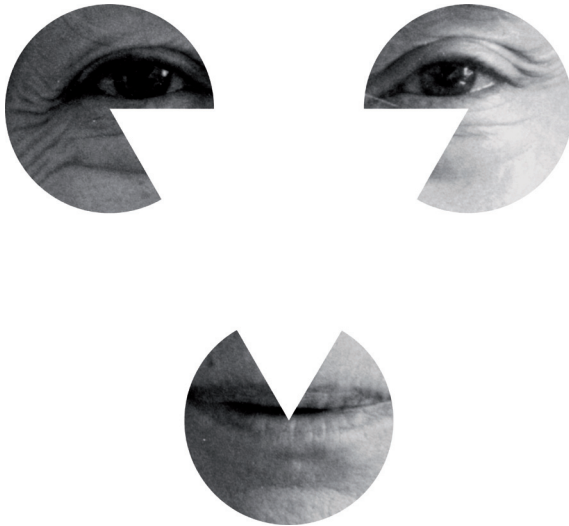


Aesthetica Preprint

In ricordo di Lucia Pizzo Russo



Centro Internazionale Studi di Estetica

Aesthetica Preprint[®]

è il periodico del *Centro Internazionale Studi di Estetica*. Affianca la collana **Aesthetica**[®] (edita da *Aesthetica Edizioni*) e presenta pre-pubblicazioni, inediti in lingua italiana, saggi, e, più in generale, documenti di lavoro. Viene inviato agli studiosi impegnati nelle problematiche estetiche, ai repertori bibliografici, alle maggiori biblioteche e istituzioni di cultura umanistica italiane e straniere.

Il Centro Internazionale Studi di Estetica

è un Istituto di Alta Cultura costituito nel novembre del 1980 da un gruppo di studiosi di Estetica. Con D.P.R. del 7 gennaio 1990 è stato riconosciuto Ente Morale. Attivo nei campi della ricerca scientifica e della promozione culturale, organizza regolarmente Convegni, Seminari, Giornate di Studio, Incontri, Tavole rotonde, Conferenze; cura la collana editoriale **Aesthetica**[®] e pubblica il periodico **Aesthetica Preprint**[®] con i suoi **Supplementa**. Ha sede presso l'Università degli Studi di Palermo ed è presieduto fin dalla sua fondazione da Luigi Russo.

Aesthetica Preprint®

Periodico quadrimestrale del Centro Internazionale Studi di Estetica

Direttore responsabile Luigi Russo

Comitato Scientifico: Leonardo Amoroso, Maria Andalaro, Hans-Dieter Bahr, Fernando Bollino, Francesco Casetti, Paolo D'Angelo, Arthur C. Danto, Fabrizio Desideri, Giuseppe Di Giacomo, Gillo Dorfles, Maurizio Ferraris, Elio Franzini, Enrico Fubini, Tonino Griffero, Stephen Halliwell, José Jiménez, Jerrold Levinson, Giovanni Lombardo, Giovanni Matteucci, Winfried Menninghaus, Mario Perniola, Lucia Pizzo Russo, Giuseppe Pucci, Roberto Salizzoni, Baldine Saint Girons, Giuseppe Sertoli, Richard Shusterman, Victor Stoichita, Massimo Venturi Ferriolo, Claudio Vicentini

Comitato di Redazione: Francesco Paolo Campione, Elisabetta Di Stefano, Salvatore Tedesco

Segretario di Redazione Emanuele Crescimanno

Aesthetica Preprint si avvale della procedura di *peer review*

Presso l'Università degli Studi di Palermo

Viale delle Scienze, Edificio 12, I-90128 Palermo

Fono +39 91 23895417

E-Mail <estetica@unipa.it> – Web Address <<http://unipa.it/~estetica>>

Progetto Grafico di Ino Chisesi & Associati, Milano

Stampato in Palermo dalla Tipolitografia Luxograph s.r.l.

