

Empatia e percezione estetica Lo “spirito della musica” come principio unificatore

di Nicola Vitale
ex@nicolavitale.com

The two aspects that constitute works of art: representation and the rhythmic-musical principle, have both been considered by neuroscience in reference to empathy, as mimetic forms that allow psychophysical identification with the other. Nietzsche problematized these two aspects by bringing out, with the categories of Apollonian and Dionysian, principles of artistic expression, which in their interaction characterize the different genres of art. If the Apollonian principle, in the light of studies on empathy, can be referred mainly to identification with the representation of human figures with an emotional involvement, the "spirit of music", in the light of Nietzsche's problematization of the Dionysian principle, takes on ambiguous characteristics, also referable to different aspects of empathy. Among these, rhythmic ecstasy, whose depersonalizing involvement has an effect of dissolving subjectivity. Opposite genres of empathy that generally interpenetrate and interact in the arts in the realization of beauty. Beauty therefore takes on this ambivalence with respect to empathy: the subjective involvement of representation, in tension with the opposing Dionysian force, a transfiguring cosmic involvement.

Keywords: Aesthetic perception, Beauty, Apollonian and Dionysian, empathy

Rappresentazione ed empatia

Gli studi sull'empatia sono stati, in tempi relativamente recenti, approfonditi dalle neuroscienze, facendo emergere un collegamento col principio dei *neuroni specchio*, scoperti tra il 1992 e il 1995 da un gruppo di ricerca dell'Università di Parma,¹ facoltà di coinvolgimento psicofisico grazie cui è possibile immedesimarsi con l'altro da sé. D'altro canto lo studio della partecipazione emotiva tra individui ha una lunga storia a partire da Dawin,² una storia che vede intrecciarsi discipline e tematiche che riguardano l'estetica e l'arte. Leon Battista Alberti nel Quattrocento, parla di coinvolgimento emotivo davanti a rappresentazioni pittoriche e scultoree in cui siano espliciti i moti dell'animo attraverso il movimento dei corpi.³ Proprio in riferimento all'estetica e allo studio delle

¹ G. Rizzolatti, L. Craighero, *The mirror-neuron system*. Annual Review of Neuroscience, 2004, n. 27, pp. 169-192.

² Charles Darwin (1809-1882) vede un necessario contagio emotivo tra individui della stessa specie al fine della reciproca protezione. Carl Rogers (1902-1987) approfondisce tale intuizione riferendosi al genere umano, così come Heinz Kohut (1913-1981) fu il primo ad applicare questo concetto alla psicologia.

³ «Un'opera d'arte è in grado di smuovere i sentimenti dell'osservatore solo se i personaggi in essa raffigurati mostrano chiaramente i propri moti d'animo e se questi ultimi sono riconoscibili dal movimento dei corpi». L. B. Alberti, *Trattati d'arte*, Bari, Laterza, 1973, p.46.

arti visive Robert Visser, alla fine dell'Ottocento, conierà per tale esperienza il termine di *empatia* (*Einfühlung*) dal greco *empathēia* (εμπάθεια) formato da *en-pathos*: sentire dentro.⁴

Il racconto, l'immagine figurativa, il teatro, il cinema, la fotografia e altri aspetti della rappresentazione, sono dunque privilegiati a suscitare tale particolare immedesimazione in stati di coscienza umani, ai quali si aggiunge recentemente il coinvolgimento nelle dinamiche formali e materiali di cui sono costituite le opere.⁵ Ma nelle opere d'arte vi è, oltre alla rappresentazione e alle modalità della realizzazione, un aspetto espressivo da cui non si può prescindere, quello ritmico-musicale.

