

I contributi contenuti in questo volume ruotano idealmente intorno ai concetti di incorporamento, estensione, mobilità, al fine di offrire una descrizione fenomenologica delle emozioni. Perseguendo questo obiettivo mostrano come i fatti psichici, in quanto affettivi e carnali, rimandino a una dimensione che va oltre la situazione dell'essere umano nel mondo. Essi indicano l'origine, cioè la dimensione vitale, che l'essere umano condivide con gli altri esseri, animali e vegetali e che è custodita esattamente nelle due parole che formano il titolo di questo volume: corpo ed emozione. *Roberta Lanfredini*

VALERIA BIZZARI ha conseguito dottorato di ricerca in filosofia presso l'Università di Pisa. Le sue aree di ricerca sono la filosofia delle emozioni e la psicopatologia fenomenologica, con particolare attenzione alla relazione tra corporeità e intersoggettività nei disordini mentali che implicano un isolamento sociale.

LEONARDO MASSANTINI ha conseguito la laurea magistrale in Filosofia e Forme del Sapere presso l'Università di Pisa con una tesi sul pudore in Aristotele e Scheler. Si interessa principalmente allo studio delle emozioni e al loro rapporto con il corpo, si è occupato anche dell'analisi del disgusto in Aurel Kolnai.

In copertina: Januz Miralles, *Untitled 2012*

V. Bizzari
L. Massantini
cur.

EMOZIONI E CORPOREITÀ


ETS

EMOZIONI E CORPOREITÀ

a cura di Valeria Bizzari e Leonardo Massantini
premessa di Roberta Lanfredini

Edizioni ETS



Emozioni e corporeità

a cura di

Valeria Bizzari e Leonardo Massantini

con una premessa di

Roberta Lanfredini

Con contributi di

Pietro Pasquinucci, Valeria Bizzari, Manuel Camassa
Leonardo Massantini, Danilo Manca, Beatrice Pratellesi

COPIA FUORI COMMERCIO

Edizioni ETS



www.edizioniets.com

*Volume con testi sottoposti a referaggio anonimo,
pubblicato con i contributi
per le attività studentesche autogestite
dell'Università di Pisa (att. n. 1521)*

© Copyright 2017

EDIZIONI ETS

Piazza Carrara, 16-19, I-56126 Pisa

info@edizioniets.com

www.edizioniets.com

Distribuzione

Messaggerie Libri SPA

Sede legale: via G. Verdi 8 - 20090 Assago (MI)

Promozione

PDE PROMOZIONE SRL

via Zago 2/2 - 40128 Bologna

ISBN 978-884675127-0

Premessa

di

Roberta Lanfredini

«I fatti psichici che incontriamo non sono mai primi.(...) Occorre risalire oltre lo psichico, oltre la situazione dell'uomo nel mondo, fino all'origine dell'uomo, del mondo e dello psichico». Con quest'atteggiamento dal chiaro sapore bergsoniano, Sartre si propone di indagare la dimensione emotiva. Alla frase di Sartre fa eco l'enigmatica domanda di Ricoeur - «Di chi è la memoria?», con la sua ancor più enigmatica risposta: «La memoria è del passato». Del passato si può tuttavia parlare in due modi: nel senso della *Vergangenheit*, cioè come ciò che non è più, o che è svanito a causa della potenza corruttrice e distruttiva del tempo; oppure nel senso della *Gewesen*, come *essente-stato*. Noi diciamo che il passato *non è più*; ma diciamo anche che *il passato è stato*: con la prima espressione s'intende sottolineare la sparizione; con la seconda la costante presenza di un "immemoriale" che trascende la nostra presa coscienziale, permettendoci, appunto, di «andare oltre lo psichico, oltre la situazione dell'uomo nel mondo».

Cos'ha a che fare questo con le emozioni? Apparentemente nulla. Tuttavia, a uno sguardo più attento, è facile scorgere come sia proprio questa la direzione verso la quale guardare per fare una fenomenologia delle emozioni. Fenomenologicamente parlando, non vi è emozione che non incorpori una dimensione iletica, o qualitativa. È in altri termini impossibile, nel descrivere lo stato emotivo, estirpare da esso l'effetto che fa provare una certa emozione. D'altro canto, la sensazione emotiva più che sulla nozione di costituzione è centrata su quella di affezione. La distinzione rimanda a quella, più basilare, di non-intenzionalità, una nozione che può assumere due significati. Stando al primo, non-intenzionali sono le sensazioni, intese come materia sensoriale, funzione della messa in forma intenzionale. La sensazione emotiva è anch'essa non intenzionale, ma in un'accezione sensibilmente diversa. La sensazione emotiva non s'identifica infatti né con il sentimento (es. desiderio di qualcosa o ammirazione per qualcuno, simpatia, amore e odio), né con la sensazione intesa come contenuto iletico di un atto intenzionale (es. sensazione di un colore o ascolto di un suono), bensì con uno stato affettivo (la collera, il furore, il rapimento, lo spavento, la commozione, ecc.), la cui struttura essenziale non è né quella della *direzione* (come nel caso del sentimento, stato a tutti gli effetti intenzionale) né quella del

riempimento (come nel caso della hyle sensoriale) bensì quello dell'*intreccio*, amalgama, addirittura fusione fra elementi soggettivi e elementi oggettuali. In qualche misura, possiamo dire che il dolore, il piacere, lo spavento, il terrore, la commozione si conformano a un paradigma di tipo tattile, o comunque di contatto. Nel tatto, fra sensazione e corpo materiale sentito vi è infatti non un rapporto costitutivo di distanziamento, bensì una relazione di integrazione e complementarità. Merleau-Ponty trasforma così l'analisi correlativa, tipica della fenomenologia di Husserl, nella quale è la struttura noetica ad essere fondante, in una analisi bilaterale, nella quale nessuno dei due poli (noetico e noematico) rivendica una propria priorità fondativa. Così facendo, egli estende lo sguardo metodologico da una prospettiva che privilegia l'intelaiatura dell'esperienza a una prospettiva che considera essenziale il contenuto affettivo e, insieme a esso, il corpo.

Di quale corpo si parla? Ovviamente del corpo vivo (*Leib*), non del corpo fisico (*Körper*). In Husserl, però, è possibile intravedere un'ulteriore distinzione della nozione di *Leib*. Il primo senso riguarda ancora, in qualche misura, l'aspetto costitutivo della coscienza e l'attività cognitiva del soggetto. Si tratta del corpo cinestetico, grazie al quale si realizza la sintesi identificatrice delle prospettive. Se non ci fossero movimenti cinestetici, la sintesi unitaria delle apparenze sarebbe impossibile. Tale sintesi, d'altro canto, è manifestazione di quella che Husserl definisce la struttura dell'«io posso». Il secondo senso rimanda al corpo come coscienza vivente, senziente, organismo immerso nel mondo percettivo, essenzialmente passivo e recettivo. Il primo rimanda al fare esperienza, il secondo al patire (nel senso del *pathos*) l'esperienza. Questo secondo senso si realizza nella nozione di carne di Merleau-Ponty, intesa come materia viva, «massa interiormente travagliata», *res viva*.

La differenza fra i due sensi della parola “corpo” rimarca la differenza, che Merleau-Ponty attribuisce allo stesso Husserl, fra intenzionalità rappresentazionale, direzionale, monoradiale e intenzionalità fungente. L'intenzionalità fungente ha come caratteristiche fondamentali da un lato l'incorporazione e dall'altro l'estensione corporea. Stando alla prima, la sfera primaria del senso risiede nella motilità e non nella rappresentazione. Assimilare l'intenzionalità originaria alla motilità significa riconoscere che i processi intenzionali non nascono come stati coscienti, ma affondano le proprie radici in una struttura esistenziale primaria. La motilità si configura infatti come *praktognosia*, conoscenza pratica, motoria, tattile. L'intenzionalità fungente comporta un'estensione e al tempo stesso una modificazione corporea, quella estensione e modificazione che si riscontrano per esempio nel rapporto fra il non vedente e il bastone (il non vedente non percepisce il proprio bastone come separato, ma come appendice del proprio corpo, estremità sensibile che aumenta l'ampiezza e il raggio d'azione del tatto) o nel rapporto fra il

musicista e il proprio strumento (per il musicista non è necessario avere una rappresentazione del proprio strumento per poterlo suonare; egli vi si installa come ci si installa in una casa).

I contributi contenuti in questo volume, dal titolo emblematico “Emozioni e corporeità”, ruotano idealmente intorno a questi concetti - incorporamento, estensione, motilità - al fine di offrire una descrizione fenomenologica delle emozioni. L’emotività rimanda qui a una dimensione strutturalmente intersoggettiva e trasformativa, nel senso della “trasformazione magica del mondo” (Pasquinucci); intesa non più come simulazione né come inferenza razionale, bensì come percezione diretta e incarnata. Quella stessa struttura che sembra spezzarsi nel fenomeno della schizofrenia, leggibile più che come incapacità di stabilire legami significativi con altri individui, come perdita di senso del sé corporeo (Bizzari). Analogamente, l’empatia viene ripensata come concetto immediato e “concettualmente povero”, in cui il *Mitwelt* emerge come strato originario e primigenio (Camassa). Lo stesso senso corporeo di intersoggettività si riscontra infine nella vergogna, nel pudore (Massantini) e in quel caso esemplare che è la *Schadenfreude*, o riso dia-noetico (Manca). Sono, infine, proprio le emozioni a rendere possibile quella distorsione del ricordo, quel carattere “retroattivo” della memoria che rende il passato stesso non qualcosa d’ineludibile e imm modificabile, bensì qualcosa di aperto e interpretabile (Pratellesi).

I fatti psichici, lo abbiamo detto, in quanto affettivi e carnali, rimandano a una dimensione che va oltre la situazione dell’essere umano nel mondo. Essi indicano l’origine, cioè la dimensione vitale, che l’essere umano condivide con gli altri esseri, animali e vegetali e che è custodita esattamente nelle due parole che formano il titolo di questo volume: corpo e emozione.

L' intenzionalità incarnata Sartre e le emozioni come modi di essere della coscienza

Pietro Pasquinucci

Introduzione

Ogni indagine sul fenomeno dell'emotività non può fare a meno di scontrarsi con la necessità di definire il proprio metodo, le peculiarità del proprio approccio a un fenomeno complesso ed eterogeneo quale quello delle emozioni. La comprensione autentica di questa necessità sta a fondamento del breve saggio di Sartre *Idee per una teoria delle emozioni*¹. La proposta sartreana sorge dal confronto polemico con la psicologia empirica, la quale considera ogni evento psichico come un *fatto*, cioè come una novità irriducibile, senza alcuna connessione con altri eventi psichici e senza alcun *significato*. In contrapposizione all'impostazione empirista, Sartre muove dalle linee guida della fenomenologia husserliana e della filosofia heideggeriana per tentare di comprendere in che modo le emozioni possano essere indagate come "fenomeno trascendentale puro"²:

I fatti psichici che incontriamo non sono mai primi. Essi sono [...] relazioni dell'uomo al mondo, presuppongono dunque l'uomo e il mondo [...]. Occorre risalire oltre lo psichico, oltre la situazione dell'uomo nel mondo, fino all'origine dell'uomo, del mondo e dello psichico: alla coscienza trascendentale e costitutiva [...]. E' questa coscienza che si deve interrogare³.

Sotto la nuova luce donata dalla fenomenologia gli eventi psichici possono essere concepiti come *modi di essere della coscienza*, indagabili nella loro significatività. Così considerate le emozioni "*significano*" l'intera realtà umana nel suo manifestarsi come coscienza emotiva, o, con le parole di Sartre, esse sono "questa stessa realtà-umana realizzantesi nella forma dell'emozione [...]" una forma organizzata dell'esistenza umana"⁴. Per comprendere fino

¹ J.P.Sartre, *Esquisse d'une Theorie des Emotions* (1939), trad. it. di N. Pirillo, *Idee per una teoria delle emozioni*, Tascabili Bompiani, Milano 2007, pp. 153-212. Da ora in poi le citazioni del saggio saranno indicate tra parentesi dalla sigla "ITE", seguita dall'impaginazione della traduzione italiana indicata.

² Per un confronto tra Heidegger e Sartre sul tema dell'emotività vedi A. Hatzimoyssis, *Emotion in Heidegger and Sartre*, in P. Goldie (ed.), *The Oxford Handbook of philosophy of Emotion*, Oxford U.P., 2009, pp. 215-235.

³ ITE, pp. 160-161.

⁴ ITE, p. 164.

in fondo la teoria abbozzata da Sartre occorrerebbe non solo considerare le numerose influenze che vi stanno alla base, ma soprattutto porla in relazione con l'intera filosofia sartreana, fino ai suoi sviluppi più fecondi in *L'essere e il nulla*⁵. Non è possibile tentare, in questo breve elaborato, una così ampia indagine.

Nel primo paragrafo sarà mostrato come una chiara comprensione della teoria dell'intenzionalità che Sartre elabora a partire da Husserl, intesa nella sua intrinseca connessione con la corporeità e con il tema dell'*embodiment*, permetta di risolvere alcune delle questioni più spinose riguardanti il tema dell'emotività (come ad esempio il problema della coscienza originaria delle emozioni; la possibilità apparentemente paradossale di emozioni inconsce; la passività delle emozioni e il suo apparente contrasto con la tesi del loro intrinseco finalismo).

Nel secondo paragrafo ci soffermeremo sullo "sdoppiamento del fenomeno emotivo" che emerge dalla lettura del saggio di Sartre, e che è stato additato da molti autori come una tesi contrastante con il resto del testo. Mostriamo come, alla luce dei chiarimenti svolti nel primo paragrafo, la tesi dell'esistenza di due tipi di emotività non solo non rappresenti una contraddizione interna minante l'intero tentativo sartreano, ma sia invece un ampliamento della teoria non privo di importanza, capace di mettere in luce un aspetto fondamentale del fenomeno emotivo: la sua *connessione al rapporto con gli altri*.