Registrato presso il Tribunale di Palermo il 27 gennaio 1984, n. 3

Iscritto al Registro degli Operatori di Comunicazione il 29 agosto 2001, n. 6868

Associato all'Unione Stampa Periodica Italiana

ISSN 0393-8522

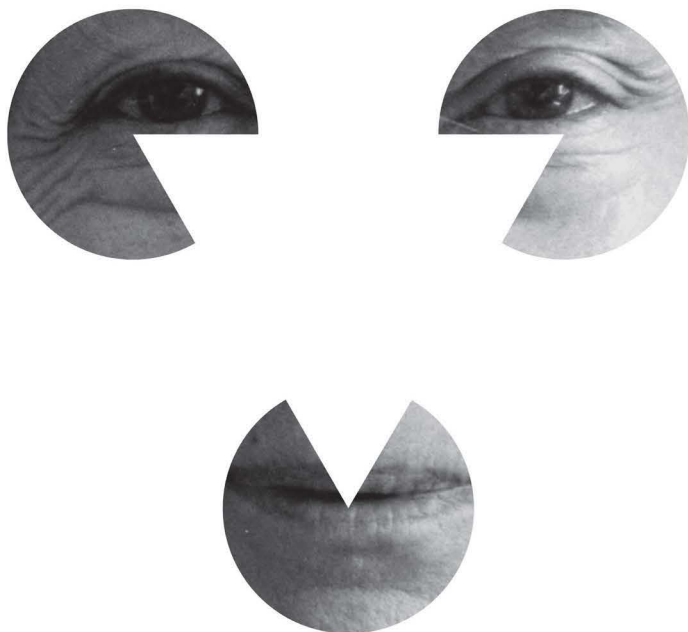
Aesthetica Preprint

100

Dicembre 2015

Centro Internazionale Studi di Estetica

PSICOLOGIA DELLE ARTI IN RICORDO DI LUCIA PIZZO RUSSO



PALERMO
11 SETTEMBRE 2015
GRAND HÔTEL & DES PALMES



Centro Internazionale
Studi di Estetica



Università degli Studi di Palermo
Dipartimento di Scienze Umanistiche



Società Italiana
d'Estetica

In ricordo di Lucia Pizzo Russo

a cura di Luigi Russo

Il presente volume raccoglie gli interventi presentati nell'omonima Giornata di studio promossa dal Centro Internazionale Studi di Estetica in collaborazione con l'Università degli Studi di Palermo e la Società Italiana d'Estetica (Palermo, 11 settembre 2015), nell'anniversario della scomparsa di Lucia Pizzo Russo (12 settembre 2014).

Indice

<i>La scienza della mente attraverso le arti</i> di Carmelo Cali	7
<i>Lucia Pizzo Russo, Giovan Francesco Caroto</i> <i>e lo statuto del disegno infantile</i> di Francesco Paolo Campione	13
<i>La critica di Lucia Pizzo Russo alla neuroestetica</i> di Paolo D'Angelo	21
<i>"L'immagine dell'immagine". Lucia Pizzo Russo:</i> <i>dalla Psicologia delle Arti alla riconcezione dell'Estetica</i> di Fabrizio Desideri	33
<i>Le riflessioni di Lucia Pizzo Russo</i> <i>sull'immagine e sul "vedere come"</i> di Giuseppe Di Giacomo	41
<i>Un pensiero sensibile. In ricordo di Lucia Pizzo Russo</i> di Roberto Diodato	49
<i>Lucia Pizzo Russo lettrice di Gombrich</i> di Silvia Ferretti	59
<i>In caro ricordo della professoressa Lucia Pizzo Russo</i> di Carlo Maria Fossaluzza	69
<i>Psicologia, psicologia dell'arte e fenomenologia</i> di Elio Franzini	71
<i>Sento quel che (non) sai. Una divagazione sull'empatia</i> di Giovanni Lombardo	85
<i>La percezione come atto e come pratica</i> di Giovanni Matteucci	91

<i>Espressività, percezione e immagine nel pensiero di Lucia Pizzo Russo</i> di Maria Barbara Ponti	105
<i>Lúcia e io. In ricordo di una studiosa e di un'amica</i> di Giuseppe Pucci	121
<i>Le regard qu'on a Une reflexion sur l'empathie photographique</i> di Baldine Saint Girons	131
<i>"Intelletto nelle cose dell'anima". Note sul rapporto fra scienza, esperienza, arte nel lavoro di Lucia Pizzo Russo</i> di Salvatore Tedesco	137
<i>Il corpo degli indiscernibili e le dissonanze di Danto</i> di Stefano Velotti	147

Sento quel che (non) sai. Una divagazione sull'empatia
di Giovanni Lombardo

Riguardati oggi nel loro insieme, i libri di Lucia Pizzo Russo ci restituiscono il profilo di una studiosa che, avendo assunto in termini non già di opposizione ma di integrazione il rapporto tra i sensi e l'intelletto, poté garantire alle sue riflessioni sulla dimensione estetica della psicologia quella speciale pronuncia umanistica che, attenta alle esperienze dell'arte, si rifiutava di considerare la mente alla stregua di un freddo e meccanico "elaboratore di informazioni". Una pronuncia che, peraltro, nelle pagine di Lucia, si arricchiva d'una rara capacità di conciliare rigore analitico e chiarezza espositiva: sí che chi ebbe il privilegio di conoscerla e di frequentarla vi sente ancora la sua voce, vi ritrova la passione e l'ironia della sua conversazione, vi riconosce la suadente e insieme decisa affabilità della sua argomentazione.

