuzionistica dello sviluppo*, Einaudi, Torino.
- Montero, B., (2016), *Thought in action: Expertise and the conscious mind*, Oxford University Press, Oxford.
- Morabito, C., (2020), *Il motore della mente. Il movimento nella storia delle scienze cognitive*, Laterza, Roma-Bari.
- Mouzelis, N., (2010), *Habitus e riflessività: ristrutturare la teoria della pratica Bourdieu*, *Sociologia e politiche sociali*, vol. 13, 1/2010, 67-77.
- Mukamel, R., Ekstrom, A.D., Kaplan, J., Iacoboni, M, Fried, I., (2010), *Single-neuron responses in human during execution and observation of action*, *Current Biology*, 20(8), 750-756.

- Nathanson, D., (1992), *Shame and Pride: Affect, Sex and the birth of the self*, Northon Company, New York.
- Nielsen, K., (2023), *Embodied, Embedded, and Enactive Psychopathology: Reimagining Mental Disorder*, Springer Nature, Berlin.
- Noë, A., (2010), *Perché non siamo il nostro cervello. Una teoria radicale della coscienza*, Raffaello Cortina Editore, Milano.
- Noë, A., (2004), *Action in Perception. Representation in mind*, MIT press, Cambridge.
- Pallasmaa, J., (2012), *The eyes of the skin: Architecture and the senses*, John Wiley & Sons, Hoboken, New Jersey.
- Panksepp, J., (1998), *Affective neuroscience. The foundations of human and animal emotions*, Oxford University Press, Oxford.
- Panksepp, J., (2005), *Affective consciousness: Core emotional feelings in animals and humans*, *Consciousness and cognition*, 14(1), 30-80.
- Panksepp, J., (2011), *The basic emotional circuits of mammalian brains: do animals have affective lives?*, *Neuroscience & Biobehavioral Reviews*, 35(9), 1791-1804.
- Parisi, F., (2020), *La sintonia sensomotora nella realtà virtuale*, *Reti, saperi, linguaggi*, Fascicolo 1, 85-102.
- Pasini, G., (2000), *Introduzione al metodo di Aby Warburg*, *La Rivista di Engramma*, n. 1, 2000, 55-57.
- Pasquino, M., Plastina S. (eds.), (2009), *Fare e disfare. Otto saggi a partire da Judith Butler*, Mimesis, Milano.
- Paternoster, A., (2013), *Il tarlo dell'autocoscienza non riflessiva*, *Rivista di Filosofia, CIV*, n. 3, 421-442.
- Pennebaker, J. W., (1990), *Opening up, the healing power of expressing emotions*, Guilford, New York.
- Pennisi, A., (2021), *Che ne sarà dei corpi? Spinoza e i misteri della cognizione incarnata*, Il Mulino, Bologna.
- Pennisi, A., Falzone A. (eds.), (2020), *The Extended Theory of Cognitive Creativity*, Springer Nature, Cham.
- Pennisi, A., (2017), *Cosa può un corpo. Spinoza e l'Embodied Cognition*, *Bollettino centro studi filologici e linguistici siciliani*, 237-263.
- Pennisi, G., (2018), *Perché le scienze cognitive dovrebbero interessarsi alla performatività*, *Visioni d'insieme dal CoDiSco 2017*, *blityri*, 161-174.
- Phelan, P., (1993), *Unmarked The politic of Performance*, Routledge, New York.