§1

Seguendo il metodo fenomenologico Sartre giunge alla descrizione del fenomeno emotivo come "trasformazione magica del mondo" che la coscienza stessa istituisce nell'attuazione di una sua finalità⁶. Quando il mondo ordinario dell'agire⁷, dominato da rapporti deterministici e incontrollabili, non permette di raggiungere il proprio scopo, la coscienza reagisce degradando il mondo, ovvero *modifica se stessa per modificare il suo modo di relazionarsi al mondo*⁸, e per viverlo come se fosse dominato dalla magia. L'emozione, in quanto fenomeno significante, rimanda quindi a una *finalità*⁹ interna alla

⁵ J.P. Sartre, *L'Être e le néant* (1943); tr. it. di G. Del Bo, *L'essere e il nulla*, Il saggiatore, Milano 2014.

⁶ Cfr. ITE, p. 188.

⁷ Per la descrizione del mondo dell'agire come modo d'essere della coscienza alternativo rispetto a quello emotivo, cfr. ITE, pp. 187-188.

⁸ È forse superfluo sottolineare che la trasformazione magica del mondo è, citando Sartre, una "condotta non effettiva": essa non agisce sulle strutture reali del mondo, ma sulla relazione coscienza-mondo (cfr. ITE, pp. 189-191).

⁹ Cfr. ITE, pp. 172, 173 e 178, 179. La critica che Sartre rivolge alla teoria delle emozioni di P. Janet (cfr. pp. 169-171) si fonda proprio sul fatto che egli, pur avendo colto il collegamento

coscienza. Il soggetto “trasforma il mondo” *perché* in esso tutte le vie sono sbarrate:

Siamo noi stessi a metterci in stato di totale inferiorità, poiché a questo livello più basso le nostre esigenze sono minori [...]. C'è dunque un solo processo che è trasformazione di forma, ma non posso comprendere questa trasformazione senza presupporre la coscienza. [...] essa sola può rendere conto della finalità dell'emozione¹⁰.

Per comprendere questa tesi è necessario insistere sul concetto di intenzionalità e sulle sue implicazioni immediate. Tale concetto è per Sartre una delle conquiste più risolutive della fenomenologia husserliana¹¹. La sua centralità si intreccia con l'importanza del corpo nella relazione dell'uomo al mondo: se la chiave di comprensione della teoria è l'interpretazione dell'intenzionalità, il ruolo che Sartre conferisce al corpo è il mezzo con cui questa intenzionalità trova espressione¹². Come sostiene D. Moran rivisitando l'ontologia sartreana dell'*embodiment* in *L'essere e il nulla*:

Our experience is world-oriented; we find ourselves in the midst of worldly situations. We transcend or surpass ourselves toward a world [...]. This «surpassing» constitutes the essence of intentionality understood as self-transcendence. [...] Sartre, following Husserl's phenomenological tradition, insists that *consciousness can only be consciousness as embodied or incarnate*: the body is the condition of possibility for the psyche. *Consciousness is necessarily and essentially embodied*¹³.

Il corpo è prima di tutto, quindi, il luogo di attuazione della coscienza intenzionale. Esso è, in questo senso, sempre presente, ma anche *perennemente trasceso* verso il mondo. Come “Per-sé” esso non è percepito come cosa, né conosciuto come oggetto, bensì vissuto come centro invisibile dei miei orizzonti intenzionali, delle mie “situazioni”.

L’*“intenzionalità incarnata”* permette di superare uno degli errori princi-

tra il campo dell'emotività e la degradazione dei modi di condotta, non si era accorto dell'intrinseco significato finalistico di quella degradazione.

¹⁰ ITE, pp. 176, 177.

¹¹ Cfr. J. P. Sartre, *Une idée fondamentale de la Phénoménologie de Husserl: l'Intentionnalité*, “Nouvelle Revue Française”, “Situation I”, Gallimard, Paris 1939, p. 32. Per una interessante discussione dell'importanza dell'intenzionalità per la teoria delle emozioni sartreana vedi P. Cabestan, *What is to move oneself emotionally? Emotion and Affectivity according to Jean Paul Sartre*, in “Phenomenology and the Cognitive Sciences”, 3: 81-96, Kluwer academic Publishers, 2004, in particolare pp. 82-87.

¹² Sul tema dell'*embodiment* nella filosofia e nella teoria delle emozioni di Sartre vedi K. Morris, *Sartre on the body*, “Philosophers in Depth Series”, Palgrave-Mcmillan, Basingstoke 2010; e K.V. Wider, *The Bodily Nature of Consciousness: Sartre and the Contemporary Philosophy of Mind*, “Ithaca”, Cornell U.P., New York 1997.

¹³ D. Moran, *Rivisiting Sartre's Ontology of Embodiment in Being and Nothingness*, in V. Petrov (ed.), *Ontological Landscapes – Recent Thought on Conceptual Interfaces between Science and Philosophy*, Ontos-Verlag, Frankfurt/Paris 2010, pp. 263-293, in particolare pp. 279-280 (corsivo mio).

pali delle teorie tradizionali, che consiste nel considerare la coscienza emotiva come originariamente riflessiva, come se la maniera originaria di manifestarsi dell'emozione risiedesse nell'essere colta come uno stato di coscienza. L'emozione è innanzitutto *sentita*, ovvero *vissuta*, ed è perciò originariamente appresa "sul mondo" attraverso il corpo¹⁴: "la coscienza emozionale è dapprima irriflessa", essa "è per prima cosa coscienza del mondo"¹⁵. Questo implica, in primo luogo, che la finalità della coscienza che costituisce il mondo magico non può essere essa stessa l'oggetto verso cui si rivolge la coscienza emotiva. Se così fosse, se cioè fosse il soggetto stesso a porsi scopicamente nei confronti del mondo per attuare volontariamente una sua degradazione magica, "il carattere finalistico dell'emozione si manifesterebbe ben più chiaramente, e la coscienza potrebbe liberarsene facilmente"¹⁶. Seguendo l'esempio della paura passiva¹⁷, lo svenimento di fronte ad una bestia feroce è una condotta di evasione che ha un significato. La coscienza mira a negare con tutto il corpo il pericolo percepito. Ma questa condotta non è stata deliberata dal soggetto, essa non è una scelta volontaria:

Lo svenimento è qui un rifugio. Ma non si creda che sia un rifugio per me, che io cerchi di salvarmi e di non vedere più la bestia feroce. Non sono uscito dal piano irriflesso: ma non potendo evitare il pericolo attraverso le vie normali e le concatenazioni deterministiche, l'ho negato¹⁸.

Non per questo la finalità cui l'emozione rimanda può essere designata come inconscia. Il rapporto significante-significato è *interno alla coscienza* e non è un rapporto causale. Il che non significa "che questo significato debba essere perfettamente esplicito. [...] Ciò significa soltanto che non dobbiamo interrogare la coscienza dal di fuori, [...] ma dal di dentro, che si deve cercare in essa il significato. La coscienza [...] è essa stessa il fatto, il significato, e ciò che viene significato"¹⁹.

L'unitarietà della coscienza è una delle conquiste fondamentali della fenomenologia. Tale conquista fonda la possibilità per il soggetto di rivolgersi verso la propria coscienza e di scoprire in essa il significato dei fenomeni emotivi. Essa *giustifica quindi il metodo sartreano, e al tempo stesso ne for-*

¹⁴ Sartre aveva già esposto questa idea in un saggio del 1937 (J.P. Sartre, *La transcendance De l'ego. Esquisse d'une description phénoménologique* (1937), Vrin, Paris 1988, cfr. ad es. p. 47). Vedi anche P. Cabestan, op. cit., pp. 82-87.

¹⁵ ITE, p. 184.

¹⁶ ITE, p. 196.

¹⁷ Cfr. ITE, p. 190.

¹⁸ Cfr. *Ibidem*.

¹⁹ ITE, p. 181. Se pur riconoscendo alla teoria psicanalitica di essere riuscita a rendere conto della *significatività dei fatti psichici*, Sartre le rimprovera di aver mistificato il rapporto significante-significato, descrivendolo come un rapporto causale tra un desiderio rimosso, relegato in un inconscio oscuro e imperscrutabile, e i fenomeni di coscienza come suoi effetti (cfr. ITE, pp. 180-181).

nisce una chiave di lettura: non c'è alcun bisogno di porre la finalità della coscienza come oggetto attualmente intenzionato nel fenomeno emotivo per evitare di recluderla come desiderio rimosso in un inconscio imperscrutabile. Il rapporto finalità-manifestazione emotiva è la totalità dell'esistenza di una coscienza che è unitaria, ma che non può dirigersi contemporaneamente verso il mondo come emozione, e verso se stessa come riflessione²⁰. Dunque la coscienza emozionale non è coscienza del modo di condotta emotivo²¹, né coscienza delle turbe corporali, né tantomeno coscienza della finalità dalla quale essi derivano. Essa è, piuttosto, la coscienza della degradazione del mondo da deterministico a magico, che si attua tramite il corpo come centro dell'intenzionalità. È l'oggetto stesso, la bestia feroce, che viene colto come pauroso, è il *mondo stesso che diviene "mondo emotivo"*, e il corpo ha in questa relazione un ruolo centrale.

Questa tesi aiuta a fornire una soluzione a problemi quali quello del riconoscimento delle emozioni, dell'autoinganno e delle emozioni inconse. In alcuni casi è possibile provare un'emozione senza riconoscerla oppure autoingannarsi sull'identità dell'emozione provata. Ad esempio un soggetto può sostenere di essere giustamente adirato per aver preso un voto immeritato ad un esame universitario, mentre in realtà è invidioso del successo di un compagno nello stesso campo. Identificare l'emozione con la coscienza tetica di essa significa ridurre l'identità dell'emozione alla consapevolezza che il soggetto ne acquisisce (rinnegando il fenomeno dell'autoinganno o rendendo inspiegabile). L'interpretazione sartreana situa il riconoscimento di un'emozione (quindi anche gli atti del "descriverla" e "nominarla") in un momento successivo e separato rispetto alla coscienza originaria di essa. L'autoinganno, così come il riconoscimento adeguato, può sorgere (*per il soggetto come per chi lo osserva*) solo in questo secondo momento di riflessione.

Questo pone indirettamente il fenomeno emotivo in una *dimensione costitutivamente intersoggettiva*. Il soggetto in questione e colui che lo osserva hanno la stessa possibilità di accedere al fenomeno emotivo (di descriverlo, di nominarlo, di valutarlo) poiché per entrambi si tratta di osservare riflessivamente un fenomeno ponendovi attenzione. Ciò che potrebbe essere chiamato "solipsismo emotivo", ovvero l'idea che l'emozione sia un fenomeno riconoscibile autenticamente solo da chi la prova (attraverso l'introspezione

²⁰ Cfr. ITE, p. 199, 200.

²¹ Nelle pagine precedenti Sartre aveva respinto la teoria di W. James proprio sul problema del rapporto tra i modi di condotta emotivi e le emozioni (cfr. ITE, pp. 167). La coscienza emozionale originaria non può essere, come voleva James, coscienza dei modi di condotta ad essa relativi, bensì coscienza di un mondo costituito e vissuto tramite esse. Per una simile soluzione nella filosofia contemporanea vedi ad es. J. Prinz, *Gut Reactions. A Perceptual Theory of Emotion*, Oxford U. P., 2004.

o altri tipi di percezione interiore²²), rende invece inspiegabile la comunicabilità e il valore sociale delle emozioni. Anche nella teoria sartreana il soggetto mantiene una via di accesso privilegiata, dal momento che solo in lui il significante e il significato coincidono. Ma è pur sempre vero che anche per lo spettatore esterno, per lo psicologo come per chiunque, rimane la possibilità di accedere all'autentico significato delle emozioni altrui, possibilità fondata proprio sull'idea di fenomenologia come metodo psicologico. Come correlato di questa osservazione, il fatto che l'emozione possa essere non riconosciuta oppure misconosciuta da chi la prova, non giustifica l'affermazione dell'esistenza di emozioni inconscie. Un'emozione il cui sorgere è originariamente un fenomeno di coscienza intenzionale non può essere in alcun modo denotata come inconscia²³.

Inoltre è da sempre un'evidenza problematica del fenomeno emotivo il fatto che l'emozione sia connessa a un oggetto dal quale ha origine e dal quale trae la propria forza (la bestia feroce nell'esempio della paura passiva). Il sorgere dell'emozione sembra derivare dalla percezione dell'oggetto in questione, e questo ha portato a *sopravvalutare il carattere di passività* del fenomeno emotivo. La coscienza incarnata da un lato riesce a rendere conto della connessione all'oggetto, dall'altro permette di non ridurre l'emozione a tale relazione. Il corpo non è semplicemente l'oggetto che subisce l'alterazione come reazione ad un evento esterno, bensì il protagonista attivo della costituzione del mondo magico, il mezzo tramite il quale la coscienza modifica il mondo. È il duplice carattere del corpo - come oggetto del mondo e come centro della coscienza intenzionale - che ci permette di *intendere le alterazioni corporee al tempo stesso come atti costituenti e reazioni passive* nei confronti del mondo magico:

Con la sua sola attività e senza modificarlo nella struttura reale, essa [la coscienza] cerca di conferire all'oggetto un'altra qualità, un'esistenza minore, o una presenza minore (o un'esistenza più grande, ecc.). In breve, nell'emozione è il *corpo* che, diretto dalla coscienza, cambia i suoi rapporti con il mondo, affinché il mondo cambi le sue qualità²⁴.

²² Per una critica dell'introspezione in ottica sartreana vedi A. Hatzimoysis, *A Sartrean Critique of Introspection*, in J. Webber (ed.), *Reading Sartre. On Phenomenology and Existentialism*, Routledge, London 2010.

²³ Per una discussione interessante su questo tema vedi A. Hatzimoysis, *The Case against Unconscious Emotions*, in "Analysis", vol. 67, n° 4, Oxford U.P., 2007, pp. 292-299.

²⁴ ITE, p. 189. Da questo punto di vista le turbe corporali connesse all'emozione (vasocontrazioni, turbe respiratorie, accelerazione del battito) sono descritte da Sartre come il segno evidente della *credenza* con cui il soggetto vive il mondo magico che la coscienza ha istituito (cfr. ITE, p. 197).

§2

Dopo aver esposto la teoria delle emozioni come degradazioni del mondo da deterministico a magico, Sartre sostiene:

Ma c'è una contropartita: è questo mondo stesso che talvolta si rivela alla coscienza come magico [...]. C'è una struttura esistenziale del mondo che è magica²⁵.