Musica ed empatia

Anche nell'ascolto della musica, arte astratta che non prevede una vera e propria rappresentazione, studi recenti hanno evidenziato un coinvolgimento empatico. Ma, considerato che l'empatia è una partecipazione alla condizione dell'altro, dunque una relazione sostanziale tra esseri umani, ci si chiede in che termini possa sussistere un rapporto tra musica ed empatia. Gli studi neuroscientifici svolti in università americane, hanno evidenziato una analoga reazione tra certi stimoli musicali e l'esperienza empatica verso persone. Ciò potrebbe portarci a pensare, come suggerisce Zachary Wallmark dell'Università dell'Oregon, che la musica può essere percepita come un quid sociale, quasi fosse l'essenza psichica di un essere umano, anche se non incarnata e reale.⁶ Si è inoltre rilevato che le persone che hanno una particolare sensibilità alla musica sono più empatiche di altre. D'altro canto la filologia ci impone di ricordare che nell'antica Grecia la parola *empathēia* (εμπάθεια) era utilizzata proprio per descrivere il coinvolgimento da parte del pubblico al canto dell'aedo, in quella fusione tra musica e parole che caratterizzava la poesia antica. Cerchiamo ora di cogliere come il coinvolgimento empatico possa verificarsi su questi due fronti dell'arte, tra la rappresentazione, prettamente figurativa e l'aspetto ritmico-musicale.

Apollineo e dionisiaco

⁴ Cfr. Visser, R., *The optical sense of form: a contribution to Aesthetics*, in AA. VV. *Empathy, Form, and Space. Problems in German Aesthetics, 1873-1893*

⁵ Questo approccio fenomenologico con la rappresentazione artistica era già stato messo in evidenza da Merleau-Ponty in *Il corpo vissuto*, ripreso recentemente da Gallese. Cfr. M. Merleau-Ponty, *Il corpo vissuto: l'ambiguità dell'esistenza, la riscoperta della vita percettiva, la "carne del mondo"*, a cura di F. Fagnano, Il saggiatore, Milano 1979.

⁶ «Se la musica non fosse in relazione con il modo in cui noi elaboriamo il mondo sociale, probabilmente noi non avremmo visto differenze significative nell'attivazione cerebrale tra le persone altamente empatiche e quelle con un basso livello di empatia». Z. Wallmark, in AA. VV., *Initial evidence for a relation between behaviorally assessed empathic accuracy and affect sharing for people and music*, *Emotion*, 23(2), 437-449.

Uno dei testi filosofici più studiati e citati del Novecento è stato il primo libro di Frederick Nietzsche: *La nascita della Tragedia dallo spirito della musica*,⁷ dove, ispirandosi a intuizioni di Schopenhauer e altri autori,⁸ realizza una personale sintesi, individuando nell'arte due principi: *apollineo* e *dionisiaco*, il sogno e l'ebbrezza. Nietzsche, articolando il suo discorso a partire dalla Grecia antica, attribuisce preliminarmente, in termini simbolici, l'apollineo alla scultura e il dionisiaco alla musica, dunque il primo legato alla rappresentazione e il secondo al pathos estatico che la anima. Se il filosofo vede nella Tragedia greca questi due aspetti coordinarsi, entrambi presenti con lo stesso peso tra la determinazione dei personaggi e la voce del Coro, evidenzierà nella sua analisi come questa dualità caratterizzi aspetti diversi ma correlati, presenti contemporaneamente, pur in proporzioni diverse, in tutte le arti, fino a sostenere che si tratta della stessa essenza dell'arte: «[...] un legame di fratellanza tra le due divinità: Dioniso parla la lingua di Apollo, ma alla fine Apollo parla la lingua di Dioniso. Con questo è raggiunto il fine supremo della tragedia e dell'arte in genere».⁹

Melodia e ritmo

Se Nietzsche considera la musica in termini simbolici come essenza del principio dionisiaco, più concretamente vede, all'origine della nostra cultura, la stessa musica come disciplina artistica a se stante, a sua volta costituita dei due fattori di apollineo e dionisiaco. La cetra, il cui suono spettrale, disincarnato, determinato e frammentario, produce una musica apollinea, mentre il flauto, nel suo *continuum* avvolgente, produce una musica dionisiaca.

Dunque la musica è intesa qui con due funzioni sovrapposte: da una parte il susseguirsi dei suoni determinati in una sintassi espressiva che ci lascia immedesimare in un particolare stato interiore, stimolato dal disegno melodico e armonico; mentre al contrario dall'altra la musica è unità, in cui tutto si fonde in una trasfigurazione. Possiamo pensare ad esempio (nel primo caso) a certe canzoni che hanno segnato la nostra giovinezza, o a temi classici che ci appassionano, il coinvolgimento nasce dalla intensificazione di un sentimento che ci tocca nel profondo, caso in cui prevale una risonanza emotiva soggettiva. Al contrario il *continuum* dionisiaco è raggiunto invece nel ritmo trascinate, che invita alla danza, per cui sentiamo la necessità di liberarci dei freni inibitori

⁷ F. Nietzsche, tr. it. S. Giametta, *La nascita della Tragedia dallo spirito della musica*, Piccola Biblioteca Adelphi, Milano 1972.

