

Sabato 10 ottobre 2009

Lograto, Villa Morando, ore 8.45

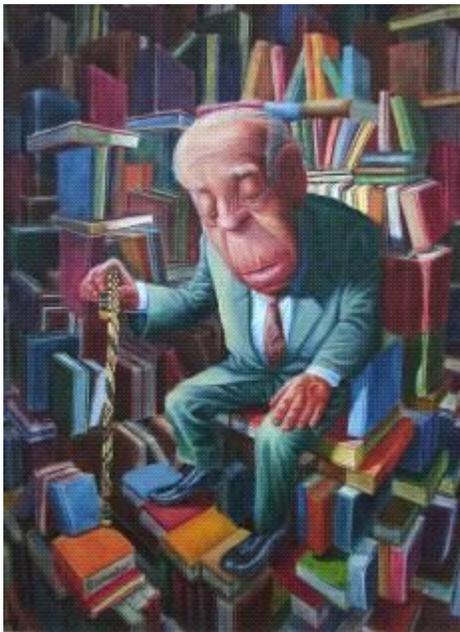
Giornata mondiale della salute mentale
Convegno e dibattito pubblico
Empatia: basi neurobiologiche implicazioni farmacologiche e pratica terapeutica,
organizzato da ASSOCIAZIONE UMA.NA.MENTE

Espressioni artistiche dell'empatia

prof. Luigi Tonoli

Nel maggio del 1939 sulla rivista argentina SUR compare un'opera singolare dal titolo *Pierre Menard, autore del "Chisciotte"*. Viene pubblicata in forma di articolo, ma non è dato sapere se sia una nota informativa o un racconto d'invenzione.

La firma Jorge Luis Borges.



L'opera era nata in circostanze curiose. La vigilia di Natale del 1938, salendo di corsa una scalinata (secondo la madre stava andando a prendere una ragazza), Borges sbatté la fronte sull'anta aperta di una finestra. Le schegge di vetro infettarono la ferita, e la sopravvenuta setticemia tenne lo scrittore tra la vita e la morte per un mese. Quando fu in via di guarigione, Borges cominciò a temere per le sue facoltà mentali; si fece leggere dalla madre un libro e scoprì con commozione che riusciva a capire. Poi fu la volta della scrittura. Se si fosse cimentato in una poesia o in una recensione - generi nei quali fino ad allora si era provato -, e non vi fosse riuscito, voleva dire che dal punto di vista intellettuale era finito. Ma se avesse cercato di fare qualcosa in cui prima non

si era mai seriamente impegnato, l'eventuale fallimento non sarebbe poi stato così grave. Si risolse dunque a scrivere un racconto e nacque *Pierre Menard*. (In realtà Borges aveva già scritto racconti, ma riteneva di non aver mai affrontato il genere in modo serio.)

Il testo, che è l'elenco minuzioso della produzione di tale Pierre Menard, scrittore poeta saggista nonché amico del narratore, nasce dichiaratamente dall'intenzione filologica di correggere diffusi errori di attribuzione.

Pierre Menard visse solo nel racconto di Borges, ma non mancarono lettori che dichiararono pubblicamente di averlo conosciuto di persona.

Dunque:

Pierre Menard, dichiara il narratore, è famoso per la sua opera *visibile*, facilmente enumerabile.

Un sonetto simbolista pubblicato due volte con varianti; versi; monografie; una traduzione; un articolo tecnico sulla possibilità di arricchire il gioco degli scacchi eliminando uno dei pedoni di torre (Menard propone, raccomanda, discute, e finisce per rigettare questa innovazione); una lista manoscritta di versi che debbono la loro efficacia alla punteggiatura; ecc

Fin qui l'opera *visibile* di Menard. Ma ve n'è un'altra: "la sotterranea, l'infinitamente eroica, l'impareggiabile". L'incompiuta. Quest'opera, "forse la più significativa del nostro tempo", – scrive il narratore – "consta dei capitoli 9 e 38 della prima parte del *Don Chisciotte*, e di un frammento del capitolo 22".

Riscrivere il *Don Chisciotte*.

Assurdità perfettamente giustificabile.

"Non volle comporre un altro *Chisciotte* - ciò che è facile - ma il *Chisciotte*. Inutile specificare che non pensò mai a una trascrizione meccanica dell'originale; il suo proposito non era di copiarlo. La sua ambizione mirabile era di produrre alcune pagine che coincidessero - parola per parola e riga per riga - con quelle di Miguel de Cervantes.