Per esplicitare questa tesi presenta il famoso esempio dell'orrore generato da un volto che compare inaspettatamente oltre la finestra:

Un volto minaccioso si presenta all'improvviso e s'incolla al vetro della finestra: mi sento preso dal terrore. Qui evidentemente non c'è condotta da tenere, *pare che l'emozione non abbia affatto finalità*. [...] Così ci sono due forme di emozione: l'una si verifica se siamo noi a costituire la magia del mondo [...] l'altra se è il mondo stesso a rivelarsi improvvisamente come magico intorno a noi²⁶.

Questo sdoppiamento del fenomeno emotivo è stato oggetto di numerose accuse, fondate soprattutto sul fatto che i due modi di intendere le emozioni non sembrano essere compatibili²⁷. Il problema comunemente riconosciuto risiede nel fatto che, nell'esempio dell'orrore, il mondo si presenta come magico prima dell'intervento della coscienza, e che quindi il magico sembra essere in questo caso *rivelato* come essenza del mondo, più che *attribuito* intenzionalmente²⁸. Nell'orrore i rapporti tra gli oggetti del mondo si danno già come magici: il volto dell'uomo dietro al vetro si dà “come un viso che agisce a distanza [...] da dietro il vetro è in rapporto immediato con il nostro corpo”²⁹, la distanza tra me e la finestra è già annullata, e la mia reazione di orrore è determinata dal mondo. Il finalismo della coscienza non può effettivamente attuarsi perché non ha un mondo deterministico da trasformare³⁰.

Possiamo in primo luogo notare che la coscienza, fenomenologicamente

²⁵ ITE, p. 202.

²⁶ *Ivi*, pp. 204, 205.

²⁷ Cfr. Soprattutto S. Richmond, *Magic in Sartre's Early Philosophy* in J. Webber (ed.), *Reading Sartre*, Routledge, London 2010, pp. 145-161; R. Solomon, *Dark feelings, Grim Thoughts: Experience and reflection in Camus and Sartre*, Oxford U.P., Oxford, 2006. Richmond accusa Sartre di incoerenza fondandosi sulla contraddizione tra il valore epistemico dei due tipi di emozione: in un caso l'emozione distorce la percezione del mondo, nell'altro rivela una sua struttura autentica (cfr. S. Richmond, *Inconsistency in Sartre's analysis of emotions*, in “Analysis”, Oxford U.P., vol. 74, Issue 4, October 2014, pp. 612-615). Le considerazioni che seguono ambiscono a superare anche questo tipo di critica. Per un tentativo (secondo me insoddisfacente) di riconciliazione tra i due tipi di emotività vedi A. Hatzimoysis, *Consistency in the Sartrean analysis of emotion*, in “Analysis”, Oxford U.P., vol.74, Issue I, January 2014, pp. 81-83.

²⁸ Cfr. A. Elpidorou, *Horror, Fear, and the Sartrean Account of emotions*, in “The Southern Journal of Philosophy”, vol. 54, Issue 2, June 2016, pp. 209-225, in particolare p. 216.

²⁹ ITE, p. 204.

³⁰ Cfr. A. Elpidorou, op.cit., p. 219.

parlando, ha sempre un *ruolo costitutivo*, non è mai riducibile al mero ricevere passivamente. In questo senso anche nell'orrore è necessariamente la coscienza a costituire il significato del volto fuori dalla finestra come "orribile". Questo non contraddice il fatto che l'orribile, il magico, sia una struttura essenziale del mondo. L'intenzionalità, lungi dall'essere un rapporto esterno soggetto-oggetto, è un'unità indissolubile di coscienza e mondo, e in essa non può esistere un mondo significativo a prescindere dalla coscienza.

Dobbiamo però intendere che cosa abbia spinto Sartre a proporre lo sdoppiamento del fenomeno emotivo. Tale sdoppiamento non può essere compreso senza far riferimento alla dimensione dell'intersoggettività e al fenomeno dello "sguardo"³¹ per come sarà descritto da Sartre in *L'essere e il nulla*³². Di fronte allo "sguardo" di altri, io mi costituisco come oggetto visto, ed è in seno a questo fenomeno che si genera la dimensione dell'intersoggettività, ovvero la percezione di altri come altro-soggetto³³. Ora, in quanto visto da altri, l'uomo diviene oggetto *per* una coscienza estranea, si espone ad una libertà che non è la propria:

Essere visto mi costituisce come un essere senza difesa per una libertà che non è la mia libertà. In questo senso possiamo considerarci schiavi, in quanto appariamo agli altri. [...] In quanto sono lo strumento di possibilità che non sono le mie possibilità [...] e che negano la mia trascendenza per costituirmi come mezzo verso dei fini che io ignoro, io sono in pericolo. E questo pericolo non è un accidente, ma la struttura permanente del mio essere-per-altri³⁴.

Possiamo notare il parallelismo tra questo passo e quello che segue l'esempio dell'orrore in *Idee per una teoria delle emozioni*:

Noi viviamo e subiamo il suo [del volto] significato ed è con la nostra stessa carne che costituiamo questo significato che, nello stesso tempo, s'impone [...]. I modi di condotta che danno senso all'emozione non sono più i nostri: è l'espressione del volto, sono i movimenti del corpo dell'altro che formeranno un tutto sintetico con il disordine del nostro organismo³⁵.

Il mondo si rivela originariamente come magico senza l'intervento finalistico della coscienza quando l'altro sorge nel mio orizzonte intenzionale e mi costituisce come oggetto. Quando il volto appare senza preavviso oltre il vetro vi è una situazione che si presenta già come magica, perché è sotto

³¹ Sul concetto di "sguardo" cfr. L. Dolezal, *Reconsidering the Look in Sartre's Being and Nothingness* in "Sartre studies International", vol. 18, n° 1, Berghahn Books, 2012, pp. 9-28.

³² È sartrè stesso a suggerirci questa strada sostenendo che il magico "regge i rapporti intersoggettivi tra gli uomini in società e, più precisamente, la nostra percezione degli altri" (ITE, p. 202), e rimandando la discussione approfondita di questo fenomeno ad uno scritto futuro (cfr. *Ibidem*).

³³ Cfr. Sartre, *L'essere e il nulla*, cit., pp. 309-310 e 336.

³⁴ *Ivi*, p. 321.

³⁵ *Ivi*, p. 204.

questo aspetto che io colgo lo sguardo altrui. Le distanze sono già annullate, il tempo si è fermato, sono mero oggetto in mano alla libertà di altri. Sono in pericolo, ma non come di fronte alla bestia feroce: è la mia libertà che è in pericolo, è il mio dominio sugli oggetti del mondo. La reazione del “*freesing in horror*” (paralisi nell’orrore) a differenza di quella del “*freesing in fear*”³⁶ (paralisi nella paura) non è una condotta finalistica: essa si relaziona al dominio altrui, è il modo per la mia coscienza incarnata di *credere* in un mondo che lo sguardo altrui, pur sempre come fenomeno significativo per me, ha costituito come magico. Qui il significato del fenomeno emotivo non rimanda ad una finalità interna alla mia coscienza, bensì al mio modo di intenzionare lo sguardo altrui, la coscienza altrui con i propri fini, di fronte ai quali io mi colgo come semplice mezzo, mero oggetto dell’orizzonte intenzionale di “Altri”.

Si potrebbe obiettare che in alcune emozioni evidentemente legate al fenomeno dello sguardo il finalismo della coscienza svolge un ruolo fondamentale. Ma è Sartre stesso a sostenere che “questa distinzione fra due grandi tipi di emozioni non è assolutamente rigorosa: ci sono spesso delle mescolanze e la maggior parte delle emozioni è impura”³⁷. Gli esempi proposti da Sartre (paura passiva e orrore in particolare) sono paradigmatici, e svolgono una funzione più esplicativa che analitica. Il suo scopo è far emergere che esistono due modi in cui il mondo può costituirsi come magico, e che in entrambi i casi il magico è la struttura del fenomeno emotivo.

Conclusione

La chiarificazione della teoria sartreana dell’intenzionalità e del suo intrinseco rapporto con la corporeità ci ha permesso di far emergere la forza risolutiva della *psicologia fenomenologica* che sartre si propone di delineare nel suo testo. Applicata ai problemi fondamentali della filosofia delle emozioni essa mostra tutto il suo potenziale, e risulta utile fin da subito a fornire una chiave di lettura per alcuni dei fenomeni più problematici del campo dell’emotività.

Si può notare inoltre che l’accusa di contraddizione rivolta allo sdoppiamento del fenomeno emotivo è in realtà figlia di un fraintendimento. Lunghi dal riproporre una separazione anti-fenomenologica tra coscienza e mondo, in virtù della quale il mondo che si presenta come “già magico” nell’esempio dell’orrore e il mondo magico generato dalla coscienza risulterebbero essere davvero contraddittori, quello sdoppiamento rappresenta invece un

³⁶ Per un confronto tra questi due modi di condotta emotivi cfr. A. Elpidorou, op.cit., pp. 219-221. Cfr. *supra*, p. 12.

³⁷ *Ibidem*.

necessario ampliamento della teoria. L'analisi sartreana risulterebbe in realtà "monca" senza quell'arto importante che è rappresentato dalla considerazione dell'azione degli altri su di me. Finalismo della coscienza e azione dello sguardo degli altri sono due aspetti complementari e insieme generano un quadro complesso da cui emerge l'emozione univocamente compresa come "modo di essere della coscienza". Il primo aspetto rende conto della libertà della coscienza costituente e della sua presa sul mondo, il secondo evidenzia invece l'azione limitante dello sguardo di altri su di essa. "Essere per-sé" ed "essere-per-altri" emergono entrambi dalla considerazione fenomenologica come due modi di esistere della coscienza costituente; quella stessa coscienza che deve essere interrogata fenomenologicamente per ritrovare il *significato autentico* del fenomeno emotivo.

“(Ti) Sento quindi Sono”

Soggettività e intersoggettività nel disordine schizofrenico

Valeria Bizzari

Uno dei peggiori aspetti della schizofrenia è il profondo isolamento- la consapevolezza costante che tu sei diversa, una specie di alieno, non del tutto umano. Le altre persone sono di carne e ossa, con al loro interno organi e tessuto vivo, sano. Tu, invece, sei solo una macchina, il cui interno è di metallo¹.

Secondo il *Diagnostic Manual Disorder*, la *disfunzione sociale* è un tratto tipico della schizofrenia, che va a sommarsi ai sintomi positivi (allucinazioni, delirii e disordini mentali), a quelli negativi (apatia, emarginazione, mancanza di energia e alogia, ovvero riduzione delle capacità cognitive) e alla disorganizzazione della capacità espressiva (incoerenza) e del comportamento (catatonia). Il criterio con il quale viene individuata una simile “disfunzione sociale e occupazionale” è specifico e viene definito come un disturbo che si presenta per una certa porzione di tempo e che comporta deficit a «one or more major areas of functioning such as *work, interpersonal relations, or self-care* [...] markedly below the level achieved prior to the onset (or when the onset is in childhood or adolescence, failure to achieve expected levels of interpersonal, academic, or occupational achievement)»². Già a una prima lettura risulta chiaro come tale definizione di deficit intersoggettivo non possa essere soddisfacente, in quanto accosta elementi relazionali a disfunzioni occupazionali e personali, ovvero domini non omogenei tra loro. In questo testo cercherò di dimostrare come la fenomenologia, intesa come studio delle strutture esistenziali della persona, aiuti a comprendere la complessità dell'esperienza intersoggettiva. In particolare, avvalersi di un metodo d'indagine fenomenologico può essere utile nell'analisi dei diversi tipi di intersoggettività, specialmente quello più “ambiguo”, che tuttavia sembra centrale nella spiegazione delle patologie: il *senso comune*. La tesi che farà da sfondo all'in-

¹ E. R. Saks, *The Center Cannot Hold*, Hyperion, New York 2007, trad. it. Di P. A. Corsini, *Un castello di sabbia. Storia della mia vita e della mia schizofrenia*, Le Comete Franco Angeli, Milano 2013, p. 151.

² American Psychiatric Association (APA). *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders*: DSM 5, 5th ed. Arlington, VA 2013. Il corsivo è nostro.

tero elaborato è quella secondo cui il corpo – inteso come Leib, entità psicofisica vissuta e vivente – è la base della comprensione interpersonale.

1. Schizofrenia, Corpo e Sè: un'analisi fenomenologica

Il dibattito filosofico a proposito dell'esperienza intersoggettiva sembra essere diviso tra teorie che pongono l'accento su meccanismi simulazionisti, considerandoli responsabili della comprensione empatica, e teorie che invece considerano la comprensione dell'alterità il risultato di operazioni inferenziali e razionali.³ Rifacendosi principalmente alla fenomenologia, numerosi pensatori sostengono infine una "teoria della percezione diretta"⁴ che pone il corpo al centro del processo interpersonale.

All'interno di tale contesto, è interessante notare come una concezione di intersoggettività intesa come esperienza percettiva diretta e incarnata emerga chiaramente nell'analisi di specifiche patologie psichiche. La prospettiva della dimensione incarnata, in concomitanza con lo sviluppo delle neuroscienze, ha infatti rivalizzato l'interesse della psichiatria nei confronti della fenomenologia: nei primi anni del Novecento già Jaspers, ma anche Binswanger e Minkowski, per fare solo alcuni nomi, avevano concentrato la loro indagine sul *vissuto*. Allo stesso modo oggi, coloro che si rifanno a una teoria della percezione diretta pongono l'accento sulla struttura del sé e della soggettività, struttura tutt'altro che ideale e trascendente il mondo, ma completamente radicata nel *corpo*.