⁸ F. Schiller, F. Hölderlin e J. Burckhardt.

⁹ F. Nietzsche, *La nascita della tragedia*, cit., p. 145.

soggettivi, per entrare in quella forma di estasi superiore, come descritto in modo suggestivo da Nietzsche:

Sotto l'incantesimo del dionisiaco non solo si restringe il legame tra uomo e uomo, ma anche la natura estraniata, ostile o soggiogata, celebra di nuovo la sua festa di riconciliazione col suo figlio perduto: l'uomo. [...] Ora, nel vangelo dell'armonia universale, ognuno si sente non solo riunito, riconciliato, fuso col suo prossimo, ma addirittura uno con esso, come se il velo di Maia fosse stato strappato e sventolasse ormai in brandelli davanti alla misteriosa unità originaria. Cantando e danzando, l'uomo si manifesta come membro di una comunità superiore: ha disimparato a camminare e a parlare ed è sul punto di volarsene in cielo danzando. [...] ¹⁰

È interessante notare come da una parte la melodia susciti stati d'animo prettamente umani con un coinvolgimento sentimentale, mentre dall'altra Nietzsche descrive nell'estasi dell'ebbrezza una condizione fisiologica che trascende l'umano in un coinvolgimento con la stessa “natura”, di cui appunto il dionisiaco è l'essenza. Dionisiaco che di conseguenza il filosofo vede con due volti: “Dominatore mite e dolce e demone crudele e selvaggio”, ¹¹ in quanto se l'armonia della rappresentazione apollinea, prettamente umana, asseconda il flusso dionisiaco in un compromesso (cedendo gran parte delle proprie istanze), risplende di senso e bellezza. Ma se al contrario eccede in un'autonomia dei propri contenuti, sclerotizzando la rappresentazione, la vitalità dionisiaca ne lacera le forme per ristabilire la sua necessità fisiologica. L'armonia naturale è, dunque, dal punto di vista del soggetto individuato, lacerazione (ebbrezza).

Se consideriamo che il modello di Robert James R. Blair, coniato nel 2005, ¹² distingue tre componenti dell'empatia: cognitiva, affettiva e motoria, possiamo pensare che nella rappresentazione apollinea, i valori soggettivi assumano l'aspetto cognitivo e affettivo, a cui comunemente si attribuisce l'empatia: vi è una consonanza specifica che lega i soggetti. Nel dionisiaco, invece, l'empatia assume un carattere motorio, che va oltre la condivisione dell'espressione di un volto (come descritto da Vittorio Gallese) ¹³, con la coordinazione della forza

¹⁰ F. Nietzsche, *La nascita della tragedia*, cit., pp. 25 e 26.

¹¹ *Ivi*, p. 72.

¹² R. J. R. Blair, *Responding to the emotions of others: Dissociating forms of empathy through the study of typical and psychiatric populations. Consciousness and Cognition*, International Journal, 2005, pp. 698-718.

¹³ Come riporta Vittorio Gallese dagli studi motori su intersoggettività ed empatia: «Percepire un'azione – e comprenderne il significato – equivale a simularla internamente. Ciò consente all'osservatore di utilizzare le proprie risorse per penetrare il mondo dell'altro mediante un processo di modellizzazione che ha i connotati di un meccanismo non conscio, automatico e prelinguistico di simulazione motoria. [...] Quando vedo qualcuno esprimere col proprio volto una data emozione e questa percezione mi induce a comprendere il significato emotivo di quell'espressione, non conseguo questa comprensione necessariamente o esclusivamente grazie a un argomento per analogia. L'emozione

danzante inebriante, che tende a fondere e dissolvere i valori soggettivi («il velo di Maia ormai a brandelli»).