- Pinotti, A., (2014), *Empatia: storia di un'idea da Platone al postumano*, Laterza, Bari.
- Pirillo, A., (2010), *Conversando con...Romeo Castellucci*, Culture Teatrali–Studi, interventi e scritture sullo spettacolo: <http://www.cultureteatrali.org/focus-on/607-conversando-con-romeo-castellucci.html>.
- Pitron, V., Alsmitha, A., De Vignemont, F., (2018), *How do the body schema and the body image interact*, *Consciousness and Cognition*, 65, 352-358.
- Polanyi, M., (1967), *The tacit dimension*, Anchor Books, Garden City, New York.
- Pollatos, O., Herbert, B. M., Wankner, S., Dietel, A., Wachsmuth, C., Henningsen, P., Sack, M. (2011), *Autonomic imbalance is associated with reduced facial recognition in somatoform disorders*, *Journal of Psychosomatic Research*, 71, 232-239.
- Popovic, B., (2012), *Dal teatro alla performance e ritorno. La svolta performativa nel teatro contemporaneo e la svolta teatrale nella performance art*, Tesi dottorato, Ciclo XXII, Università degli Studi di Bologna.
- Premack, D., Woodruff, G., (1978), *Does the chimpanzee have a theory of mind?*, in *Behavioral and Brain Sciences*, special issue: *Cognition and Consciousness in Nonhuman Species*, vol. 1, n. 4, 515–526,
- Price, J., Shildrick, M. (Eds.), (1999), *Feminist theory and the body: A reader*, Taylor & Francis, Milton Park.
- Putnam, H., (1981), *Reason, Truth and History*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Ramachandran, V. S., (1998), *Phantoms in the brain. Probing the mysteries of the human brain*, William Morrow, New York.
- Rancière, J., (2016), *La partizione del sensibile*, Estetica e politica, Derive e Approdi, Roma.
- Rasini, V., (2017), *Il valore antropologico del riso nel pensiero di Helmuth Plessner*, I castelli di Yale online, 325-337.
- Ravven, H. M., (2003), *Spinoza's anticipation of contemporary affective neuroscience*, *Consciousness & Emotion*, 4(2), 257-290.
- Reason, M., & Lindelof, A. M. (Eds.), (2016), *Experiencing liveness in contemporary performance: Interdisciplinary perspectives*, Taylor & Francis, Milton Park.
- Recalcati, M., (2022), *La luce delle stelle morte*, Feltrinelli, Milano.
- Rimé, B., (2005), *Le partage social des émotions*, Paris, PUF; trad it, *La dimensione sociale delle emozioni*, Il Mulino, Bologna, 2008.
- Riskind, J. H., (1984), *They stoop to conquer: Guiding and self-regulatory functions of physical posture after success and failure*, *Journal of Personality and Social Psychology*, 47, 479-493.

- Rizzolatti, G., Fadiga, L., Fogassi, L., Gallese, V. (1997), *The Space around Us*, Science, 277, 190–191.
- Rizzolatti, G., Fadiga, L., Gallese, V., Fogassi, L., (1996), *Premotor cortex and the recognition of motor actions*, Cognitive Brain Research, 3(2), 131-141.
- Rizzolatti, G., Sinigaglia, C., (2019), *Specchi nel cervello, Come comprendiamo gli altri dall'interno*, Raffaello Cortina Editore, Milano.
- Robinson, B., Kutner, M., (2018)., *Spinoza and the affective turn: A return to the philosophical origins of affect*, Qualitative Inquiry, 25(2), 111-117.
- Ronga, I., (2014), *Multimodalità del sistema nervoso*, APhEx.
- Rossington, M., A. Whitehead (eds.), (2007), *Theories of Memory: A Reader*, Edinburgh University Press, Edinburgh.
- Rowlands, M., (2010), *The new science of the mind. From extended mind to embodied phenomenology*, Mit Press, Cambridge.
- Ruco, A., (2008), *L'esperienza emotiva tra James e Dewey*, Aisthesis, Pratiche, linguaggi e saperi dell'estetico, 1(1), 13-27.
- Ruddick, S., (2010), *The politics of affect: Spinoza in the work of Negri and Deleuze*, Theory, Culture & Society, 27(4), 21-45.
- Ruiz, M. R. (2021), *The contemplative walking in light somaesthetic experience in the projects of Ann Veronica Janssens and Olafur Eliasson*, Debates in Aesthetics 17 (1), 51-65.
- Rupert, R., (2004), *Challenges to the hypothesis of extended cognition*, The journal of philosophy, 101, 8, 389-428.
- Rupert, R., (2009), *Cognitive Systems and the Extended Mind*, Oxford University press, Oxford.
- Russell, J.A., (1991), *Culture and the categorization of emotion*, Psychologica, Bulletin, 10, 426-450.
- Russell, J.A., (2003), *Core affect and the psychological construction of emotion*, Psychological Review, 110, 145-172.
- Sacco, G., (2023), *L'emozione entro i limiti della ragione: La coltivazione delle emozioni in Martha Nussbaum*, Rosenberg & Sellier, Torino.
- Schechner, R., (2017), *Performance studies: An introduction*, Routledge, London.
- Schefflen A. E., (1964), *The significance of posture in communication systems*, Psychiatry, 27, 316–331.