Nel caso della schizofrenia, ad esempio, già Minkowski, nel testo *La Schizophrénie*⁵, risalente al 1927, sosteneva l'impossibilità di comprendere tale malattia senza avere ben presente la struttura della soggettività: l'essenza della schizofrenia consisterebbe, in particolare, nell'incapacità di rapportarsi al mondo e di stabilire legami significativi con altri individui. Nonostante i disturbi psichici colpiscano principalmente tre sfere - l'autocoscienza, l'intenzionalità e l'intersoggettività - è proprio quest'ultima, infatti, ad essere mag-

³ Per quanto riguarda le teorie simulazioniste, si rimanda a: A. Goldman, *Simulating minds: the philosophy, psychology, and neuroscience of mindreading*, Oxford University Press, New York 2006; R. Gordon, J. Cruz, *Simulation theory in Encyclopedia of Cognitive Science*, Nature Publishing, London 2003. A proposito delle cosiddette *theories of theories of mind*, si veda invece S. Baron-Cohen, *Mindblindness. An Essay on Autism and Theory of Mind*, MIT Press, Cambridge 1995; e A. M. Leslie, *Children's understanding of the mental world* in R. L. Gregory (ed.) *The Oxford Companion to the Mind*, Oxford University Press, Oxford 1987, pp. 139-142.

⁴ Cfr. S. Gallagher, *Direct Perception in the Intersubjective Context*, in «Consciousness and Cognition» 2008/17, pp. 535-543; S. Gallagher, *Understanding Interpersonal Problems in Autism: Interaction Theory as An Alternative to Theory of Mind*, in «Philosophy, Psychiatry and Psychology» 2004/11, N. 3, pp. 199-217.

⁵ E. Minkowski, *La schizophrénie: psychopathologie des schizoïdes et des schizophrènes*, Payot, Paris 1927.

giormente colpita. Il contatto con la realtà, inoltre, non viene perso solo da un punto di vista sociale, poiché ad andare smarrita è la stessa prospettiva in prima persona. Il sé e l'altro, infatti, non sono più mutualmente interrelati, ma divergono fino a divenire due realtà completamente separate. La soggettività esperisce così un senso di perdita dei propri confini, in concomitanza ad allucinazioni uditive e impossibilità di controllo delle proprie azioni: in un certo senso, sembrerebbe andato perso lo "schema corporeo" merleau-pontiano.

Recenti studi di stampo fenomenologico hanno proposto l'ipotesi secondo la quale la causa scatenante il disordine schizofrenico sarebbe proprio la perdita del *senso di sé corporeo*. Secondo Parnas e Zahavi, in particolare, è possibile individuare tre livelli del senso di sé:

1. Un'implicita coscienza che "questa è la mia esperienza", ovvero l'ipseità, un livello pre- riflessivo, "minimo";
2. una coscienza più esplicita di sé come soggetto invariante delle proprie esperienze e azioni (livello che, a sua volta, presuppone il "sé minimo");
3. il sé narrativo o sociale, che si riferisce alla personalità, alle abitudini, allo stile e ad altre caratteristiche individuali.

Secondo tale logica, il disturbo schizofrenico si creerebbe già al primo livello, quello del sé minimo, intaccando a sua volta anche le altre sfere. Ad essere coinvolto nel decorso della malattia, inoltre, non sarebbe solo il senso di sé, ma anche la corporeità e il flusso di coscienza del soggetto.

È Thomas Fuchs, nello specifico, a sostenere che nella schizofrenia la debolezza del senso di sé "minimo", il malfunzionamento delle funzioni corporee e la disconnessione dal consorzio intersoggettivo altro non siano che manifestazioni di un disturbo più ampio, ovvero quello del sé corporeo. Tale disturbo viene detto anche *disembodiment*, poiché implica una progressiva alienazione dai propri sentimenti corporei, e di conseguenza, l'impossibilità di distinguere il sé dagli altri. In altre parole, l'immersione pre-riflessiva e pratica del sé nel mondo - situazione descritta minuziosamente da Merleau-Ponty in *Phénoménologie de la perception*⁶ - viene persa, colpendo le sfere del sé, della percezione, dell'azione e dell'intersoggettività. Le conseguenze sono notevoli: il *disembodiment* del sé comporta infatti la diminuzione dell'autocoscienza e del contatto con il reale, conducendo a una sorta di alienazione dal mondo; il *disembodiment* dell'azione e della percezione rischia invece di distruggere gli schemi attraverso i quali viene conosciuto il mondo obiettivo, alterandolo e distorcendolo; infine, il *disembodiment* dell'intersoggettività conduce alla totale incapacità di empatizzare con gli altri, e, conseguentemente, di dare un senso allo spazio condiviso.

L'importanza di un soggetto inteso come *Leib* emerge soprattutto nel mo-

⁶ Cfr. M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris 1945, trad. it. di A. Bonomi, *Fenomenologia della Percezione*, Studi Bompiani, Milano 2012.

mento in cui la patologia pone l'individuo di fronte alla drammatica separazione tra mente e corpo, elemento che sembra diventare estraneo: «Per anni» racconta Elyn Saks, «ho considerato il mio corpo come il luogo dove abitavo, mentre la vera 'me' era nella mia mente; il corpo era come il contenitore, peraltro neppure troppo affidabile- un pò sporco, animalesco, inaffidabile»⁷.

Negli ultimi anni fenomenologi, psicopatologi e neuroscienziati hanno rivolto gran parte delle loro ricerche proprio alla definizione di tale senso di sé corporeo⁸, descrivendolo all'unanimità come indispensabile e antecedente sia il *sense of ownership* (ovvero la consapevolezza di essere il proprietario invariante di ogni esperienza), sia il *sense of agency* (cioè la certezza di essere colui che causa l'azione). E' in special modo quest'ultimo a risultare distorto nella maggior parte dei casi, come nota Gallagher:

Schizophrenics ... acknowledge that they are the ones that are moving, that the movements are happening to their own body, or that thoughts are happening in their own stream of consciousness, but they claim they are not the agents of these movements or thoughts – when in fact they do cause of the movement or thought⁹.

Il corpo subisce così un processo di depersonalizzazione, a seguito del quale il soggetto non riesce più a sentirsi padrone di sé e delle proprie azioni: l'intenzionalità operante o motoria caratterizzante la nostra esistenza come corpi vissuti, è responsabile, dunque, della nostra autoconsapevolezza pre-riflessiva. La prospettiva in prima persona è infatti legata al possesso di un punto di vista specifico, collocato nello spazio e nel tempo in modo da offrire al soggetto le coordinate sensorio- motorie necessarie per muoversi nel mondo.

Inoltre, è interessante rilevare come sia stato attestato che tale senso di sé corporeo non solo condizioni, ma sia condizionato a sua volta dai meccanismi di interazione sociale, essendo l'uomo essenzialmente relazionale. Tale tendenza spontanea all'intersoggettività è di tipo pratico e rappresenta una parte costitutiva della *praktognosia*, il cui compito, secondo Merleau-Ponty, è quello di fornire a ciascuno un accesso immediato non solo al mondo e agli oggetti, ma anche alle potenzialità d'azione offerte al soggetto dal contesto che lo circonda.

Una prospettiva gestaltica permette dunque di comprendere in che senso la perdita del senso di sé comporti una frattura nel rapporto tra soggetto e

⁷ E. Saks, *Un castello di sabbia. Storia della mia vita e della mia schizofrenia*, Le Comete Franco Angeli, Milano 2013, p. 254.

⁸ Definendo la schizofrenia come un disturbo che riguarda essenzialmente il sé, Zahavi, Parnas e altri psichiatri hanno elaborato, nel 2005, un modello di analisi detto *EASE* (Examination of Anomalous Self Experience), che va ad indagare le anomalie esperienziali e soggettive concentrandosi su fattori come le esperienze corporee, l'autocoscienza, l'orientamento esistenziale e così via. Secondo tale proposta di studio, in tutti i domini analizzati è possibile registrare un'essenziale distorsione del "sé minimo".

⁹ S. Gallagher, *Sense of agency and higher-order cognition: Levels of explanation for schizophrenia*, in «Cognitive Semiotics» 2007/0, p. 35.

mondo, o, in altre parole, un *disturbo dell'arco intenzionale*: la consapevolezza tacita della realtà in cui il soggetto si trova immerso inizia a vacillare, e la perdita del sé corporeo sembra coincidere con una distorsione del senso comune. Vedremo ora cosa questo significhi, e in che senso la schizofrenia, proprio in quanto colpisce la prospettiva in prima persona, sembri essere una malattia essenzialmente intersoggettiva.

2. Schizofrenia, Sè e Socialità: la Perdita del Senso Comune

La perdita del senso pre-riflessivo di sé implica non solo difficoltà nel comprendere l'alterità, ma anche una frattura del *senso comune*, ovvero della capacità di interpretare il reale in modo immediato e intuitivo, grazie a un senso di familiarità e abitudine che normalmente ci connette al mondo.

Un *disembodiment* del sé, infatti, comporta la compromissione sia dell'auto-consapevolezza, sia della sintonia con il contesto circostante: gli altri vengono percepiti alla stregua di macchine insignificanti, e il mondo diviene un ambiente impersonale dominato da regole che il soggetto non riesce più a comprendere. C'è una sorta di scarto tra la prospettiva in prima persona e quella in terza persona, uno scarto talmente incolmabile da impedire all'individuo di sentirsi parte del reale. In condizioni normali, infatti, il nostro senso del sé corporeo è responsabile della percezione mondana: come dimostrano gli studi neonatali condotti da Meltzoff e Moore¹⁰, il soggetto è aperto all'alterità fin dalla nascita. Negli individui schizofrenici è possibile registrare, invece, una progressiva alienazione dai sentimenti corporei, e di conseguenza, l'impossibilità di discernere tra sé e altro. Il soggetto non sembra più in grado di dare un senso al mondo condiviso: in quest'ottica, il corpo vissuto sembra rivelarsi come il nucleo fondante il nostro tacito e pre-riflessivo accordo con l'ambiente, operando «in every action and interaction with others without requiring explicit and thematic attention.»¹¹ In altre parole, il *Leib* sembra essere la base del nostro senso comune, il nostro implicito *know-how* grazie al quale agiamo nel mondo e interagiamo con gli altri.

Come nella fenomenologia merleau-pontiana, il corpo è il medium attraverso il quale il soggetto riesce a comprendere il contesto in cui vive. Una di-

¹⁰ Mi riferisco, ad esempio, a A. Meltzoff, K. M. Moore, *Imitation of facial and manual gestures by human neonates* in «Science» 1977/198, pp. 75-78; e M. Moll, A. N. Meltzoff, *Perspective taking and its foundation in joint attention* in J. Roessler (ed.) *Perception, causation, and objectivity. Issues in philosophy and psychology*, Oxford University Press, Oxford 2010, pp. 286-301. Secondo Meltzoff, la sintonizzazione corporea è la base costitutiva di ogni tipo di comprensione sociale, dalla semplice condivisione ai livelli più elaborati di intenzionalità collettiva. In altre parole, il nostro senso di sé pre-riflessivo e corporeo sembra immediatamente connesso all'intersoggettività e ci permette di avere sia propriocezione che percezione dell'alterità.

¹¹ T. Fuchs, J. Schlimme, *Embodiment and psychopathology: a phenomenological perspective*, in «Current Opinion in Psychiatry» 2009/22, p. 571.

storsione della propria corporeità vissuta comporta, quindi, non solo la compromissione della capacità individuale di comprendere il mondo, ma anche l'alterazione dei livelli cognitivi intersoggettivi più alti, come l'intenzionalità condivisa o *we-intentionality*, e la produzione di senso collettiva¹².

Anche in termini di percezione, viene persa l'abilità di riconoscere caratteristiche familiari e modelli oggettivi, alterando così il sistema di abitudini e pratiche che precedentemente risultavano come automatiche: in altre parole, viene persa la *praktognosia*, la conoscenza tacita e enattiva che permette di muoversi consapevolmente nel mondo. Mentre "Avere un corpo significa possedere un montaggio universale, una tipica di tutti gli sviluppi percettivi e di tutte le corrispondenze intersensoriali al di là del segmento del mondo che percepiamo effettivamente"¹³, nel soggetto schizofrenico tale insieme di possibilità risulta compromesso, e le *affordances* non vengono più percepite correttamente. Il corpo diviene alieno, frammentato: spesso i soggetti colpiti dichiarano di percepire una sorta di distacco, come se il proprio corpo fosse divenuto meccanico, e per questo si dichiarano incapaci di sentirsi *umani*, esseri che appartengono a una realtà comune e condivisa con gli altri. E' interessante notare come tale senso comune ricordi l'husserliana *attitudine naturale* che di solito il soggetto esperisce allo stesso modo degli altri e che corrisponde a «what is taken for granted, prior to all scientific thought and all philosophical questioning¹⁴».

La perdita di tali capacità implica necessariamente ciò che Blankenburg descrive come lo smarrimento dell'auto-evidenza naturale, o senso comune. La ragione di tale assunzione consiste nel fatto che la conoscenza pratica, incarnata e contestualizzata rappresenta la base del nostro essere-al-mondo, della capacità di comprensione delle situazioni più ordinarie, comprensione che nella schizofrenia viene meno. Il risultato è una forte alienazione rispetto al mondo sociale, e la perdita di consapevolezza del sé e dell'alterità. Il senso del sé risulta così inestricabilmente legato alla comprensione degli altri: per questo motivo, è possibile sostenere che *un disembodiment del sé comporti inevitabilmente la rottura dell'equilibrio intersoggettivo*, poiché a venire meno non è solo l'autoconsapevolezza, ma anche il codice sociale inscritto nella soggettività.

Celeberrimo il caso di Anne Rau, riportato magistralmente da Blanken-

¹² Cfr. M. Bratman, *Shared Intention*, in «Ethics», 1993/ 104, pp.97-113; T. Fuchs, H. De Jaegher, *Enactive Intersubjectivity: Participatory Sense- Making and Mutual Incorporation*, in «Phenomenology and the Cognitive Sciences» 2009/ 8 (4), pp. 465-486; H. De Jaegher, E. Di Paolo, S. Gallagher, *Can Social Interaction Constitute Social Cognition?* in «Trends in Cognitive Sciences» 2010/14 (10), pp.441-447; D. Tollefsen, *Collective Intentionality and the Social Sciences* in «Philosophy of the Social Sciences» 2002/32 (1), pp. 25-50.

¹³ M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, Studi Bompiani, Milano 2012, p. 425.