«Il mio proposito è certo sorprendente, - mi scrisse il 30 settembre 1934, da Bayonne. - Ma l'oggetto finale d'una dimostrazione teologica o metafisica non è meno dato e comune del divulgato romanzo che mi propongo. La sola differenza è questa: che i filosofi pubblicano in gradevoli volumi le tappe intermedie del proprio lavoro, e io ho risoluto di cancellarle». Nel testo definitivo, infatti, non v'è alcuna correzione, alcuna aggiunta che attesti questo lavoro di anni.

Il metodo che immaginò da principio era relativamente semplice. Conoscere bene lo spagnolo, recuperare la fede cattolica, guerreggiare contro i mori o contro il turco, dimenticare la storia d'Europa tra il 1602 e il 1918, *essere* Miguel de Cervantes."

Menard dunque lavorò a lungo scrivendo e riscrivendo in modo estenuante, per arrivare a comporre (a sua volta e autonomamente) un *Chisciotte* identico a quello di Cervantes. Poi distrusse le fasi intermedie del lavoro e conservò la redazione ultima.

Profuse nell'impresa grande impegno e si scontrò con l'impossibile. Durante il processo di identificazione con Cervantes colse la certezza che pretendere di essere scrittori del XVII secolo quando si vive nel XX è inaccettabile simulazione. Anche perché tra le due epoche si sono verificati eventi complessi, quali, per citarne uno, la pubblicazione del *Chisciotte*. Dunque più che essere Cervantes gli parve interessante restare Pierre Menard e giungere al *Chisciotte* attraverso Pierre

Menard.

L'opera naturalmente rimase incompiuta. Per realizzarla sarebbe bastato essere immortali, ma Menard non fu immortale. Tuttavia accingersi a un'impresa impossibile lo avvicinò ulteriormente al *Chisciotte*.

Ecco comunque un esempio del risultato.

Don Chisciotte, parte I, capitolo 9:

Cervantes

"... la verità, la cui madre è la storia, emula del tempo, deposito delle azioni, testimone del passato, esempio e notizia del presente, avviso dell'avvenire."

Menard

"... la verità, la cui madre è la storia, emula del tempo, deposito delle azioni, testimone del passato, esempio e notizia del presente, avviso dell'avvenire."

Come ognuno vede, il secondo testo è decisamente più ricco e ambiguo del primo. E ciò giustifica la fatica dell'impresa di Menard.

Infatti con quest'enumerazione Cervantes, in quanto scrittore del secolo XVII, fa un mero elogio retorico della storia, come scienza che trasmette la verità. Scritta da Menard, nel XX secolo, la frase significa che la storia è madre della verità. Nel senso che la storia non è l'indagine della realtà, ma la sua origine: la verità storica non è ciò che avvenne, ma ciò che noi riteniamo che avvenne.

Altrettanto evidente la differenza stilistica. Quello di Menard è uno stile arcaizzante e un po' affettato. Non così quello del precursore, che "maneggia con disinvoltura [... la lingua] corrente della propria epoca."

Ecco perché, rispetto a quello di Cervantes, il testo di Menard è infinitamente più ricco (o forse più ambiguo).

Pensando in termini linguistici si può dire che ciò che i sensi percepiscono è il significante, il contenuto mentale convenzionalmente associato a quel significante è il significato. L'oggetto in quanto tale la realtà esterna.

Si può dunque dire che ogni manifestazione esteriore è un significante (una parola udita o letta, un volto segnato da lacrime o, a un livello ulteriore, anche l'espressione della tristezza in un'opera d'arte). Lo stato interiore della persona è il significato (per esempio la condizione di tristezza e il valore di essa). E la realtà esterna è il vissuto originale della persona (i fatti della vita).

Menard conosce un significante (vale a dire l'opera scritta *Don Chisciotte*), sente vicino il significato (cioè il volere e il sentire dell'autore) al punto da desiderare l'accostamento al vissuto di Cervantes

("Il metodo che immaginò da principio, era relativamente semplice. Conoscere bene lo spagnolo, recuperare la fede cattolica, guerreggiare contro i mori o contro il turco [...]")