Generalmente questi aspetti della musica convivono in quella conciliazione degli opposti che Nietzsche vede come necessaria al senso dell'arte in genere. Ma, pur all'interno del compromesso tra i due, quando prevale l'apollineo, prevale una risonanza emotiva specifica, mentre al contrario quando prevale la trasfigurazione dionisiaca si rivela un coinvolgimento più universale e impersonale, quasi gli individui si incontrassero su un piano di trascendimento spersonalizzante, in cui l'empatia assume un carattere diverso, come ad esempio nelle danze sfrenate di molti rituali arcaici,¹⁴ o nella così detta *music dance* da discoteca. E' forse in questo compromesso con la trasfigurazione dionisiaca che si verifica il senso empatico universale della musica, dove quel *quid* musicale, che abbiamo supposto come elemento che sostituisce il soggetto umano su cui si proietta l'empatia, è in prevalenza la natura stessa come “essere” organico, indeterminato e onnicomprensivo nelle sue relazioni energetiche.

Rappresentazione e ritmo

Se ora osserviamo tale dualità nelle arti in genere, possiamo notare, come suggerisce Nietzsche nella sua analisi, che i due aspetti di apollineo e dionisiaco sono presenti in tutte le arti, in una interazione combinata in proporzioni diverse che caratterizza l'esperienza estetica dell'arte. La rappresentazione apollinea si manifesta nell'espressione figurativa dell'arte visiva, così come nelle tematiche letterarie della poesia, della tragedia (oggi arte drammatica) e dell'epica (oggi narrativa). Al contrario il dionisiaco scaturisce dalle tensioni energetiche: nella musica prodotte dalla forza avvolgente del suono scandito ritmicamente, nella letteratura dall'afflato ritmico che armonizza e unifica il linguaggio nel “canto”, e nelle arti figurative dalla tensione astratta delle forme e dei colori che produce un tutto armonico.¹⁵ Dal modo come si combinano gli aspetti antitetici di apollineo e dionisiaco nelle varie arti, abbiamo influenze diverse sull'espressione estetica, in cui

dell'altro è costituita dall'osservatore e compresa grazie a un meccanismo di simulazione che produce nell'osservatore uno stato corporeo condiviso con l'attore di quella espressione. È per l'appunto la condivisione dello stesso stato corporeo tra osservatore e osservato a consentire questa forma diretta di comprensione, che potremmo definire *empatica*». V. Gallese, P. Migone, M. N. Eagle, *La simulazione incarnata: i neuroni specchio, le basi neurofisiologiche dell'intersoggettività e alcune implicazioni per la psicoanalisi*. Psicoterapia e scienze umane, 2006.

¹⁴ Tutt'ora civiltà originarie presenti prevalentemente in Africa, Papuasie e Amazzonia praticano rituali a base di canti e danze fortemente ripetitive. Ma danze estatiche sono presenti anche in tradizioni più recenti come ad esempio nella religione Sufi coi Dervisci rotanti.

¹⁵ Nietzsche, per quanto riguarda l'arte visiva, si astiene da un'analisi approfondita della funzione dionisiaca, alla quale associa la sola “volontà”, limitato da una scarsa percezione estetica dell'arte figurativa, come sottolineato da Giorgio Colli. Cfr. G. Colli, *Dopo Nietzsche*, Adelphi, Milano 1974, p. 116.

ogni significato e senso psicologico o simbolico della rappresentazione è modificato, rielaborato o trasfigurato dalla forza ritmica unificante.

La sintesi estetica: bellezza ed empatia

Questa combinazione caratteristica dell'arte, per cui implicazioni diverse del soggetto sono coordinate in un tutto armonico che le trascende e trasfigura, produce quel piacere estetico che riferiamo al “bello”. Evidentemente si tratta di una concezione del bello organica, non dominata da un'idea innata come il razionalismo ha interpretato a partire da Platone che, via via nel tempo ha perso ogni pretesa di trascendenza, fino a quando, col relativismo contemporaneo ci ha portato a vedere il bello solo come una categoria della rappresentazione, insieme al tragico, comico, pittoresco, grottesco, osceno, eccetera. Ci rifacciamo qui invece a ciò che alcuni filosofi illuministi, riprendendo accezioni antiche che risalgono fino a Pitagora, hanno definito “unità nella varietà”.¹⁶ Il piacere del bello, in questo senso, nasce proprio dalla percezione di un linguaggio polivalente in cui aspetti diversi dell'esperienza umana, sensoriali e mentali, riportati nella rappresentazione, sono uniti e trasfigurati dal ritmo. Quindi, elementi soggettivi sono coordinati da un elemento oggettivo: la tensione ritmica; portando il fruitore a percepire questa unità degli opposti, dove la temporalità della rappresentazione è proiettata, da un fattore fisiologico (il ritmo), in una dimensione atemporale, intemporale.