- Scherer, K.R., (2001), *Appraisal Considered as a Process of Multi-level Sequential Checking*, in K.R. Scherer, A. Schorr, T. Johnstone (a c. di), *Appraisal Processes in Emotion: Theory, Methods, Research*, New York-Oxford, Oxford University Press, 92-120
- Scherer, K.R., Ekman, P. (Eds.), (1984), *Approaches To Emotion* (1st ed.). Psychology Press, New York.
- Scherer, K.R., (1984), *Emotion as a multicomponent process: A model and some cross-cultural data*, *Review of Personality and Social Psychology*, 5, 37-63.
- Schiebinger, L., (Ed.), (2000), *Feminism and the Body*, OUP, Oxford.
- Schilder, P., (1923), *Das Körperschema*, Springer, Berlin.
- Schilder, P., (1935), *The image and appearance of the human body*, Kegan, Paul, Trench, Trubner and Co, London.
- Schino, M., (2003), *La nascita della regia teatrale*, Laterza, Bari.
- Schmitz, H., Gausebeck, H., Risch, G. (1964), *System der Philosophie*, (Vol. 3), Bouvier, Bonn.
- Schmitz, H., (2024), *Atmospheres*, Mimesis, Milano.
- Schmitz, H., (2012), *Atmosphärische Räume*, in Goetz, Rainer; Graupner, Stefan (eds.). *Atmosphäre(n) II, Interdisziplinäre Annäherungen an einen unscharfen Begriff*, München: kopaed, 17-30.
- Schmitz, H., (2018), *Feelings as atmospheres*, *Communications*, 102(1), 51-66.
- Schopenhauer, A., (1819), *Die Welt als Wille und Vorstellung*, ed it, (2011), *Il mondo come volontà e rappresentazione*, Newton Compton, Roma.
- Schore, A. N. (1994), ed (2015), *Affect regulation and the origin of the self: The neurobiology of emotional development*, Routledge, London.
- Sedgwick, E. K., Frank, A., (1995), *Shame in the cybernetic fold: Reading Silvan Tomkins*, *Critical inquiry*, 21(2), 496-522.
- Sedgwick, E. K., (2003), *Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity*, Duke University Press, Durham.
- Semenowicz, D., (2017), *The theatre of Romeo Castellucci and Societas Raffaello Sanzio: From icon to iconoclasm, from word to image, from symbol to allegory*. Springer, Berlin.
- Shackman, J. E., Pollak, S. D., (2005), *Experiential influences on multimodal perception of emotion*, *Child development*, 76(5), 1116-1126.
- Shapiro, L.A., (2004), *The Mind Incarnate*, Mit Press, Cambridge.
- Shapiro, L.A., (2011), *Embodied Cognition*, Routledge, Abingdon-New York.

- Sherrington, C.S, (1948), *The Integrative Action of the Nervous System*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Shevrin, H., (1996), *Conscious and unconscious processes*, Guilford, New York.
- Shusterman, R., (2008), *Body Consciousness. A philosophy of mindfulness and Somaesthetics*, Cambridge University press, Cambridge.
- Simner M. L., (1971), *Newborn's response to the cry of another infant*, *Developmental Psychology*, 5, 136–150.
- Singer, T., Lamm, C., (2009), *The social neuroscience of empathy*, *Annals of the New York Academy of Sciences*, 1156, 81–96.
- Smith, A., (1759), *The Theory of Moral Sentiments*, Printed for Andrew Millar, in the Strand; and Alexander Kincaid and J. Bell, in Edinburgh.
- Smith, N., Snider, A. M., (2019)., ASMR, *Affect and digitally-mediated intimacy*, *Emotion, Space and Society*, 30, 41-48.
- Snell, B., (1963), *La cultura greca e le origini del pensiero europeo*, Einaudi, Torino.
- Spinoza, B., (1677), *Ethica more geometrico demonstrata*; ed. it (2009), *Etica*, Laterza, Bari.
- Stein, E., Costantini, E., Costantini, E. S., (2016), *Il problema dell'empatia*, Edizioni Studium Srl, Roma.
- Stern, D. N., (1985), *The interpersonal world of the infant: A View from Psychoanalysis and Developmental Psychology*, Basic Books, New York.
- Stern, D. N., (2010), *Forms of vitality: Exploring dynamic experience in psychology, the arts, psychotherapy, and development*, Oxford University Press, Oxford.
- Strack, F., Martin, L., Stepper, S., (1988), *Inhibiting and facilitating conditions of the human smile: A non-obtrusive test of the facial feedback hypothesis*, *Journal of Personality and Social Psychology*, 54, 768-777.
- Straus, E. W., (1970), *The phantom limb*, in E.W. Straus and R.M. Griffith (Eds.), *Aisthesis and aesthetics*, 130-148, Duquesne University Press, Pittsburgh.
- Stuart, S. A., (2010), *Enkinaesthesia, biosemiotics and the ethiosphere*, *Signifying bodies: Biosemiosis, interaction and health*, 305-330.
- Stuart S. (2012). Disponibile online:
<http://embodiedknowledge.blogspot.de/2012/06/enkinaesthesia.html>
- Suitner, C., Koch, S. C., Bachmeier, K., Maass, A., Fuchs, T., (2012), *Dynamic embodiment and its functional role: a body feedback perspective*, *Body memory, metaphor and movement*, 84, 155-170.