Poi il processo di avvicinamento a Cervantes porta alla composizione di un significante uguale: un *Don Chisciotte* uguale a quello di Cervantes, ma a firma Menard.

Il significante può essere uguale perché è ciò che si offre alle percezioni. Il significato invece può essere solo simile (non uguale) perché è pertinente al contenuto mentale e al vissuto inimitabile del singolo.

("Essere in qualche modo Cervantes, e giungere così al *Chisciotte*, gli parve meno arduo - dunque meno interessante - che restare Pierre Menard e giungere al *Chisciotte* attraverso le esperienze di Pierre Menard.")

C'è **una fase** in cui dal significante emerge un significato (un volere che procede da un sentire), **una** in cui lo stato interiore dell'altro viene almeno in parte assimilato, ed **una terza**, essenziale, in cui il tessuto emotivo e affettivo implicitato viene allontanato e oggettivato.

Si tratta dunque di un processo empatico: vedendo il significante dell'altro (il *Don Chisciotte* di Cervantes), il soggetto assume un significato suo (sentimento del mondo) in sintonia con il significato dell'altro e lo manifesta in un significante uguale a quello dell'altro pur mantenendosi nel proprio originale vissuto (il *Don Chisciotte* di Menard).

Siccome gli uomini sono non identici, ma strutturalmente simili, fra Menard e Cervantes si può instaurare un'empatia strutturale che si manifesta nella produzione di un uguale significante. In virtù dell'empatia può anche capitare che vengano composte due opere diverse con lo stesso identico significante.

Menard attraverso l'empatia si costituisce come scrittore. Se ne può dedurre che ogni individuo, in quanto tale, si costituisce completamente mediante atti di empatia, cioè ognuno raggiunge se stesso vivendo la vita dell'altro, non tanto trovando "il se stesso nell'altro", quanto "l'altro in se stesso". Attraverso l'empatia si possono compiere esperienze di molteplicità arricchente e costitutiva, appunto, della personalità.

Facciamo un salto indietro nel tempo.

Fino al 5 ottobre del 1762. Siamo a Vienna. Sulle scene dell'Hofburg viene rappresentata una "festa teatrale" per l'onomastico dell'imperatore Francesco I.



Nell'occasione il compositore austro boemo Christoph Willibald Gluck presenta l'azione teatrale per musica in tre atti *Orfeo ed Euridice*, su libretto di Ranieri de' Calzabigi.

Al mito, di fonte virgiliana e ovidiana, viene aggiunto un finale lieto che sia beneaugurante per l'imperatore.

L'*Orfeo* è un'opera originale: con essa si avvia la riforma del melodramma che Gluck teorizzerà, in italiano, nel 1769, nella prefazione all'*Alceste* dedicato al Granduca di Toscana, futuro imperatore Leopoldo II.

"ALTEZZA REALE! [...] pensai restringere la musica al suo vero ufficio di servire la poesia, per l'espressione e per le situazioni della favola, senza interromper l'azione o raffreddarla con degli inutili superflui ornamenti [...] Ho im[m]aginato [...] che il concerto degli istrumenti abbia a regolarsi a proporzione degl'interessi e della passione"

Con i termini «situazione della favola» e «espressione» Gluck intende rispettivamente «intreccio» e «affetti».

Quanto all'intreccio. Nell'*Orfeo* sia la musica che il testo si concentrano esclusivamente sulla vicenda

del protagonista e sulle sfumature sentimentali espresse nel corso del dramma dall'eroe e dall'eroina, senza storie parallele e fronzoli stilistici. La trama dell'*Orfeo* è dunque essenziale, ordinata; e il numero delle scene ridotto. La vicenda è raccontata in una serie di quadri separati, piuttosto che in una narrazione collegata.

La questione degli affetti invece richiede una breve parentesi.

A partire dal 500 gli affetti costituiscono degli stereotipi musicali convenzionali costruiti secondo un preciso codice retorico allo scopo di esprimere un certo sentimento, un'emozione, una condizione dell'animo.

Non si tratta di espressione del sentimento, ma di convenzione musicale per esprimere sentimenti normalmente ricondotti a coppie di estremi (aggressività/remissività, gioia/dolore, amore/odio...)