Tornando al nostro discorso sull'empatia, il bello dell'arte, se da una parte coinvolge il fruitore in quell'empatia soggettiva che emerge dalla rappresentazione, dall'altra la trascende in un'empatia che abbiamo visto impersonale, fisiologica, “cosmica”. Nietzsche descrive questo genere di coinvolgimento del bello mettendo in evidenza come le istanze del soggetto vengano messe a tacere da questa suggestione, per aprirsi su un piano più ampio e universale.

Il diventar silenziosi di fronte al bello è un profondo STARE IN ATTESA, un voler ascoltare le note più sottili e remote – ci comportiamo come un uomo che diventa tutto occhi ed orecchi: la bellezza ha qualcosa da dirci, PER QUESTO facciamo SILENZIO e non pensiamo a niente di tutto ciò a cui di solito pensiamo. Il silenzio, quell'atteggiamento assorto e paziente è dunque una PREPARAZIONE, NIENT'ALTRO! Così vanno le cose in ogni forma di contemplazione: – Ma la calma che è in essa, il sentimento di benessere, la liberazione dalla tensione? Evidentemente qui ha luogo un deflusso perfettamente UNIFORME della nostra forza: noi ci adeguiamo, per così dire, agli alti colonnati che percorriamo ed imprimiamo alla nostra anima movimenti calmi ed eleganti che sono imitazioni di ciò che vediamo. Così come un'eletta compagnia c'ispira gesti eletti.¹⁷

¹⁶ Il concetto che descrive il bello come “unità nella varietà”, viene interpretato in modi diversi da G.W. Leibniz, D. Diderot, J.J. Rousseau, I. Kant e altri filosofi dell'epoca.

¹⁷ F. Nietzsche, *Frammenti Postumi*, in *Opere di F. Nietzsche*, cit., vol. VII, t. I/1, pp. 287 e 288.

Vi è nella percezione del bello qualcosa che trascende l’empatia tra soggetti, qui infatti il coinvolgimento assume un carattere più ampio e impersonale in cui le diverse soggettività si fondono. Nietzsche fa un paragone, ma che è anche analogia tra esperienze: tra la fruizione del bello e una particolare immedesimazione empatica. Come percorrendo gli alti colonnati e le volte di un portico, l’ampio ritmo degli spazi accorda la nostra “anima” il nostro passo si fa disteso e sicuro, potenzia il movimento armonico in modo più calmo, ampio, elegante, così «un’eletta compagnia c’ispira gesti eletti». Gesti che non sono specificati nei loro contenuti, qualsiasi essi siano, ma viene posta in primo piano l’ “elezione” cioè l’essere posti su un piano superiore che è quello di un accordo a un tutto più ampio, in cui ci sentiamo trasportati, che potremmo dire “spirituale”.

La bellezza tuttavia, nella seconda metà del Novecento è stata svalutata, perché interpretata come “idea” e non come una funzione, non solo trascendentale, ma “fisiologica” e organica, legata all’aspetto artigianale dell’arte, funzione reintegrativa ed elettiva della coscienza. Come sottolinea già negli anni Settanta Pier Paolo Pasolini, parlando di Petrarca come fondatore dei canoni letterari.

Come «padre della letteratura» italiana il Petrarca resta il fondatore dei «codici artigiani» dello stile. Cioè praticamente il fondatore della «categoria del bello». Quest’ultima categoria è oggi molto svalutata, e di pericolosa frequentazione. A quanto pare chi ne tiene conto è uno spregevole traditore sentimentale. Ma i codici di tale categoria sono «artigiani»: e l’artigianato non ha mai potuto prescindere, pur nella pratica più deplorabile – un vaso da notte, un paio di ciocce, una vasca per il letame – da tale categoria. [...] Il petrarchismo non è solo linguistico. Esso si pone – assai più ampiamente – come necessario bisogno di «elezione» formale della vita umana.¹⁸

In tale “elezione della vita umana” il bello non è solo la percezione dell’unità tra elementi diversi del linguaggio espressivo, ma sembra mostrare i due volti dell’empatia in una coordinazione tra rappresentazione e musicalità ritmica che la trascende.