¹⁴ E. Husserl, *The Crisis of European Sciences and Transcendental Phenomenology* (Tr. D. Carr) Evanston, IL, Northwestern University Press 1970, p. 110.

burg¹⁵: Anne viene ospedalizzata a seguito di un tentato suicidio per mezzo di pillole (ne aveva ingerite circa 70). I primi dati biografici e relativi all'anamnesi vengono forniti dalla madre, che descrive la ragazza come una persona tranquilla, tuttavia molto chiusa e *curiosamente infantile*. Cercava di vestire alla moda, senza mai riuscirci, e spesso poneva domande bizzarre. Mai interessatasi ai ragazzi, Anne aveva dedicato tutte le sue energie a un corso di economia e commercio, a seguito del quale aveva iniziato a lavorare. Prima di affrontare un nuovo incarico, Anne lo accettava passivamente e diceva di essere *umanamente* inadatta; stranamente, però, il tentato suicidio era avvenuto proprio dopo che la ragazza aveva finalmente ottenuto il lavoro che le piaceva molto.

Al risveglio dal coma, i medici poterono godere della testimonianza diretta della ragazza, che contribuì ad arricchire il quadro clinico: Anne, infatti, sosteneva che il motivo ad averla spinta al tentato suicidio fosse quello di non sapere e non avere mai capito che cosa significasse *essere umani*. Ciò che per gli altri sembrava così banale, per lei non lo era affatto, anzi, il suo banale era *terribile*. Questa condizione l'aveva portata a sentirsi sola per tutta la vita, non riusciva a comprendere neppure la madre, «i suoi occhi». Il focalizzarsi su un dettaglio preciso della madre, anziché riferirsi ad essa come a una persona nella sua totalità, è molto significativo: Anne, come la maggior parte degli schizofrenici (sarà questa la diagnosi di Blankenburg), aveva infatti una percezione *analitica* della realtà. In altre parole, si limitava a focalizzarsi su un particolare (lei stessa si percepiva come «frammentata», per questo non si sentiva una persona), e non riusciva a realizzare fin da subito, in modo intuitivo e immediato, una sintesi complessiva delle cose percepite.

Adottando un lessico fenomenologico, potremmo sostenere che Anne non fosse in grado di realizzare la *sintesi passiva*, grazie alla quale «nell'apprensione della forma di una cosa da un certo lato sono implicati intenzionalmente decorsi continui di altre apprensioni di altri lati della stessa forma»¹⁶.

La sintesi passiva si rivela importante, inoltre, perché svolge la funzione di unificare le oggettività costituitesi in sfere sensoriali diverse (ad esempio, lo strato visivo e lo strato tattile): anche questa capacità risulta spesso compromessa nei soggetti schizofrenici, alcuni dei quali dichiarano di percepire le sensazioni offerte dai vari sensi come nettamente separate, o di riuscire a discernere perfettamente, ad esempio, tra i vari ingredienti di una zuppa, mentre l'operazione contraria (gustare il sapore della zuppa nel suo complesso)

¹⁵ Cfr. W. Blankenburg *Der Verlust der natürlichen Selbstverständlichkeit, Ein Beitrag zur Psychopathologie symptomarmer Schizophrenien*, Berlin 1971; trad. it. (a cura di) F. M. Ferro, R. M. Salerno, M. Di Giannantonio, *La perdita dell'evidenza naturale*, Cortina, Milano 1998.

¹⁶ E. Husserl, *Ideen zu einer reinen phänomenologischen philosophie*, Zweites Buch, hrsg. Von Marly Biemel, Martinus Nijhoff, Den Haag 1952, trad. it (a cura di) E. Filippini, *Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica, Libro II*, Einaudi Editore, Milano 2002, p. 418.

risulta impossibile. In altre parole, «l'afferramento teoretico»¹⁷ della cosa, ottenuto per mezzo della sintesi delle diverse apprensioni, si configura come un'operazione tutt'altro che scontata. Il risultato è la *perdita dell'evidenza*, che si traduce non solo in un'enorme difficoltà nella percezione mondana, ma anche nella frantumazione dei confini tra sé e mondo.

Se, infatti, il soggetto è essenzialmente psicofisico, una crisi dell'esperienza corporea (individuabile nella distorsione di tutte quelle capacità che caratterizzano un *Leib*, ovvero sintesi passiva, schema corporeo, intenzionalità e così via) implica necessariamente una crisi dell'esperienza mondana. Seguendo un'ottica che privilegi una prospettiva fenomenologica incarnata, si potrebbe definire l'evidenza anche nei termini di tutto ciò che sta in rapporto immediato con il corpo e le sue *affordances*: proprio per questo motivo, per un soggetto dallo sviluppo tipico, un oggetto assume significati diversi - e che normalmente diamo per scontati - a seconda dell'occasione e dei «valori organici» attribuiti loro¹⁸. Scheler, che elaborò una complessa quanto esauriente stratificazione della vita emotiva, distingue tale tipo di valori da quelli spirituali: grazie alla sua intuizione, è più facile comprendere la situazione di soggetti schizofrenici che, pur conservando intatti concetti metafisici e trascendentali, non sono invece più in grado di attribuire valore organico, pratico, agli oggetti. Per questo, ad esempio nel caso di Anne, la domanda che li affligge costantemente è cosa significhi *essere umano*, o che cosa sia l'evidenza, il senso comune, la banalità.

Essendo il loro senso del sé corporeo totalmente distorto, con esso viene distrutta l'*intenzionalità*: lo schizofrenico *sa senza sentire*, e può essere descritto alla stregua di una mente disincarnata, scissa rispetto al corpo e al mondo. Esiste una divergenza incolmabile, una sproporzione notevole fra quelle dimensioni dell'esperienza soggettiva che, normalmente, vengono percepite come unite, e che si possono identificare nella dicotomia intelletto-sentimento, intuizione-razionalità, materia-memoria (per utilizzare, in quest'ultimo caso, termini bergsoniani).

In quest'ottica, la perdita del sé corporeo coinvolge numerose altre sfere, le stesse sfere che risultano distorte dalla perdita del senso comune. Anche per questa ragione, il nesso esistente tra senso del sé corporeo e possesso dell'evidenza naturale sembra essere palese, avvallando la tesi secondo la quale una distorsione del primo comporterebbe una perdita o un'alterazione del senso comune. Le sfere coinvolte, infatti, sono:

- capacità cognitive: il distacco dal reale e dalla dimensione soggettiva corporea implica la perdita dei nessi significativi e la depersonalizzazione della coscienza, che cerca, attraverso l'iper-riflessività, di attribuire al mondo una nuova struttura organizzativa. Questo comporta

¹⁷ *Ivi*, p. 420.

¹⁸ Nel caso della percezione di un albero, ad esempio, questo potrà assumere per il soggetto il significato di un riparo, in caso di pioggia; di legna da ardere, nel caso di freddo e così via.

un'ipertolleranza alla complessità semantica: non comprendendo i significati impliciti nel senso comune, lo schizofrenico è portato ad attribuire infinite interpretazioni significative a oggetti in realtà molto semplici, espandendo in senso esponenziale gli orizzonti epistemologici;

- vita emotiva: il soggetto ha difficoltà nel sentire e spesso si dichiara incapace di farlo. Di conseguenza, anche le abilità nelle relazioni sociali diminuiscono notevolmente. Inoltre, tutto ciò che concerne l'alterità può spaventare il soggetto, che si dichiara incapace di affrontare il mondo sociale e teme di rimanerne "intrappolato" (tale fenomeno si può definire come *vulnerabilità eteronomica*);
- ontologia: se la consapevolezza corporea e il senso comune vengono persi, anche il sé risulta completamente distorto. Per questo motivo, spesso i pazienti sostengono non solo di sentirsi isolati dal resto del mondo, ma anche di essere letteralmente *frammentati*, di non essere, cioè, individui interi;
- etica: perdendo la consapevolezza di sé e il senso comune, lo schizofrenico assume molto spesso atteggiamenti bizzarri e, talvolta, al di là di ogni etica vigente, come se la sua personale assiologia divergesse completamente dalle norme del mondo sociale in cui vive. Tale eccentricità può sfociare in una vera e propria "ribellione" consapevole nei confronti dei valori comunemente adottati dalla società (*antagonomia*).

Il risultato è un totale distacco dal reale. Il soggetto, il cui sé è frammentato e che non riesce a stabilire una relazione intersoggettiva, non riesce neppure ad "immergersi" nel mondo: è per questo motivo che Anne descrive la sua banalità come qualcosa di terribile, poiché sente di aver perso l'atteggiamento naturale che ci rende persone, una cosa tanto semplice quanto indispensabile, qualcosa che

has simply to do with living, how to behave yourself in order not to be pushed outside, outside society... It is not knowledge, it is prior to knowledge; it is something that every child is equipped with. It is these very simple things a human being has the need for, to carry on life, how to act, to be with other people, *to know the rules of the game*.¹⁹

Un'analisi fenomenologica risulta perciò utile a comprendere in che modo tale tacita e corporea struttura del sé sia stata persa: infatti, nozioni come *Leib*, intenzionalità motoria o schema corporeo rivelano proprio nella patologia la loro grande attualità, e si configurano come necessarie per la definizione dell'autoconsapevolezza corporea e della comprensione intersoggettiva.

Koinè aisthesis e consapevolezza personale sembrano due facce della stessa medaglia, due cardini della soggettività che si strutturano e condizionano a vi-

¹⁹ W. Blankenburg W. *Zur Psychopathologie des Ich-Erlebens Schizophrener*, in M. Spitzer, F. A. UehleinG., Open, *Psychopathology and Philosophy*, Springer, Berlin 1988, p. 24. Il corsivo è nostro.

cenda. Persa o indebolita l'identità corporea, anche la comprensione del mondo sociale sarà inevitabilmente compromessa: i tratti individuali della corporeità e dell' intersoggettività emergono nella loro drammatica importanza.

3. Conclusioni

Alla luce dell'analisi della schizofrenia, appare chiaro come, nel corretto sviluppo del sentimento intersoggettivo, assumano particolare importanza sia i costrutti sociali e culturali (il *sensus communis*) che hanno per il soggetto valore emotivo e morale, sia il senso di appartenenza e sintonia pre-riflessivo e pre-concettuale con il mondo e con l'altro. In altre parole, il soggetto deve possedere il cosiddetto *senso comune*, la cui mancanza può essere la causa di una concezione distorta del reale. La fenomenologia, ponendo enfasi su una soggettività intesa come *Leib*, ovvero entità essenzialmente psico-fisica, vissuta ed intuita, sembra fornire gli strumenti metodologici adatti a comprendere il ruolo che il corpo vivo assume nel processo intersoggettivo, in ogni sua fase. E' possibile infatti sostenere che a una distorsione del senso di sè corporeo corrisponda inevitabilmente una lacerazione nella risonanza empatica con l'alterità e con il mondo sociale condiviso.

Una percezione intersoggettiva corretta, dunque, sembrerebbe essere il frutto di un'esperienza di appartenenza intuitiva pre-logica, piuttosto che il risultato di atti cognitivi: la dimensione del *sentire* si rivela indispensabile per l'integrità dell'*essere*.

Corpo ed empatia. Sull'approccio fenomenologico al problema

Manuel Camassa

Introduzione

In sintesi l'ambizione di questo paper è quella di dimostrare che l'empatia non è un processo mediato e "concettualmente ricco", ma immediato, diretto e "concettualmente povero". Empatizzando, percepiamo l'altro come un soggetto intenzionale, e i suoi movimenti corporei (espressioni facciali, gesti, etc.) come immediatamente esprimenti i suoi stati mentali, che dunque non sono interni e scissi dal resto del mondo esperienziale, ma presentificati e incarnati in un soggetto che vive nel mondo e si esprime utilizzando il suo stesso corpo e le relazioni di quest'ultimo con il resto dell'ambiente circostante come veicoli di significato.

Oltre agli studi di Gallagher e Zahavi, saranno di fondamentale aiuto alcune riflessioni contenute nel lavoro di Scheler e di altri classici filosofi fenomenologici, nonché le ricerche condotte da Cole su soggetti affetti da paralisi facciale. L'idea è quella di mostrare, a livello sia filosofico che psicologico, quanto la percezione che abbiamo del nostro e dell'altrui corpo siano di importanza decisiva per comprendere a fondo le emozioni e i pensieri che popolano le nostre menti, e, con esse, il fenomeno empatico¹.

"The only two games in town"

L'espressione "the only two games in town" è stata utilizzata da Stich e Nichols per riferirsi alla theory-theory e alla simulation theory², in quanto fino a una decina di anni fa (almeno fino alla prima metà degli anni 2000) si credeva che il fenomeno empatico non potesse che essere spiegato da una di queste due teorie. Questo paper si propone di criticare entrambi questi

¹ È comune tra gli studiosi distinguere tra *empatia cognitiva* e *affettiva* o *emozionale*. Con la prima si intende il fenomeno per cui è possibile comprendere ciò che un altro pensa e prova in un dato momento, mentre con la seconda ci si riferisce al fenomeno per cui la persona che "empatizza" sente dentro di sé gli stessi sentimenti della persona "empatizzata". In questo paper prenderò in considerazione solo il primo tipo di empatia, anche conosciuto come *mindreading*.

² Cfr. S. Stich & S. Nichols, *Folk Psychology: Simulation or tacit theory?* In: «Mind and Language», 1992/7, pp. 35 – 71; A. I. GOLDMAN, *Interpretation Psychologized*. In: M. Davies & T. Stone (eds.): *Folk Psychology: The Theory of Mind Debate*, Blackwell, Oxford, 1995, pp. 74 – 99.

modelli e di difendere un metodo alternativo parzialmente derivato da alcuni lavori di Gallagher e Zahavi. Ma prima di procedere alla descrizione di questo approccio, gioverà esporre brevemente in cosa consistono i due metodi sopracitati attraverso un esempio pratico.

Poniamo il caso che Pietro abbia un'amica, di nome Sara, che è vegetariana, amante della vita sana e grande consumatrice di prodotti biologici, e supponiamo che questa amica comunichi a Pietro la sua intenzione di recarsi al supermercato per acquistare degli yogurt. Con tutta probabilità, Pietro penserà più o meno questo: "Beh, ciò significa che tornerà con una decina di yogurt biologici, poco ma sicuro!"