Lucia intese sempre contestare l'esercizio della psicologia come disciplina rigidamente scientifica, volta a depurare da ogni interferenza emotiva i processi mentali per osservarli nell'asettico recinto delle esperienze misurabili con criteri oggettivi. Perciò, contro l'egemonia del cognitivismo, la sua opera rivendicò il contributo che l'arte poteva dare a una concezione meno settoriale della psicologia ovvero a una visione in cui il momento intellettualistico della cognizione, quello emotivo della motivazione e quello pratico dell'azione (esaurita l'eventuale funzionalità euristica di una loro preliminare separazione teorica) venissero considerati nella loro simultaneità, ai fini di una piú autentica e completa comprensione del confronto tra il soggetto e il mondo.

L'arte non va perciò intesa solo come un'attività circoscritta a una privilegiata minoranza di ingegni "creativi", ma va assunta, secondo l'insegnamento di Rudolf Arnheim, come la dinamica espressiva delle cose, come quella loro intima qualità che, intatta dalle astrazioni deindividalizzanti della scienza, ce ne dischiude la natura originaria e autentica. Proprio per questa forza rivelativa dell'arte, per questa sua capacità di un approccio integrale alle cose, nell'espressione "psicologia dell'arte" va sentito non già un genitivo oggettivo (quasi che l'arte sia soltanto uno dei campi d'applicazione o, per l'appunto, uno degli oggetti della psicologia scientifica); ma va colto un forte genitivo soggettivo che dichiara come l'arte metta in moto processi mentali suoi propri e tali da contribuire al perfezionamento della scienza psicologica in generale.

Si capisce allora perché, soprattutto nei suoi ultimi scritti, Lucia si impegnasse in un'affilatissima critica delle riformulazioni neuroscientifiche del rapporto tra estetica e psicologia e, in ispecie, del tentativo di ripensare il meccanismo psichico dell'empatia alla luce della recente scoperta dei cosiddetti "neuroni specchio" – ciò che la indusse a un'impetosa condanna di quella che (con un invenuto neologismo) suole oggi chiamarsi "neuroestetica". Ricalcato – com'è noto – sul tedesco *Einführung*, il termine *empatia* designava nell'Ottocento quella forma di compartecipazione emotiva per cui un individuo può "entrare" nei pensieri del suo interlocutore. I neuroni specchio sembrano un aggiornamento scientifico di questa possibilità: essi infatti si attivano in noi quando ci sentiamo indotti a imitare un movimento che vediamo compiere da un'altra persona. Come accade nell'empatia, i neuroni specchio del soggetto osservante riflettono quindi i processi mentali del soggetto osservato e ci permettono, in qualche modo, di sentire ciò che gli altri sentono. Donde il titolo di uno dei libri più brillanti di Lucia: *So quel che senti*.

Contro la pretesa di sostituire all'oggettività delle cose percepite la soggettività del modo di "sentirle", sí da provocare una fuga dall'esperienza che compromette l'affidabilità della percezione, Lucia obiettava: «Non c'è bisogno di presupporre i complicati meccanismi messi in campo dal cognitivismo e accolti dalle neuroscienze, per le menti altrui, semplicemente per il fatto che non accediamo alle menti altrui. Non siamo un pezzo di materia studiato dalla fisica, giustapposto a una mente studiata dalla psicologia. Semmai menti incarnate o corpi animati. E l'evoluzione ci ha predisposto non già, come si sostiene, all'empatia ma a interagire. L'altro è animato come e quanto noi. Perciò ci capita di imitarci. Grazie però alla percezione, non solo al movimento»¹.

La pertinenza di queste perplessità di Lucia riesce ancora più clamorosa se si guarda alla cultura antica e, soprattutto, al contributo della retorica a una definizione "pre-(neuro)scientifica" dei processi empatici. Proprio perché si volge all'interagire (e, in ispecie, all'interagire argomentativo) auspicato da Lucia, la retorica – è stato recentemente notato – permette di contestare il modello d'indagine che induce gli attuali studi sull'empatia a osservare l'uomo dall'esterno per spiegarne i comportamenti come conseguenze dei processi cerebrali: «Il reste que le paradigme scientifique dans lequel s'inscrit la recherche contemporaine sur l'empathie est un paradigme du point de vue *en troisième personne*: l'homme est saisi de l'extérieur, il s'agit d'expliquer comment son comportement est *déterminé* par ses états cérébraux. Une telle perspective est difficilement compatible avec une véritable réflexion sur l'*exercice* de l'empathie. En comparaison, la rhétorique se situe dans un paradigme de l'homme acteur, en ce qu'il est susceptible d'acquérir une plus grande maîtrise de ses compétences»².