Bello libero e bello aderente in Kant: due modi dell’empatia

Kant fa una distinzione tra *bello aderente* e il *bello libero*, in cui possiamo riconoscere anche una differenza del coinvolgimento empatico.

Il bello aderente aderisce a un concetto: cioè è il bello specifico delle cose: un bell’uomo, una bella donna, un bel cavallo e così via. La bellezza è determinata dall’idea che abbiamo della cosa bella.

¹⁸ PP. Pasolini, *Descrizioni di descrizioni*, Einaudi, Torino 1974, p. 348.

Evidentemente si tratta di una forma esemplare che richiama in un certo senso la visione platonica dove il bello è legato ad un'idea. Ma proprio questa concezione del bello è stata contestata dal relativismo che percorre l'intera storia della filosofia. Contestazione che nega il valore universale a quell'idea. Dunque in questo caso quello che piace a me può essere diverso da quello che piace agli altri. L'empatia, nell'arte visiva, in questo caso è generata, più che dalla bellezza della cosa rappresentata, dal naturalismo, cioè quella mimesi accurata che cerca di simulare le caratteristiche di pregio estetico della cosa rappresentata. Il naturalismo in questo caso è ciò che permette di superare in parte la finzione dell'arte, per portare il fruitore a immedesimarsi nell'esperienza reale da cui si genera l'empatia. Ciò accade al massimo grado, ad esempio, osservando i dipinti di Caravaggio, dove il sorprendente effetto realistico, coinvolge non solo nel movimento dei corpi, ma fino alle espressioni dei volti che connotano la particolare espressione di uno stato d'animo.¹⁹

Al contrario il *bello libero* per Kant non aderisce ad un concetto, dunque non vi è quella componente “esemplare” del bello aderente, e tanto meno la mimesi naturalistica. Kant, tra gli esempi che attribuisce al bello libero, annovera: “la musica senza testo, la greca, l'arabesco, ecc.”²⁰ Dunque è proprio la musica che percepiamo come bella senza concetto, dunque lontano da ogni idealizzazione, un bello basato sulle tensioni fisiche dei suoni, che hanno sulla coscienza un effetto fisiologico prima ancora che culturalmente determinato. Ma tutto ciò lo troviamo anche, come suggerisce Kant, nell'arabesco e nella greca, cioè nelle forme decorative dell'arte visiva dell'epoca, che noi oggi chiamiamo “arte astratta e decorazione”, il cui senso, come ci insegna Kandinsky, è proprio nei rapporti tra le forme, una sorta di “musica visiva”, che suscita quell'empatia che trascende la rappresentazione per un coinvolgimento più ampio, fisiologico, oggettivo.

Ma Kant, (e qui sta il fattore interessante che ci svela il senso del rapporto tra musica e rappresentazione) tra gli esempi che annovera negli esiti del bello libero, pone anche “i fiori nel loro insieme, che non sappiamo come devono essere fatti”,²¹ cioè ammette, nella generale astrazione, anche oggetti concreti. Ma la rappresentazione di questi fiori è considerata in modo ben diverso da quella del bello aderente, in quanto “non sappiamo come devono essere fatti”. Ma allora da cosa è caratterizzato il bello di questi fiori? Ancora una volta dalle tensioni tra le forme e tra i colori, ma questa volta in coordinazione con un concetto concreto, anche se confuso (i fiori nel loro insieme). Pensiamo alle ninfee di Monet la cui rappresentazione non scende mai nel dettaglio naturalistico: pennellate e macchie di colori che seguono una sintassi materica e cromatica. O ancora i girasoli di

¹⁹ L'effetto empatico del naturalismo non implica necessariamente il bello, infatti permangono rappresentazioni naturalistiche con grande effetto empatico, ma scadenti dal punto di vista estetico. Caravaggio è un caso eccezionale in cui il carattere empatico delle sue rappresentazioni, emerge da opere di straordinaria bellezza per ragioni estranee all'empatia stessa, anche se l'empatia è uno degli aspetti della costituzione ontologica del suo linguaggio.

²⁰ I. Kant, *Critica del Giudizio* (1790), tr. it. a cura di L. Amoroso, Rizzoli, Milano 1995, pp. 217 e 218.