Ad esempio l'affetto dell'ira (o sdegno) viene espresso musicalmente con l'imitazione degli strumenti di guerra: tamburi e trombe. La convenzione infatti impone ritmo veloce (agogica), volume sonoro elevato (dinamica), frasi fortemente delineate e spesso in alto grado virtuosistiche (coloriture), nonché incisi strumentali o vocali costituiti da serie di note velocemente ribattute (stile concitato) o arpeggi di accordi semplici a imitare rispettivamente rulli dei tamburi e squilli di trombe, tipici strumenti di guerra.

Il sentire e il volere del personaggio costituiscono il significato, mentre la musica il significante. Quando il compositore è di genio le formule stereotipate del significante musicale generano empatia nello spettatore.

E quindi formule convenzionali emotive producono effetti emotivi, nel senso che lo spettatore riproduce in modo pre-riflesso gli stati interiori dell'altro e vive una condizione non uguale, ma *congruente* con lo stato mentale dell'altro.

Lo spettatore può quindi vivere qualcosa che è vissuto dal personaggio.

Il processo è dunque empatico: l'esperienza dell'altro nell'io.

Naturalmente poi la comprensione delle tecniche musicali e la differenza dei vissuti riallontanano lo spettatore dal personaggio.

Ma torniamo a Gluck

Tutto il primo atto è un compianto funebre sulla tomba di Euridice. (I quadro.)

Nel secondo atto si ha invece l'ingresso di Orfeo nelle caverne infernali (II quadro) e poi l'accesso ai Campi Elisi, dove dimorano gli spiriti beati. (III quadro.)

Nel terzo atto il viaggio di ritorno di Orfeo con la sposa. (IV quadro).

La costruzione dell'Orfeo dunque, più che per atti (3), è per quadri (4: due ben distinti nel secondo atto)

Ogni atto è costruito come blocco autonomo formato da unità complementari e ruota attorno a un unico centro di meditazione. Nel secondo atto ad esempio il primo quadro (averno, furie) e il secondo (campi elisi) costituiscono due fronti contrapposti di terribilità notturna e di pace superna secondo il paradigma illuministico del passaggio dalle tenebre alla luce.

Più in dettaglio.

L'azione non è nella macrostruttura, ma nella microstruttura. Alla dinamica delle azioni si è sostituita la dinamica degli affetti.

Precisamente nel primo quadro del secondo atto (quello della discesa nelle caverne infernali) si assiste a una dinamica chiasmica degli affetti. Il coro delle anime dannate è ostile (aria di sdegno), poi, sentendo il canto dimesso di Orfeo, prova empatia e si intenerisce (da cattivo diventa tenero) assumendo lo stesso significante di Orfeo, mentre questi, con processo inverso, diventerà più duro, perché sicuro di sé.

Educati alla traduzione **linguistica** degli "affetti" gli uditori del '700 percepivano l'aspetto linguistico del fenomeno di congruenza. Interpretavano la musica come un qualunque significante linguistico, e attraverso di esso si avvicinavano alla dinamica degli stati interiori del personaggio (in questo caso del coro).

[\[ascolti\]](#)

Entra Orfeo che suona la cetra. Il coro si arrabbia: la musica è aggressiva (affetto dell'aggressività o dello

sdegno). Dopo il 1° coro c'è una danza (ripetitiva, frenetica: i dannati circondano Orfeo). La domanda iniziale viene ripetuta.

La 2ª metà della scena è simmetrica.

All'interno c'è il chiasmo di cui si diceva ("misero giovane": il coro si avvicina col canto, ma subito si ritrae su posizione cattiva). Orfeo si avvicina a sua volta, con astuzia (affetto della remissività). E si ha il contatto fra Orfeo e i dannati. Da questo momento i dannati si muovono: "ah quale incognito..." ed Orfeo diventa più sicuro di sé.

È la dinamica degli affetti. La musica rivela gli strati dell'interiorità dei personaggi che gli spettatori possono vivere con atto empatico. Non è difficile accostare, attraverso il significante musicale, il significato emotivo congruente (l'aggressività e la remissività).

Ma esiste anche una dimensione superiore dell'empatia. Riguarda il rapporto fra uomo e Dio.

Stavolta è Dio-Padre il significato, e Dio-Figlio il significante. Il Figlio infatti è *Verbum* (Parola, cioè significante del Padre).

Dio per primo si fa **empatico**, nel senso che **prima Dio adotta un significante e quindi un significato umani** (e il significante assunto da Dio è Cristo, che ha la stessa costituzione psicofisica e spirituale che abbiamo noi).