Ora, se chiedessimo ad un sostenitore della TT come Pietro sia giunto a formulare questo pensiero, probabilmente esso ci risponderebbe che Pietro ha in effetti tre informazioni, due su Sara e una sulla comune psicologia umana (la cosiddetta "folk psychology", una sorta di psicologia di base comune ad ogni essere umano), ovvero: sa che Sara vuole comprare dello yogurt; sa che Sara considera i prodotti biologici come migliori rispetto ai normali prodotti acquistabili al supermercato, e infine, grazie alla sua conoscenza della FP, sa che le persone prendono normalmente le decisioni che esse credono siano le migliori da prendere. Dopo aver elaborato tutte queste informazioni nella sua mente, Pietro è pronto a formulare un'inferenza e trarre così le conclusioni: "Sara tornerà sicuramente a casa con dello yogurt biologico!"

Secondo i sostenitori della ST, al contrario, tutto ciò che bisogna fare è mettersi semplicemente nei panni degli altri e proiettare i nostri stati mentali su di essi. In questo caso, dunque, Pietro può semplicemente chiedersi: "Cosa farei se fossi una persona come Sara, amante di prodotti bio, e volessi acquistare dello yogurt?" Grazie a questa simulazione è facile arrivare alla risposta: "Senza dubbio, acquisterei dello yogurt bio!"

L'approccio fenomenologico

Sia la TT che la ST sono suscettibili di diversi tipi di critiche. In questo paper mi concentrerò tuttavia essenzialmente su una obiezione a ciò che si caratterizza come l'assunto fondamentale di entrambe queste teorie, ovvero che non sia possibile avere un accesso diretto alla mente altrui, e che di conseguenza saremmo costretti a postularne gli stati o attraverso inferenze logiche (TT), o grazie all'utilizzo di simulazioni (ST). Pertanto si potrebbe definire l'interazione comunicativa immaginata dai teorici di queste due concezioni alla stregua di un'interazione tra due menti cartesiane chiuse nel loro solipsismo. L'idea qui sostenuta è invece che approcci mentalistici come quelli presentati dalla TT o dalla ST siano metodi altamente specializzati – e per questo anche raramente utilizzati – quando si tratta di empatizzare con altri individui. Essi possono trovare una loro *raison d'être* solo quando un certo

metodo implicito di comprensione, che Gallagher chiama “intersoggettività primaria”³, e che si compone di facoltà come l’imitazione, l’individuazione intenzionale, il rilevamento dello sguardo, la percezione di movimenti intenzionali od orientati ad un fine, così come il rilevamento di emozioni e più in generale di significato nel movimento e nella postura fallisce, quando cioè attraverso di esso non siamo, per un qualche problema, più in grado di empatizzare normalmente. Forse questo ultimo punto può essere rischiarato con un esempio tratto da *Essere e tempo* di Martin Heidegger: quello del martello del carpentiere. Un carpentiere esperto che utilizzi un martello per piantare dei chiodi, ha un’esperienza pragmatica di questo utensile: quando questi lo usa, lo fa senza pensare ad esso come ad un oggetto, ma piuttosto come ad un’estensione del proprio corpo. La sua relazione con esso non è dunque teorica o concettuale, ma racchiusa in un complesso a lui familiare di attività pragmatiche. Solo quando qualcosa va storto con il martellamento o quando l’arnese si rompe il carpentiere guarda al martello come a un oggetto e come a qualcosa che ha bisogno di essere spiegato anche da un punto di vista teorico-concettuale. Una teoria del martello resta dunque esperienzialmente secondaria rispetto al suo uso. Fuor di metafora questo sta a significare che il nostro modo primario e usuale di essere nel mondo è fondamentalmente *pragmatico*, ovvero caratterizzato dall’*interazione* con oggetti e con altri individui basato in determinati *contesti* e *ambienti*, piuttosto che *concettuale*, teorico, *mentalistico*, fondato, quindi, sulla *spiegazione e predizione di stati mentali nascosti*. Questo ovviamente non significa che non ricorriamo mai a spiegazioni e predizioni in terza persona, ma solo che normalmente non è questo il caso: il più delle volte adottiamo semplicemente una prospettiva in seconda persona per effettuare le nostre interazioni in contesti definiti. In altre parole, gli stati mentali altrui in un normale rapporto interazionale non vengono *inferiti*, ma *percepiti*. Cercherò di chiarificare questo pensiero con un esempio.

Supponiamo che stia parlando con un amico. Ciò che normalmente sperimento in un caso del genere è una sorta di armonica interazione: le mie parole, i miei gesti, le mie espressioni facciali, e così via, scorrono in accordo con le sue. La nostra stessa interazione reciproca è possibile proprio grazie a questa narrazione condivisa che ognuno di noi sta costruendo nella conversazione con l’altro. Il mio amico è parte del processo interpretativo, e la mia capacità di interpretarlo dipende dalle sue interazioni con me. Solamente quando devo affrontare un qualche tipo di problema o irregolarità in questo meccanismo tendo ad usare approcci maggiormente mentalistici. Immaginiamoci, ad esempio, una situazione nella quale il mio amico rimane totalmente impassibile a tutto ciò che dico o faccio: non mi guarda mai in faccia, tiene il

³ Cfr. S. Gallagher, *The Practice of Mind. Theory, Simulation or Primary Interaction?* In: «Journal of Consciousness Studies» 2001/8, pp. 83-108.

suo corpo rigido, non apre bocca per dire una parola e il suo volto non lascia trasparire la benché minima emozione. In una situazione del genere penserò davvero di avere a che fare con una sorta di mente cartesiana, totalmente chiusa nel suo solipsismo, e cercherò pertanto di fare attenzione ad ogni minimo movimento o suono che egli possa fare, nel tentativo di inferire qualcosa di ciò che può star pensando o provando. Si tratta tuttavia di un caso limite, e che si tratti di un caso limite lo dimostra anche la reazione che molto probabilmente avrei in un tale contesto: sono più che certo che proverei un certo senso di disorientamento e disagio. Inoltre – e questa conseguenza è ancora più interessante ai fini di ciò che questo paper intende dimostrare – una tale situazione mi porterebbe non solo ad una comprensibile e piuttosto ovvia difficoltà nell’empatizzare col mio amico, ma anche nell’interpretare me stesso: la mia stessa autoconsapevolezza ne rimarrebbe, in altri termini, offuscata, alterata. Si intende qui affermare, infatti, non solo il concetto fondamentale secondo cui l’*io* si costruisce solo in rapporto ad un *tu*, ma anche che l’*io* e il *tu* non si incontrano, né interagiscono tra loro come pure entità mentali, alla maniera di tomistiche forme prive di corpo, ma come menti per così dire “incorporate”, calate in un corpo e inscindibili da esso. Come sostiene giustamente Lévinas, il sé si forma e si sviluppa attraverso l’incontro con l’altro, e in special modo con il *volto* dell’altro⁴. Vediamo ora come sia possibile sviluppare questa tesi di Lévinas (che condivide comunque, in termini più generali, con altri esponenti della corrente fenomenologica come Scheler e Merleau-Ponty) attraverso l’approccio fenomenologico ad alcuni interessantissimi studi condotti da Cole⁵, i quali evidenziano inequivocabilmente quanto sia stretto il legame tra corpo, emozioni, autocoscienza ed empatia.

In questi studi, Cole analizza soggetti con disfigurazioni facciali o affetti dalla cosiddetta sindrome di Moebius (una patologia che porta alla paralisi dei muscoli del volto e, di conseguenza, all’impossibilità di manifestare la benché minima espressione facciale). Le persone colpite da questi problemi tendono a divenire non solamente socialmente passivi, rifiutando di prendere l’iniziativa nelle conversazioni, ma sperimentano inoltre un senso del sé completamente alterato, che è spesso sentito come del tutto assente. Questo perché nelle nostre conversazioni prestiamo attenzione non soltanto a ciò che l’altro sta dicendo, ma anche a noi stessi. I soggetti con patologie facciali come quelle sopra indicate non possono sentirsi sorridere, né compiere un qualsiasi altro tipo di espressione del viso e, per questa ragione,

⁴ Cfr. E. Lévinas, E. (1961). *Totalité et Infini. Essai sur l’extériorité*, trad. it. di A. Dell’Asta, *Totalità e infinito. Saggio sull’esteriorità*, Jaca Book, Milano 1990.

⁵ Cfr. J. Cole, *About Face*, MIT Press, Cambridge (MA), 1998. *Idem*, On ‘Being Faceless’: *Selfhood and Facial Embodiment*, in: *Models of the Self*, S. Gallagher and J. Shear (eds.), Imprint Academic, Charlottesville, (VA) 1999, pp. 301-318; *Idem*, *Empathy needs a face*, in: «Journal of Consciousness Studies», 2001/8, pp. 51-68.

risultano privi della capacità di sintonizzarsi con gli altri e impegnarsi con loro in un'interazione reciproca di espressioni significanti. Ecco perché Cole giunge ad affermare: "Il volto [...] non è solamente un'espressione visibile di un'emozione, ma in un certo senso il sé è costituito dal volto ed è sviluppato e sperimentato nelle interazioni tra volti"⁶. C'è poi un'ulteriore conseguenza legata a simili disagi: a causa della loro paralisi facciale, gli individui che soffrono della sindrome di Moebius rendono molto difficile il processo di empatia nei loro confronti. Le persone che intendono empatizzare con loro sono infatti costrette ad assumere una prospettiva indiretta al fine di formarsi una qualche idea su cosa questi ultimi possano pensare e provare in un dato momento, dato che essi sono totalmente privi dell'architettura senso-motoria normalmente adibita all'esternalizzazione diretta di emozioni e pensieri. La dimostrazione che questo modo di empatizzare con gli altri è artificiale e non impiegato in circostanze normali ci viene fornita anche dalle testimonianze degli stessi. Le persone colpite dalla sindrome di Moebius riferiscono infatti di provare una "distanza empatica" tra ciò che essi pensano o provano e ciò che gli altri individui credono che essi stiano pensando o provando⁷. I sostenitori della TT e della ST, i quali argomentano in favore proprio di questa prospettiva impersonale, sembrano non riconoscere il metodo fondamentalmente "incorporato" attraverso il quale empatizziamo con gli altri. Quando proviamo empatia, sperimentiamo l'altro individuo come un essere capace di intenzionalità e i suoi atti corporei (espressioni, gesti, azioni, e così via) come immediatamente espressivi dei suoi stati mentali. La soggettività dell'altro è, in altre parole, presente (e presentata) a noi nel comportamento corporeo altrui, da una prospettiva alla seconda persona. Si tratta di una posizione che è possibile dedurre e sviluppare a partire dal lavoro di Max Scheler.

In sintesi, il punto centrale è che la consapevolezza di un *Mitwelt*, del "mondo degli altri", non è un fenomeno secondario, ma originale, primigenio. Ogni persona, prima e indipendentemente da un'esperienza pragmatica dell'altro, possiede una struttura trascendentale della sua personalità e che potremmo chiamare "socialità", attraverso la quale essa può relazionarsi intenzionalmente con gli altri. Per usare un termine di un celebre filosofo americano, John Searle, si potrebbe asserire che esiste una sorta di "background" trascendentale di relazioni potenziali che si caratterizza come precedente a ogni tentativo di empatizzare con altri e che ci presenta gli altri immediatamente come "Io"⁸ differenti dal nostro "Io" e, ipso facto, a causa cioè della loro separatezza e indipendenza da noi – per il fatto di essere *io* differenti dal

⁶ J. Cole, *The Contribution of the Face in the Development of Emotion and Self*, in: A. W. Kaszniak (eds.), *Emotions, Qualia and Consciousness: Proceedings of the International School of Biocybernetics*, World Scientific, Singapore, 2001b, p. 478; lib. trad. dall'inglese.

⁷ Cfr. J.W. Krueger *The Extended Mind and Religious Thought*, in: «Zygon» vol. 4, 2009/33, p. 684.

⁸ Scheler parla di *Ich*, o *Ichindividuen*.

mio *io* – capaci di relazioni intenzionali con noi⁹. Per dirla con Heidegger, l'*io* non deve manifestarsi, uscire dall'introversione nel soggetto per riversarsi sul mondo, poiché esso è già fuori, è già nel mondo, né deve l'*io* entrare nelle menti degli altri, nei loro rispettivi *io*, dato che li incontra già all'esterno¹⁰.

Con tutto ciò non si intende certo sostenere che le menti degli altri siano per noi accessibili alla stessa maniera in cui lo sono le nostre. Sebbene infatti, come affermano Wittgenstein e Scheler, sia possibile riconoscere emozioni come collera, gioia, tristezza e così via nel comportamento a livello corporeo dell'altro, senza che sia necessario ricorrere a teorie o simulazioni al fine di accedere a certi stati mentali, bisogna ammettere con Merleau-Ponty che per noi queste emozioni, identificate grazie all'empatia, sono semplicemente rappresentate, mostrateci attraverso un punto di vista da spettatori, mentre per la persona con la quale empatizziamo esse sono vive e reali¹¹. Tuttavia sarebbe sbagliato ritenere che l'accesso in prima persona ai nostri stati mentali, sia il solo che ci permetta di comprendere sia noi stessi che le altre persone. Abbiamo infatti altri metodi grazie ai quali possiamo capire ciò che gli altri pensano e provano, come la prospettiva in seconda o in terza persona, e il fatto che tramite questi due ultimi tipi di accesso potremmo sbagliarci in modi che non sarebbero possibili nel caso utilizzassimo sempre una prospettiva in prima persona non può certo venire a costituire un valido argomento contro queste alternative. Al contrario, proprio il fatto che io non possa accedere alle menti altrui nella stessa maniera in cui posso accedere alla mia, rivela che l'altro è esattamente questo: un *altro*. Per usare le parole di Lévinas, si potrebbe asserire che l'assenza dell'altro non è altro che la sua presenza in quanto "altro"¹². Questa differenza di approcci è dunque costitutiva. Husserl dimostra di aderire a questa medesima concezione quando scrive che se l'accesso che abbiamo alla mente altrui fosse lo stesso che abbiamo alla nostra, allora l'altro cesserebbe di essere un altro e diventerebbe invece parte di noi, della nostra *persona*¹³.