²¹ *ibidem*

Van Gogh, la cui costruzione astratta tra le geometrizzazioni ritmiche delle forme e le tensioni dei colori è evidente, come troviamo in quasi tutta l'arte moderna.

Nell'arte il bello libero, combinato o meno con una rappresentazione figurativa, non è una caratteristica solo esclusivamente dell'arte moderna, appartiene a quella che possiamo chiamare “la grande tradizione del mondo”.²² Infatti in tutte le epoche e in tutte le culture l'arte ha sempre seguito tale concezione del bello, eccetto le due stagioni naturalistiche dell'occidente: classica e rinascimentale-moderna (fino a metà Ottocento).²³

Dunque, in questi casi, la rappresentazione, e tutte le istanze legate ad essa, compresa l'empatia con cui noi ci immedesimiamo negli atteggiamenti umani, sono trascesi dalla empatia fisiologica della “danza” delle forme e dei colori, che ci coinvolgono in tutt'altro modo, transcendendo spazio e tempo, in quella che abbiamo chiamato “elevazione”.

Empatia e trascendimento

Generalizzando, possiamo dire che nelle arti in genere, tra mimesi naturalistica e astrazione pura (con in primo piano la musica), vi è, nella necessaria sintesi tra i due principi, una vasta gamma di compromessi. Se abbiamo osservato che l'empatia della rappresentazione è legata a una immedesimazione psicofisica, messa in evidenza dai *neuroni specchio*, come stato di coscienza umano in cui ci identifichiamo, d'altra parte l'empatia suscitata dalla tensione ritmico-musicale, trascende la condizione umana trasfigurandola, non su un piano ideale, ma, sostenuta dall'aspetto corporeo (con l'intensificazione dell'energia dionisiaca), in una dimensione cosmica che potremmo dire di “elevazione” come accordo al tutto, in ciò che nel modo più proprio e universale possiamo identificare con un aspetto fondamentale del “bello”.

Interessante osservare come questo trascendimento, anche espresso ai minimi termini, faccia la differenza sostanziale tra una rappresentazione artistica e una rappresentazione comune, come ad esempio una fotografia. Se però consideriamo che l'aspetto motorio ritmico-energetico, è sempre presente, anche ai minimi termini, nella vita stessa dei corpi reali,²⁴ per il fatto solo di essere vivi e

²² «Uscendo dalla tradizione occidentale l'arte moderna rientra nella grande tradizione senza tempo, che vedrà come affini, maestri e compagni di strada, gli artisti dell'antico Giappone, così come l'arte rituale africana studiata da Picasso al *Musée de l'Homme* e le successive elaborazioni di Brancusi, le sublimi astrazioni dell'arte greca preclassica nelle sculture di Modigliani, le figure filiformi di Giacometti provenienti dalla scultura etrusca; ma anche il quattrocentesco mondo surreale di Bosch nell'opera di Dali: mai l'arte occidentale è stata più vicino alla grande tradizione del mondo». N. Vitale, *Figura solare. Un rinnovamento radicale dell'arte*, Marietti 1820, Milano-Genova 2011.

²³ Nell'arte naturalistica classica e rinascimentale non vi è una coincidenza tra naturalismo e bellezza aderente (come inteso da Kant) tuttavia il naturalismo condiziona la resa estetica delle opere in cui la simulazione mimetica è, pur espressa in rapporti formali compositivi e cromatici, una parte essenziale.

²⁴ «Ogni cosa, come dice significativamente Schelling nei *Weltaltern*, è più della sua manifestazione, più di quanto gli occhi possono vedere e le mani afferrare. E così anche ogni evento, ogni condizione esistenziale. Questo di più non è una

in interscambio con l'ambiente, rapporto in cui si genera l'empatia della vitalità dionisiaca, forse questa comporta, per potersi verificare quella immedesimazione con l'altro da sé, una componente di elevazione che trascende la pura soggettività dell'individuo su un piano ontologicamente più ampio. Si pone così l'ipotesi che l'empatia stessa sia possibile in quanto nella dimensione soggettiva vi è una componente oggettiva, che fa capo non all'individuo ma alla vitalità della natura nel suo insieme, substrato fisiologico che sostiene la vita stessa, e che è alla base della bellezza nel suo senso più pieno.