Poi (*attraverso il significante*) Dio si fa a sua volta **empatibile**: offre cioè se stesso (*come significato*) all'empatia umana.

Il vero incontro tra uomo e Cristo infatti non avviene attraverso la conoscenza, ma tramite l'empatia. Ed è proprio l'empatia con l'umanità sofferente di Cristo che permette all'uomo di accostarsi al significato di Cristo cioè a Dio Padre.

L'inclinazione empatica nelle relazioni con le altre persone manifesta l'interesse vero per l'altro, quindi essa è sempre connessa con l'affettività ed è sostanzialmente un atto d'amore. L'empatia non è un puro gesto di comprensione razionale, né la condivisione istintiva o emotiva di uno stato d'animo come in un

riflesso condizionato.

È un atto d'amore. Forse l'amore per Dio non è che l'empatia con l'uomo Gesù di Nazaret, come persona sofferente.

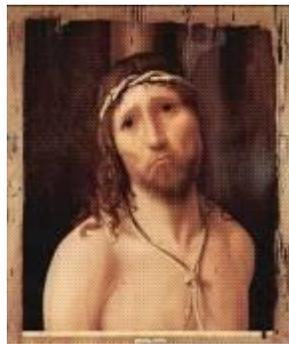
E se l'empatia rende simili chi empatizza e chi è empatizzato allora l'uomo può essere simile a Cristo-*significante* e quindi a Dio-*significato*.

Come Menard attraverso l'empatia si è costituito come scrittore; così ogni individuo, mediante l'empatia con Cristo, può vivere in sé la vita della perfezione umana e raggiungere la propria completezza.

C'è un pittore che, in modo particolarmente intenso, rappresenta Cristo come Dio che si offre all'empatia.

È Antonello di Giovanni d'Antonio, detto Antonello da Messina, vissuto tra il 1430 e il 1479.

Alcuni esempi del volto di Cristo.



Antonello da Messina
Ecce homo, 1473-1475
Piacenza, Collegio Alberoni



Antonello da Messina
Ecce homo, 1470-1475
New York, The Metropolitan
Museum of Art



Antonello da Messina
Ecce homo, c. 1470
Genova, Galleria Nazionale
Palazzo Spinola



Antonello da Messina
Ecce homo, 1465-1470
New York, Collezione privata
(Wildenstein & Co)

L'*Ecce homo* di New York (coll. priv.) fu talmente inteso come empaticamente da essere consunto dalle carezze dei devoti.

Nei volti dell'*Ecce homo* l'osservatore scorge l'umano e il divino: la percezione **sintetica** dei tratti fisici del volto dipinto porta a confondere Cristo con persone realmente esistite (Antonello da Messina si ispira a persone reali del popolo); mentre la comprensione **analitica** del Dio incarnato ne fa riconoscere il significato divino.

L'empatia si carica di valori spirituali: se un Dio si fa uomo e prova le emozioni normali di un essere umano, allora anche la vita degli uomini comuni, per quanto banale, può diventare interessante al punto da acquisire un senso.

Forse questo spiega il giudizio della critica secondo la quale davanti ai quadri di Antonello, per quanto carichi di mistero, ci si ritrova, non ci si sente mai estranei. In altre parole i suoi dipinti sono così esatti psicologicamente che si offrono all'empatia, sono cioè espressione della convinzione che Dio si fa incontrare empaticamente.

Un esempio autorevole di accostamento empatico all'*Ecce homo* di Antonello.

"[...] Non c'è infatti sofferenza materiale e morale, pur grave e profonda, che non trovi espressione nei lineamenti di questo volto. Così in questo volto è il volto di ogni uomo. "Ecce Homo", Ecco l'Uomo. In Cristo è l'uomo di ogni tempo e di ogni luogo, l'uomo afflitto e desolato, l'uomo smarrito e sconsolato, l'uomo reietto e calpestato, l'uomo solo e malato. In Cristo è l'Uomo: in qualunque condizione.

[...] Così ogni grande opera d'arte, soprattutto se religiosa, è un ponte che si erge davanti a noi tra il mondo dell'uomo e il mondo

di Dio. [E la distanza va colmata con il] cammino degli occhi e del cuore. [...]"