- Tamm, M., (2013), *Beyond history and memory: New perspectives in memory studies*, History Compass, 11(6), 458-473.
- Tanaka, S., (2015), *Intercorporeality as a theory of social cognition*, Theory & psychology, 25(4), 455-472.
- Thein, D., (2005), *After or beyond feeling? As consideration of affect and emotion in geography*, Area 37 (4), 450–456.
- Tidwell, P., Pallasmaa, J., Mallgrave, H., Robinson, S. e Gallese, V. (2015), *Architecture and Empathy*, Fondazione Tapio Wirkkala Rut Bryk, Helsinki.
- Tiemersma, D., (1982), *Body-image and body-schema in the existential phenomenology of MerleauPonty*, Journal of the British Society of Phenomenology, 13 (3), 246-255.
- Tolia-Kelly, D.P., (2006), *Affect – an ethnocentric encounter? Exploring the universalist imperative of emotional/affectual geographies*, Area 38 (3), 213–217.
- Tomkins, S., (1962), *Affect imagery consciousness: Volume I: The positive affects*, Springer publishing company, Berlino.
- Turing, A., (1936), *On Computable Numbers, with an Application to the Entscheidungsproblem*, Proceedings of the London Mathematical Society, 42, 230–265.
- Umiltà, M.A., Kohler, E., Gallese, V., Fogassi, L., Fadiga, L., Keysers, C., Rizzolatti, G., (2001), *I know what you are doing: A neurophysiological Study*, Neuron, 31 (1), 155-165.
- Vallverdú, J., Trovato, G., (2016), *Emotional affordances for human–robot interaction*, Adaptive Behavior, 24(5), 320-334.
- Varela F., Thompson E., Rosch E., (2017), *The Embodied Mind: Cognitive Science and Human Experience*, The MIT Press, Cambridge.
- Vergine, L., (2000), *Body art e storie simili*, Skira, Milano.
- Vettese A., Baldacci C. (2012), *Arte del Corpo, dall'autoritratto alla Body Art*, Giunti Editore, Firenze,
- Vettese, A., (2010), *Si fa con tutto, Il linguaggio dell'arte contemporanea*, Laterza, Bari.
- Viola, M., Caruana, F., (2018), *Come funzionano le emozioni*, Il Mulino, Bologna.
- Vischer, R., (1873), *Über das optische Formgefühl, Ein Beitrag zur Asthetik*, Leipzig, Hermann Credner.
- Wayne, C., Sutton, J., McIlwain, D., (2016), *Cognition in skilled action: Meshed control and the varieties of skill experience*, Mind & Language, 31, 37-66.
- Weeks, S., Hobson, R., (1987), *The salience of facial expression for autistic children*, Journal of Child Psychology and Psychiatry, 28, 137–151.

- Wehrle, M., (2020), *Being a body and having a body. The twofold temporality of embodied intentionality*, *Phenomenology and the Cognitive Sciences*, 19(3), 499-521.
- Weiss, J., (Ed.), (2006), *Dan Flavin: new light*, Yale University Press, New Haven.
- Welles, A., (2011), *Metacognitive therapy for anxiety and depression*, Guilford Press, New York.
- Wierzbicka, A., (1999), *Emotions Across Languages and Cultures*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Williams, C., (2010), *Affective processes without a subject: Rethinking the relation between subjectivity and affect with Spinoza*, *Subjectivity*, 3, 245-262.
- Williams, L. E., Bargh, J. A., (2008), *Experiencing physical warmth promotes interpersonal warmth*, *Science*, 24, 606-607.
- Wölfflin, H., (2016), *Prolegomena to a Psychology of Architecture*, CreateSpace, Scotts Valley.
- Wundt, W., (1897), *Outline of psychology*, Wilhelm Engelmann, Lipsia.
- Zahavi D., (2001), *Beyond Empathy. Phenomenological Approaches to Intersubjectivity*, *Journal of Consciousness Studies* 8, No. 5-7, 151-67.
- Zahavi D., (2015), *Self and Other. Exploring Subjectivity, Empathy and Shame*, University Press, Oxford.
- Zajonc, A., (1995), *Catching the light: The entwined history of light and mind*, Oxford University Press, Oxford.
- Zeki, S., (1999), *Art and the Brain*, *Journal of Consciousness Studies*, 6(6-7), 76-96.
- Zeki, S., (2002 a), *Inner Vision: An Exploration of Art and the Brain*, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 60 (4), 365-366.
- Zeki, S., (2002b), *Neural Concept Formation & Art Dante, Michelangelo, Wagner Something, and indeed the ultimate thing, must be left over for the mind to do*, *Journal of Consciousness Studies*, 9(3), 53-76.
- Zeki, S., Bao, Y., Pöppel, E., (2020), *Neuroaesthetics: The art, science, and brain triptych*, *PsyCh Journal*, 9(4), 427-428.
- Zhong, C. B., Leonardelli, G. J., (2008), *Cold and lonely: Does social exclusion feel literally cold?*, *Psychological Science*, 19, 838-842.