Pertanto, anche se non siamo in grado di avere un'esperienza delle menti altrui ugualmente diretta e immediata come quella che abbiamo delle nostre menti, possiamo però avere un'esperienza diretta dell'atteggiamento corporeo che rappresenta (ne è di fatto un'espressione) la vita esperienziale che giace alla base di questo atteggiamento. L'intento non è quello di asserire che

⁹ Cfr. M. Scheler, *Der Formalismus in der Ethik und die materiale Wertethik* (1916), in: *Gesammelte Werke*, Vol. 2, Bern und München, Francke Verlag, 1966, pp. 50-51.

¹⁰ Cfr. M. Heidegger, *Einleitung in die Philosophie*, O. Saame e I. Saame-Speidel (eds.). Vol. 27, Heidegger Gesamtausgabe, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main, 2001, p. 145.

¹¹ Cfr. M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception* (1945), trad. eng. di C. Smith, *Phenomenology of Perception*, Routledge and Kegan Paul, London, 1962, p. 356.

¹² Cfr. E. Lévinas, *Le temps e l'autre* (1979), trad. it. Di F. P. Ciglia, *Il tempo e l'altro*, Il Nuovo Melangolo, Genova, 2005.

¹³ Cfr. E. Husserl, *Cartesianische Meditationen* (1950), trad. it. di F. Costa, *Meditazioni cartesiane*, Bompiani, Milano, 2002.

esista una vita mentale interna completamente separata dalla sua espressione fisica, bensì che sotto diversi aspetti, la vita mentale di un soggetto sia direttamente espressa nel suo comportamento. Posto in altri termini, il punto non è ridurre la coscienza ad un insieme di comportamenti intenzionali differenti, ma piuttosto di mostrare che la coscienza esprime se stessa nell'atteggiamento corporeo intenzionale. Si tratta di un concetto fenomenologico che Gallagher e Zahavi hanno battezzato col nome di "*embodied being-in-the-world*"¹⁴. Questo *embodiment* è lo sfondo comune che connette l'io con gli altri e con il mondo. Ogni azione che facciamo, quindi, esprime un modo di relazionarsi al mondo che implica necessariamente (in maniera diretta o indiretta) gli altri e che, di conseguenza, si sviluppa in un certo contesto di interazione. Il concetto risulterà con ogni probabilità più chiaro se analizzeremo alcune prove empiriche che sembrano confermare quanto esposto. Facciamo dunque un passo indietro e torniamo ai già citati esperimenti di Cole sui pazienti affetti da sindrome di Moebius.

Prendiamo ad esempio l'interessante testimonianza di un prete di nome James, affetto dalla sindrome di Moebius, il quale parla con Cole delle sue sensazioni in relazione alla sua singolare malattia:

Ho un'idea che mi ha accompagnato per la maggior parte della mia vita – che sia impossibile vivere nella propria testa, interamente nella mia testa. Penso di restare intrappolato nella mia mente o nella mia testa. In un certo senso *penso* di essere felice o *penso* di essere triste, senza poter dire o poter riconoscere se veramente mi senta felice o mi senta triste [...] forse devo intellettualizzare l'umore [...] *Penso* [un sentimento] invece di *sentirlo*¹⁵.

La sindrome di Moebius porta dunque ad uno scollamento con la dialettica incorporata che prendiamo sempre per scontata in ogni nostro incontro con altre persone, evidenziando così in maniera inequivocabile il ruolo fondamentale giocato dal nostro comportamento corporeo nelle interazioni con gli altri. Le parole di James¹⁶ rafforzano la tesi proposta e difesa in questo paper, secondo la quale le dinamiche dei nostri movimenti, gesti ed espressioni, sono parte dell'ontologia estesa di diversi stati mentali, o, per dirla in modo meno accademico: il comportamento corporeo esprime emozioni e pensieri, e quindi, mente e corpo sono strettamente e inestricabilmente interconnessi. Ciò che questi casi dimostrano chiaramente, è che i nostri stati mentali, così come ogni nostro fenomeno psicologico, non possono rimanere gli stessi se il nostro corpo, o persino i nostri gesti ed espressioni facciali sono in qual-

¹⁴ Cfr. S. Gallagher, D. Zahavi, *The Phenomenological Mind*, Routledge, London and New York, 2012, p. 206.

¹⁵ J. Cole, *Empathy needs a face*, cit., p. 62. Lib. trad. dall'inglese.

¹⁶ Egli ammette anche, in *Idem*, *About Face*, cit., p. 128: "Ho sempre pensato a me stesso più come uno spettatore, piuttosto che come un partecipante". Lib. trad. dall'inglese.

che modo alterati¹⁷. Un'altra interessantissima testimonianza ci viene da un giovane studente di architettura di nome Oliver, che sviluppò, a causa di un incidente, una paralisi temporanea dei muscoli del viso. Queste le sue parole sul periodo della sua malattia:

Penso che non mi sentissi costantemente felice, ma nemmeno triste. [...] Mi sentivo quasi in un limbo tra sentimenti – semplicemente non-emozionale [...] era dentro di me, un limbo emotivo. Mi sentivo ancora felice di vedere o ascoltare qualcosa che mi piaceva, ma non pensavo di sentirlo poi così tanto, perché in realtà non sorridevo. Cominciai a scrivere un diario [...] scrivere mi aiutava tantissimo. Questo e quello è successo e mi sento così. Scrivere mi permetteva di esprimermi¹⁸.

Ancora una volta vediamo quanta importanza abbia un'espressione corporea delle emozioni per il soggetto, al fine di sentirle in maniera completa, in una *"full-blooded way"*, direbbe Peter Goldie. "Non pensavo di sentirlo poi così tanto, perché in realtà non sorridevo", confessa Oliver. L'atto di esternalizzazione appare chiaramente necessario, e non una parte contingente dell'esperienza fattuale di sentire un'emozione. Se prendiamo in considerazione il caso di Oliver è piuttosto facile notare come l'atto di scrivere non sia altro se non una sorta di esternalizzazione surrogata, una specie di impalcatura attraverso la quale è possibile per lui esprimere delle emozioni che egli sente innaturalmente solo all'interno di sé, anche all'esterno. Oliver è stato in grado, grazie a questo espediente, di dare alle sue emozioni un'articolazione fenomenica, in modo così da "integrare" l'esperienza di esse. Si potrebbe affermare che il diario avesse per lui la funzione di una "protesi emotiva". Risulta evidente da questi esempi che la fenomenologia esteriore delle emozioni ha di fatto una grande influenza su quella interiore, e che le alterazioni della prima provocano sempre delle ripercussioni sulla seconda. Questo fu anche il risultato di uno studio illuminante condotto da Paula Niedenthal, la quale, dopo aver esaminato una lunga serie di ricerche empiriche sulla relazione tra l'espressione fisica delle emozioni e il modo in cui queste emozioni vengono sperimentate sia dal soggetto che le prova, sia dalle persone che le osservano, scrisse piuttosto significativamente:

(i) quando gli individui adottano delle posture specifiche di una certa emozione, raccontano di provare le emozioni ad esse associate; (ii) quando gli individui adottano delle espressioni facciali o compiono dei gesti emotivi, le loro preferenze e attitudini vengono influenzate; e (iii) quando i movimenti motori degli individui vengono inibiti, vengono osservate un'interferenza nell'esperienza delle emozioni e nell'elaborazione dell'informazione emotiva¹⁹.

¹⁷ Vedi ad esempio *Idem, Empathy needs a face*, cit. p. 58: "So che nessuno dei miei pensieri verrà mai visto da altri sul mio volto"; lib. trad. dall'inglese.

¹⁸ *Idem, On 'Being Faceless': Selfhood and Facial Embodiment*, cit., p. 310. Lib. trad. dall'inglese.

¹⁹ P. Niedenthal, *Embodying Emotion*, in «Science», 2007/316, pp. 1002 – 1005. Libera-

L'ulteriore conseguenza dell'approccio qui proposto è che se la mente esprime se stessa nel comportamento, allora sperimentare le azioni e i movimenti espressivi degli altri vuol dire anche sperimentarli come aventi un significato più o meno evidente. Gallagher e Zahavi sembrano seguire chiaramente questa stessa tradizione fenomenologica quando affermano: "Nessuna inferenza ad un certo set di stati mentali interiori è necessaria. Il comportamento espressivo è saturato con il significato della mente; esso ci rivela la mente"²⁰. L'idea non è quella di fare una concessione al comportamentismo affermando che le espressioni corporee possano riprodurre fedelmente ed esaustivamente ogni nostro stato mentale. Asserire che ogni fenomeno psicologico è osservabile nell'atteggiamento corporeo di un soggetto sarebbe pretestuoso quanto dichiarare che ogni contenuto mentale è invisibile da un punto di vista esteriore, cioè da un accesso in seconda o terza persona. Al contrario l'argomento centrale di questo paper è che, senza alcun bisogno di inferenze o simulazioni, siamo in grado, in circostanze ordinarie, di percepire le azioni degli altri come significative, come compiute in un contesto interattivo e interrelazionale che le riveste di senso. Supponiamo che io stia parlando con un mio amico e che a un certo punto egli alzi le sue sopracciglia. Questo gesto (o espressione facciale), come molte altre, non è completamente inequivocabile: a seconda dei casi può esprimere sorpresa, disapprovazione, preoccupazione, incertezza, sofferenza, sospetto, etc. Tuttavia, ciò normalmente non costituisce nessun tipo di problema per me. Infatti, l'interpretazione di tale gesto, così come di altri ad esso simili, è portata avanti in un contesto preciso, ed è la mia comprensione di questo contesto che rende possibile per me la comprensione dell'espressione facciale del mio amico. Se ad esempio avessimo appena parlato di una disgrazia avvenuta ad una nostra comune conoscenza, avrei interpretato l'inarcamento delle sue sopracciglia come un'espressione di sofferenza o preoccupazione per il nostro comune amico, mentre se gli avessi raccontato un particolare piuttosto scioccante su di me o su un'altra persona da lui conosciuta, avrei osservato con tutta probabilità la stessa espressione dipinta sul suo volto, ma stavolta la avrei interpretata come segno di sorpresa.

Conclusione

Dopo questa trattazione, cerchiamo ora di tornare al nostro punto di partenza e di ridefinire la nozione di empatia con la quale siamo partiti, mettendo subito in chiaro che non è l'empatia in quanto tale che deve essere criticata, quanto semmai una certa idea di essa. Infatti, dato che la nostra compren-

mente tradotto dall'inglese.

²⁰ Gallagher & Zahavi, *op. cit.* p. 207. Tradotto liberamente dall'inglese.

sione degli stati mentali di altre persone è sempre contestuale, l'empatia non può essere considerata come la capacità di proiettare noi stessi negli altri (non fa differenza se attraverso un'inferenza o grazie ad una simulazione). Al contrario, l'empatia, nella sua forma più basilica, è esattamente la capacità di sperimentare il comportamento corporeo degli altri come "significativo", cioè come espressivo della mente, come intriso di stati mentali quali intenzioni, sentimenti, credenze e così via, che non rimangono dunque integralmente tagliati via dal mondo, viceversa, essi hanno luogo in un preciso contesto interazionale e interrelazionale. Se l'approccio sostenuto dalla *theory-of-mind* afferma che dobbiamo accedere alla mente dell'altro attraverso simulazioni o inferenze logiche, l'approccio difeso in questo paper afferma che non dobbiamo accedere alla mente altrui, ma focalizzare la nostra attenzione sul mondo degli altri, al quale, questo sì, abbiamo sempre un accesso, per la buona ragione che noi condividiamo già dal principio, aprioristicamente, questo mondo con gli altri, in quanto background di informazioni, interrelazioni e interazioni comuni. In conclusione a questo paper, ritengo sia estremamente utile citare le parole di un filosofo il cui pensiero ha avuto una grande influenza sulle presenti considerazioni, sto parlando di Merleau-Ponty, che scrive:

Nella misura in cui ho delle funzioni sensitive [...] sono già in comunicazione con gli altri [...]. Non appena il mio sguardo cade su un corpo vivente che sta compiendo una qualche azione, gli oggetti che lo circondano iniziano immediatamente a rivestirsi di significato; essi non sono più semplicemente ciò che io stesso potrei fare di loro, sono ciò che questo altro modello di comportamento sta facendo di loro²¹.

E soprattutto le seguenti affermazioni:

Dobbiamo rigettare questo pregiudizio che fa dell'amore, dell'odio o dell'ira delle "realtà interiori", lasciandole accessibili ad un solo testimone: la persona che le prova. L'ira, la vergogna, l'odio e l'amore non sono fatti psichici nascosti al fondo della coscienza altrui: sono tipi di comportamento o stili di condotta che sono visibili dall'esterno. Essi esistono *su* questa faccia o *in* quei gesti, non nascosti dietro ad essi²².

²¹ M. Merleau-Ponty, *op. cit.* p. 353. Liberamente tradotto dall'inglese.

²² *Ivi*, pp. 52-53. Liberamente tradotto dall'inglese.

Il pudore come sentimento del sé

Leonardo Massantini

Introduzione

Il pudore si delinea come un fenomeno complesso, la cui analisi richiede una rigorosa introspezione, che, se condotta correttamente, può rivelare qualcosa di essenziale sulla natura stessa dell'uomo, sul suo agire e sul suo essere. Trattandosi di un'emozione molto articolata, non mi sarà possibile fornire un'analisi esaustiva in questa sede, né dal punto di vista storico né da quello teorico: piuttosto cercherò di riflettere sul ruolo che il pudore ricopre nel processo di presa di coscienza di sé.

Al contempo, è chiaro che il problema della definizione del pudore non può essere del tutto eluso. Molti potrebbero dire che "pudore" altro non è che un sinonimo di "vergogna" e che una fenomenologia del primo non può che essere una fenomenologia della seconda. In effetti da qualche decennio nel dibattito contemporaneo, piuttosto che del pudore si è discusso, anche con deciso entusiasmo, di quello stato d'animo che nel linguaggio comune viene chiamato "vergogna". Per quanto ritenga fondamentale studiare questa emozione, temo che l'attenzione che le è stata rivolta abbia messo in ombra il fenomeno del pudore, il quale viene spesso implicitamente sussunto sotto quello della vergogna. Le due emozioni di certo sono strettamente imparentate, ma, se si vuole parlare del peculiare ruolo che il pudore svolge nelle nostre vite, sarà necessario individuare almeno alcune delle differenze principali esistenti tra le due.