Perciò non è forse superfluo ricordare brevemente come la cultura

antica avesse già riflettuto sugli ingranaggi psicologici dell'immedesimazione (e sulla loro importanza per l'esperienza estetica). Aristotele, per esempio, sapeva che il primo impulso alla conoscenza è di tipo mimetico e, quanto all'arte poetica, mostrava come la tragedia, mettendo sulla scena il repentino capovolgimento delle sorti, sollecitasse appunto l'empatia (il termine aristotelico è però *philanthropía*) degli spettatori, il loro spirito di solidarietà umana, di modo che essi si sentissero moralmente e psicologicamente vicini (e anzi: «uguali», *homoioi*) ai personaggi (Aristot. *Poet.* 15.7, 1454b 10). Un poeta abile a descrivere le tristi vicende di un personaggio ingiustamente colpito dalla sventura avrebbe infatti suscitato nello spettatore sentimenti di paura (*phóbos*) e di pietà (*éleos*) – le due emozioni piú specifiche dell'esperienza tragica – perché appunto lo avrebbe immerso in un circolo empatico, inducendolo a immaginarsi vittima innocente (dove la compassione) di un destino altrettanto efferato (dove la paura). Attraverso la commossa e trepida percezione della vulnerabilità umana, la platea si sarebbe così potuta liberare catarticamente da questi *pathemata*. Non solo in senso omeopatico: perché le tribolazioni della scena giovavano a lenire le tribolazioni della vita. Ma anche in senso allopatico: perché l'*éleos* e il *phóbos* provocati dalle vicissitudini dei personaggi tragici avrebbero investito lo spettatore con un urto emotivo tale da farlo riflettere sulla propria fralezza, liberandolo da ogni impulso aggressivo ovvero distogliendolo dalla tentazione di assumere comportamenti spavaldi (privi di *phóbos*) o sfrontati (privi di *éleos*). Piú in generale, la "terapia" che lo spettatore avrebbe tratto dalla simulazione scenica era la consapevolezza di essere estraneo ai terribili eventi rappresentati: egli cominciava a "sapere quello che sentiva" e provava non soltanto il trasporto empatico di chi s'identifica senz'altro con i luttuosi casi dei personaggi ma anche l'egocentrico compiacimento di chi, dopo una fase di sofferta immedesimazione, constatata con sollievo lo scarto tra il dolore vero e la sua mimèsi drammatica ³.

Sulla scia di Aristotele, anche Orazio raccomandava al poeta drammatico di *homopatheîn*, cioè di «soffrire insieme» ai suoi personaggi attivando il suo talento "empatico" e saggiando anzitutto su sé stesso i sentimenti che intendeva descrivere (*ad Pis.* 102-103): *si vis me flere, dolendum est | primum ipsi tibi*, «se vuoi che io pianga devi prima | commuoverti tu stesso». Perché solo mettendo alla prova la forza psicagogica del suo testo egli avrebbe potuto plasmare personaggi autenticamente umani: capaci, per l'appunto, di *agere animum*, di «trascinare l'animo» degli spettatori in un processo di grande e intensa immedesimazione simpatetica: *ut ridentibus adrident, ita flentibus adsunt | humani voltus*, «il volto dell'uomo ride davanti a chi ride, così come è vicino a chi piange» (*ad. Pis.* 101-102).

Non so se questa reazione mimetica possa essere oggi spiegata con il meccanismo dei neuroni specchio, ma mi sembra che Orazio – come