[+ Card. Dionigi Tettamanzi Esposizione a Palazzo Spinola dell'*Ecce homo* di Genova e di Piacenza
Genova, 5 ottobre 2000]

Insomma l'osservatore, involto in impressioni e sentimenti, coglie un significato.

I particolari e gli espedienti figurativi impressionano e danno una sorta di basilare **conoscenza sintetica** (la testa del Salvatore inclinata verso lo spettatore..., la lacrima che percorre il viso: Cristo sembra supplicare o quasi costringere lo spettatore ad un muto dialogo con il suo dolore).

Ma i particolari rimandano anche a un prima e a un dopo e offrono alla **comprensione analitica** il vissuto di Cristo e l'intero episodio della Passione.

La corona, i segni delle ferite rinviano a quanto è avvenuto prima. Lo sguardo rimanda alla morte imminente; e la morte alla risurrezione.

L'arte insomma dà veste visibile al rapporto empatico tra l'uomo e Dio.



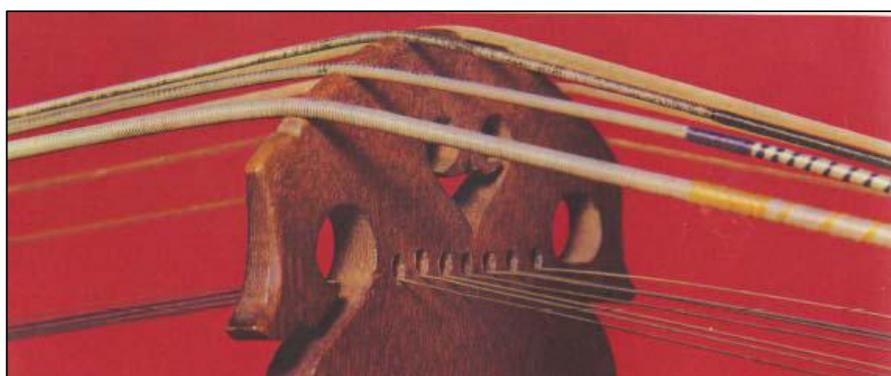
Antonello da Messina
Cristo alla colonna, 1475-1479
Parigi, Museo del Louvre

Dell'empatia esistono anche strumenti musicali. Sono dotati di corde che, per empatia appunto, suonano la musica di altre corde.

Parliamo ad esempio della viola d'amore.



Viola d'amore Hulinsky, Prag, 1785



Ponticello di viola d'amore costruita nel XVIII secolo
Bruxelles, Museo degli Strumenti musicali

Tante e fantasiose le spiegazioni del nome. Due le più diffuse: la prima fa riferimento alla testa di amorino bendato scolpita all'estremità del manico nella maggior parte degli esemplari pervenuti; la seconda alla dolcezza del suono, particolarmente morbido e dolce.

Pare che la seconda sia più attendibile. L'appellativo dunque deriverebbe dal principio di risonanza (e amore varrebbe empatia) che è proprio di questo strumento e dalla dolcezza del suono che ne consegue, come si legge in una delle più antiche fonti che la menzionano. Johann Mattheson, 1713:

"La dolce viola d'amore, in francese Viole d'Amour, porta l'amabile nome non a torto / e si esprime molto languidamente e teneramente [...]. Il suo suono è argentino perciò assolutamente piacevole e armonioso [...]."

Diffusa fin verso la fine del XVIII secolo la viola d'amore è uno strumento ad arco apparso alla fine del XVII secolo a Salisburgo e a Monaco di Baviera per diffondersi successivamente in Boemia, Italia e Francia. Ma pare che le corde di risonanza (per lo meno in Occidente) siano state applicate la prima

volta in Inghilterra, come attesta una sorta di domanda di brevetto risalente al 1608/09.

La caratteristica essenziale dello strumento è che, oltre alle corde melodiche (di solito in budello) che vengono sollecitate dall'archetto, è presente una serie di corde di risonanza (in metallo) che scorrono sotto quelle principali attraverso il ponticello.

Non toccate dall'archetto, le corde in metallo vibrano al vibrare delle altre.

Dunque suonare la musica dell'altro è come vivere la vita dell'altro. Nella diversità dei vissuti originali. Sempre per raggiungere se stessi.

[\[ascolto\]](#)

Antonio Vivaldi *Concerto per viola d'amore e liuto, RV 540* (Venezia, 1740) (Il Giardino Armonico)