Svalutazione del bello e perdita dell'empatia nel “tessuto sociale”

Da questa ipotesi si potrebbe dedurre altra ipotesi: che la svalutazione attuale del bello, determinata da una sua interpretazione riduttiva (l'idea), sia una delle cause della attuale decadenza. Come osserviamo prevalentemente nell'arte così detta “contemporanea”, il bello è negato (insieme all'aspetto artigianale) in funzione di una riduzione del linguaggio a categorie storico-critiche e a contenuti di genere sociologico-politico. Come anche una sua superficializzazione in tutti gli ambiti della rappresentazione, per privilegiare l'aspetto didascalico o una spettacolarizzazione commerciale, abbia portato a un progressivo indebolimento di quell'esercizio collettivo indispensabile, oltre che a costituire un senso ontologicamente ricco dell'esistenza, per strutturare e consolidare l'empatia umana, portando alla diffusa indifferenza e disgregazione della realtà in cui è immersa la decadenza nella quale viviamo.

Bibliografia

AA. VV., *Initial evidence for a relation between behaviorally assessed empathic accuracy and affect sharing for people and music*, *Emotion*, febb. 2023, Naomi I. Eisenbergere.

ALBERTI, Leon Battista, *Trattati d'arte*, Bari, Laterza, 1973.

BLAIR, Robert James Richard, *Responding to the emotions of others: Dissociating forms of empathy through the study of typical and psychiatric populations*. *Consciousness and Cognition*. International Journal (2005), pp. 698-718.

COLLI, Giorgio, *Dopo Nietzsche*, Adelphi, Milano 1974.

mera aggiunta, che potrebbe anche non esserci; al contrario, senza di esso la cosa non potrebbe assolutamente esistere. La si può chiamare un'aura, che circonda la cosa, il suo modo è ritmo e musica.» W.F. Otto, trad. it. G. Moretti, *Il mito*, il Melangolo, Genova 1993, pp. 109, 110.

GALLESE, Vittorio, FADIGA, Luciano, FOGASSI, Leonardo, RIZZOLATTI, Giacomo, *Action recognition in the premotor cortex*. Brain 1996.

GALLESE, Vittorio, MIGONE, Paolo, EAGLE, Morris N., *La simulazione incarnata: i neuroni specchio, le basi neurofisiologiche dell'intersoggettività e alcune implicazioni per la psicoanalisi*. Psicoterapia e scienze umane, 2006.

IACOBONI, M. . *Imitation, empathy, and mirror neurons*. Annual Review of Psychology 2009.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *Il corpo vissuto: l'ambiguità dell'esistenza, la riscoperta della vita percettiva, la carne del mondo*, a cura di F. Fergnani, Il saggiatore, Milano 1979.

NIETZSCHE, Frederick, trad. it. di S. Giametta, *La nascita della Tragedia dallo spirito della musica*, Piccola Biblioteca Adelphi, Milano 1972.

NIETZSCHE, Frederick, trad. it. di S. Giametta, *Opere di Friedrich Nietzsche*, a cura di G. Colli e M. Montinari, Adelphi, Milano 1964 sgg.

RIZZOLATTI, Giacomo, CRAIGHERO, Laila, *The mirror-neuron system*. Annual Review of Neuroscience 2004.

KANT, Imanuel, *Critica del giudizio*, tr. it. a cura di L. Amoroso, Rizzoli, Milano 1995.

HEIDEGGER, Martin, *Nietzsche*, tr. it. F. Volpi, Adelphi, Milano 1994.

OTTO, Walter, Friedrich, trad. it. G. Moretti, *Il mito*, il Melangolo, Genova 1993.

PASOLINI, Pier Paolo, *Descrizioni di descrizioni*, Einaudi, Torino 1974.

VISCHER, Robert, *The optical sens of form: a contribution toAesthetics*, in AA. VV. *Empathy, Form, and Space. Problems in German Aesthetics, 1873-1893*, The Getty Center For The History Of Art by the University of Chicago Press, Chicago 1993.

VITALE, Nicola, *Figura solare. Un rinnovamento radicale dell'arte. Inizio di un'epoca dell'essere*, pref. M. Mazzocut-Mis, Marietti 1820, Milano-Genova 2001.