già Aristotele e come tutta l'antica riflessione sugli effetti psicagogici dell'arte – avesse ben chiaro il problema dell'empatia. Eppure leggendo gli scritti dei neuroscienziati o conversando con alcuni di loro si ha spesso l'impressione che la profondità storica di queste problematiche non sia loro ben presente o sia un po' sottovalutata. «Sento quel che non sai», verrebbe talvolta da dire. Sento cioè che un confronto più assiduo tra gli studiosi del pensiero antico e i neuroscienziati potrebbe produrre risultati molto interessanti e potrebbe evitare di produrre certe ingenuità come quelle che, per esempio, si sorprendono nelle pagine di un neurobiologo che, sottolineando l'importanza dei tropi dell'antica retorica per lo studio dei meccanismi cognitivi del linguaggio comune, afferma – con l'aria di chi enuncia un'ipotesi innovativa – che la *parabola* (in quanto attitudine alla narrazione) è la forma elementare della mente umana e che la struttura logica e grammaticale del linguaggio non è che la proiezione di questa forma: «Parable creates structure for voice by projecting structure from story: the story it creates is grammar. Grammar results from the projection of story structure: sentences from stories by way of parable»⁴. Ma per formulare una tale ipotesi è sufficiente conoscere un po' di greco e un po' di filosofia antica. E ricordare ciò che tutti i principianti nello studio del greco antico sanno bene: il greco *lógos* significava, nello stesso tempo, *story* e *grammar*, linguaggio nel senso di “storia” o di “racconto” e linguaggio nel senso di “ragione” o di “sistema logico”.

Certo, riserve cosiffatte possono sembrare dettate dai pregiudizi del *laudator temporis acti*, fedele a un classicismo incapace di scorgere i progressi delle scienze e sempre pronto a riacendere la polemica fra gli antichi e i moderni. Ma forse questa situazione paradossale non dipende tanto dalla supponenza di certi cognitivisti quanto dalla crisi dell'umanesimo e dall'ignoranza, sempre più generalizzata, delle lingue classiche. Non si tratta infatti di negare le novità che gli studi sui processi cognitivi del sistema nervoso dell'uomo hanno portato alla conoscenza del linguaggio. E del resto se, da una parte, esiste anche una corrente “anticomputazionale” della neurobiologia che rifiuta di assimilare il cervello al *computer* e che denuncia il dommatismo delle scienze cognitive⁵, dall'altra parte, qualche libro recente, studiando i processi mimetici delle antiche arti figurative, ha tentato di procacciare una ratifica neurofisiologica alle intuizioni platoniche e aristoteliche in fatto di risposte empatiche e corporee all'opera d'arte⁶.

Convien dunque impegnarsi – soprattutto nell'insegnamento – a restaurare un sentimento di continuità con le tradizioni classiche. Ma, nello stesso tempo, conviene diffidare di quella ricerca dell'aspetto naturale delle cose in cui un certo atteggiamento neopositivista presume di ritrovare un supplemento di scientificità con l'aggiunta del prefisso *bio-*: gli eccessi della “biocultura” non riescono talvolta meno grotteschi degli eccessi della “bioagricoltura”. Giacché, come ammoniva

Lucia Pizzo Russo, «non siamo un pezzo di materia studiato dalla fisica, giustapposto a una mente studiata dalla psicologia». D'altra parte, all'alba del mondo, nel giardino dell'Eden, l'albero della conoscenza del bene e del male, benché creato da una – come dire? – “teoagricoltura” assolutamente naturale e genuina ha prodotto frutti, non meno proibiti che seducenti, il cui rischioso sapore ci obbliga, ancora oggi, a interrogarci sui fondamenti e sui limiti del pensiero umano, traendo eventualmente profitto dal vecchio monito di Eraclito: (45 DK): «I limiti dell'anima non potresti mai trovarli, neanche se ne percorressi l'intera strada: talmente profondo è il suo *logos*».

¹ L. Pizzo Russo, *So quel che senti. Neuroni specchio, arte, empatia*, Pisa 2009, pp. 96-97.

² Così V. Ferry, *Exercer l'empathie: étude de cas et perspectives didactiques*, “Exercices de rhétorique”, 5, 2015, <http://rhetorique.revues.org/411>; DOI: 10.4000/rhetorique.411.

³ Per una più ampia illustrazione di questa problematica, mi permetto di rinviare a G. Lombardo, *L'estetica antica*, Bologna 2002, pp. 85-133.

⁴ M. Turner, *The Literary Mind. The Origins of Thought and Language*, New York and Oxford 1996, p. 141.

⁵ Vedansi, per es., le riserve espresse da J. Vion-Dury, *Peut-il exister une interprétation neurobiologique de l'expérience esthétique du sublime?*, in M. Borrillo, (cur.), *Dans l'atelier de l'art. Expériences cognitives*, Seyssel 2010, pp. 91-106.

⁶ M. L. Catoni, *La comunicazione non verbale nella Grecia antica. Gli schemata nella danza, nell'arte, nella vita*, Introd. di S. Settis, Torino 2008² [Pisa 2005¹], pp. 11-15.