Nell'affrontare queste problematiche farò riferimento principalmente ad Aristotele — che per primo, sebbene indirettamente, ha delineato un confine tra il concetto di pudore e quello di vergogna — e a Scheler il quale ha indagato approfonditamente il ruolo del pudore nell'acquisizione della coscienza di sé. Entrambi, per quanto seguano due metodologie molto diverse, forniscono ottime argomentazioni, in qualità e quantità, per giungere a un'adeguata comprensione di un fenomeno che è stato poco studiato nella storia della filosofia. Questo contributo si dividerà quindi in due parti principali; nella prima tratterò un confronto tra le tesi di Aristotele e di Scheler con l'intento di capire almeno alcuni dei tratti fondamentali che distinguono il pudore; nella seconda mostrerò come il soggetto fa esperienza di sé attraverso il sentimento del pudore.

1. *Pudore e Vergogna*

Ciò che generalmente chiamiamo “vergogna” è in realtà un fenomeno articolato, che si suddivide in più modalità distinte le une dalle altre. Il fenomenologo contemporaneo Dan Zahavi, ben consapevole di questa problematica, nota come una distinzione importante, quantunque non l’unica possibile, ci venga fornita dal linguaggio quotidiano. In inglese, ad esempio, al termine *shame* possono essere attribuite due diverse accezioni di significato: la prima è l’emozione dolorosa che sorge dalla presa di coscienza di qualcosa di disonorevole nella propria condotta o condizione, la seconda è la percezione di che cosa è improprio o disonorevole. In altre lingue questi due contenuti semantici possono essere espressi con termini differenti. In francese, tedesco e italiano ci si riferisce al primo utilizzando rispettivamente i vocaboli: *honte*, *Schande*, *vergogna*. Per indicare il secondo, invece, si usano rispettivamente: *pudeur*, *Scham* e appunto *pudore*¹. D’ora in poi userò il termine “vergognarsi” per riferirmi indistintamente alle due accezioni.

1.1 *Aidos e aischyne in Aristotele*

Sebbene Zahavi non lo noti, già Aristotele aveva impostato implicitamente la propria argomentazione basandosi su una simile distinzione tra due accezioni di “vergognarsi”. Lo Stagirita traccia implicitamente una differenza², fra i termini *aidos* (traducibile con “pudore” e analizzato principalmente nell’*Etica Nicomachea*) e *aischyne* (trattata nella *Retorica* e traducibile con “vergogna”). Egli definisce il pudore come “timore di avere cattiva fama” (*phobos tis adoxian*)³ e la vergogna come “un certo dolore o turbamento relativo ai mali [*kaka*] presenti, passati o futuri, che appaiono condurre alla perdita della reputazione”⁴, specificando successivamente che i mali di cui ci si vergogna sono più precisamente detti *aischra* (letteralmente “brutti”, “turpi”, ma anche “vergognosi”).

Lo Stagirita aggiunge che il soggetto non necessariamente è responsabile dei mali per i quali prova vergogna, tantoché questi possono essere costituiti

¹ Cfr. D. Zahavi, *Self and Other. Exploring Subjectivity, Empathy, and Shame*, Oxford University Press, Oxford 2015, p. 214.

² Cfr. D. Konstan, *The Emotions of the Ancient Greeks: Studies in Aristotle and Classical Literature*, University of Toronto Press, London 2006, pp. 94-101, e A. Fussi, *Agire, patire, temporalità: modi e funzioni della vergogna fra Retorica ed Etica Nicomachea*, in B. Centrone (a cura di), *La Retorica di Aristotele e la dottrina delle emozioni*, Pisa University Press, Pisa 2015, pp. 178-182.

³ Aristotele, *Etica Nicomachea*, trad. it., intr. e note a cura di C. Natali, Laterza, Roma-Bari 1999, IV 15, 1128b 11.

⁴ Aristotele, *Retorica*, trad. it., intr. e note a cura di S. Gastaldi, Carocci Editore, Roma 2014, II 6, 1383b 12-14.

sia da azioni compiute dal soggetto, che da condizioni subite da quest'ultimo⁵. Certamente *aidos* e *aischyne* risultano molto simili, in quanto entrambe sono rivolte alla perdita di buona reputazione causata dall'*aischron*. Tuttavia, come nota attentamente Konstan⁶, una differenza sostanziale va ricercata nelle rispettive temporalità: le cose turpi per le quali si prova vergogna (*aischyne*) possono essere collocate nel passato, nel presente o nel futuro, mentre le cose turpi per le quali si prova pudore (*aidos*), sono sempre nel futuro. Possiamo capire il valore prospettico del pudore solo se prendiamo in considerazione la sua natura essenzialmente inibitoria. Aristotele mette in risalto questo aspetto quando, riferendosi ai giovani, gli unici secondo lui lodabili per il loro pudore, afferma che: "vivendo sotto il dominio della passione, compiono molti errori, errori da cui sono preservati dal pudore (*aidos*)"⁷.

L'essenza dell'*aidos* è quindi il preservare la buona reputazione del soggetto, reputazione che verrebbe macchiata compiendo errori che derivano dal dare sfogo a certe passioni. Tale salvaguardia avviene, dunque, attraverso l'inibizione che il pudore esercita su queste pulsioni. Risulta chiaro che chi prova pudore si trova in una condizione di disarmonia interna⁸: da un lato avverte delle pulsioni, dall'altro queste non vengono assecondate dal soggetto, in quanto egli sa che cosa è, o dovrebbe essere, ritenuto vergognoso.

D'altro canto, nel provare *aischyne* ci relazioniamo ad eventi turpi rispetto ai quali non possiamo nulla, perché si sono verificati nel passato, oppure perché sono presenti, ma al di là del nostro controllo, o ancora perché sono futuri e ciò nonostante ritenuti ineluttabili. Nell'*aidos*, invece, come ho già detto, ci rapportiamo sempre ad eventi futuri, ma evitabili, poiché quest'emozione è essenzialmente inibitoria e, se viene meno la possibilità di inibire, viene meno anche il pudore stesso. Alla luce di queste considerazioni, possiamo capire meglio il senso dell'osservazione di Zahavi citata sopra, secondo la quale la vergogna è la spiacevole emozione della presa di coscienza di un evento turpe che ci riguarda, mentre il pudore è il sentimento di che cosa è ritenuto da noi o da altri proprio e improprio, di che cosa è vergognoso e di che cosa non lo è.

1.2 Il concetto di Scham in Scheler

Dopo Aristotele, Scheler è forse l'autore che ha studiato il pudore in maniera più approfondita: egli espone le sue teorie nel suo *Über Scham und*

⁵ A. Fussi, *Agire, patire, temporalità...*, op. cit., pp. 190-196.

⁶ D. Konstan, *The Emotions of the Ancient Greeks...*, op. cit., pp. 91-110.

⁷ *Etica Nicomachea*, IV 15, 1128b 16-18.

⁸ A. Fussi, *Agire, patire, temporalità...*, op. cit., p. 177.

*Schamgefühl*⁹, libro redatto probabilmente nel 1913, purtroppo rimasto incompiuto¹⁰, circostanza che crea non pochi problemi interpretativi. Secondo Scheler il *pudore*, in tedesco *Scham*, si articola in numerose modalità distinte e tra loro irriducibili; le due principali sono quella *corporea* (*Leibesscham*) e quella *psichica* (*Seelenscham*). La prima è stata analizzata nel dettaglio da Scheler e rientra tra i *sensi del proprio corpo* (*Leibgeföhle*), i quali si riferiscono al corpo nel suo complesso: il soggetto di questi sentimenti è il *Leib*, cioè il corpo-vivo. Tali sentimenti riguardano il benessere o il malessere dell'organismo nella sua totalità, tra questi, oltre al pudore, vi sono anche la stanchezza, il sentirsi a proprio agio e l'imbarazzo¹¹.

Il *sentimento del pudore psichico*, per converso, è stato approfondito di meno da Scheler, avendo lasciato il suo lavoro incompiuto: esso rientra tra i *sentimenti dell'Io* (*Ichgeföhle*), i quali agiscono e vengono provati ad un livello più profondo, non quello del corpo, ma appunto quello dell'*Io* (*Ich*), e si manifestano in stati d'animo precisi e strettamente legati al successo o insuccesso dell'*Io* stesso. Di conseguenza sono fortemente correlati al riconoscimento e al biasimo sociale, nonché alla capacità di rispettare oppure no gli imperativi morali che il soggetto si autoimpone¹². Esempi di questi sentimenti sono l'orgoglio, la colpa, ma anche l'esser contenti, cioè il sentirsi soddisfatti di essersi comportati nel modo che riteniamo giusto.

Protagonisti delle due modalità del sentimento del pudore sono quindi l'*Ich* (*Io*) e il *Leib* (corpo-vivo). Un'attenta analisi di questi due concetti richiederebbe un lavoro a parte, in questa trattazione mi limito a ricordare che Scheler¹³ tenta di metterli in correlazione, con il fine di superare il problematico dualismo pensiero-materia di origine cartesiana¹⁴. Infatti, la natura dell'essere umano per Scheler non può essere ridotta né al corpo-vivo, né all'*io*. Anzi, come rileva Sawicki¹⁵, i due sono uniti da una relazione essenziale, tantoché si dovrebbe parlare di una vera e propria continuità tra *io* e corpo. Questi, insieme alla persona, concetto fondamentale per Scheler, che qui però non mi è possibile esaminare¹⁶, costituiscono aspetti essenziali

⁹ M. Scheler, *Über Scham und Schamgefühl* (1913), tr. it, a cura di M. T. Pansera, *Pudore e sentimento del pudore*, Mimesis, Milano 2013.

¹⁰ M. Tedeschini, *Su Über Scham und Schamgefühl di Max Scheler una lettura "estetica"*, in (a cura di) E. Antonelli e M. Rotili *La vergogna/The Shame*, Mimesis, Milano-Udine 2012, p. 333.

¹¹ G. Cusinato, *Scheler. Il Dio in divenire*, Edizioni Messaggero Padova, Padova, 2002, p. 52.

¹² *Ivi*, pp. 52-53.

¹³ E. Kelly, *Material Ethics of Value: Max Schler and Nicolai Hartmann*, Springer, New York 2011, p. 184.

¹⁴ Cfr. M. Scheler, *Der Formalismus in der Ethik und die materiale Wertethik* (1916), trad. it., intr. e note a cura di R. Guccinelli, *Il Formalismo nell'etica e l'etica materiale dei valori*, Bompiani, Milano, 2013, pp. [370] 721 ss.

¹⁵ Cfr. M. Sawicki, *Body, Text, and Science: The Literacy of Investigative and the Phenomenology of Edith Stein*, Springer, New York 1997, p. 36.

¹⁶ Cfr. G. Cusinato, *Il concetto di spirito e la formazione della persona nella filosofia di Max*

della natura umana: l'uomo in quanto tale è sempre al contempo persona, *Io* e corpo-vivo.

Prima di proseguire è bene riflettere su una differenza fondamentale nelle metodologie dei nostri due filosofi; mi riferisco in primo luogo alla terminologia da loro impiegata. Lo Stagirita, nell'affrontare il fenomeno del vergognarsi, adotta, se pur implicitamente, una distinzione che veniva fornita dalla sua lingua, quella appunto tra *aidos* e *aischyne*, e che, come abbiamo visto con Zahavi, è individuabile anche in alcune lingue moderne.

Allo stesso modo, Scheler si rende conto di essere di fronte a un fenomeno che richiede una terminologia articolata per essere descritto, ma, piuttosto che affidarsi alla semplice distinzione *Scham/Schande* (che potrebbe corrispondere a grandi linee a pudore/vergogna, *aidos/aischyne*), si dedica esclusivamente a *Scham*, termine che utilizza per formare varie parole composte. Dato che il vocabolo *Scham* è ambiguo e talvolta può essere considerato sinonimo di *Schande*, non è chiaro se nella sua analisi Scheler si volesse rivolgere al pudore in senso stretto o al vergognarsi in generale¹⁷.

Al contempo abbiamo osservato come i due filosofi non scelgano lo stesso criterio di distinzione: *aidos* e *aischyne* si differenziano prima di tutto riguardo alle rispettive temporalità; le varie forme di *Scham*, invece, rispetto alla sfera che coinvolgono, cioè quella psicologica o quella corporea. Questa diversa impostazione rende impossibile riscontrare una completa coincidenza tra *aidos* e *Scham*. Tracciare una sintesi tra le due analisi è reso ancora più difficile, ma comunque non impossibile, dal fatto che, pur conoscendo il pensiero di Aristotele, Scheler non fa riferimento alle teorie sul pudore elaborate dallo Stagirita. In conclusione, non ritenendo che uno degli approcci debba essere preferito all'altro, prenderò in esame le analisi di entrambi i pensatori per riflettere sul fenomeno stesso del pudore, dedicando maggiore attenzione agli aspetti su cui concordano.

1.3. Il ritorno su se stessi e la tensione

In questa sezione mi concentrerò sui concetti di ritorno su se stessi e tensione che secondo Scheler sono due tratti essenziali del pudore, per poi cercare di capire se le sue considerazioni siano conciliabili con quelle aristoteliche.

Secondo Scheler:

L'essenza del sentimento del pudore consiste, per un verso, nel ritorno dell'individuo su se stesso (*Rückwendung auf ein selbst*) e nel sentimento di dover necessa-

Scheler, in M. Pagano (a cura di), *Lo spirito. Percorsi nella filosofia e nelle culture*, Mimesis, Milano-Udine 2011.

¹⁷ Cfr. M. Tedeschini, *op. cit.*, p. 333.

riamente proteggere l'io individuale dalla sfera dell'universale; per un altro verso, nel sentimento che manifesta, come fosse una *tensione* (*Widerstreit*) tra due strati della coscienza, l'indecisione delle funzioni superiori della coscienza, in grado di scegliere i valori, di fronte a oggetti che esercitano una forte attrattiva sulla tendenza istintiva inferiore¹⁸.

Per comprendere il concetto del ritorno su se stessi, riprendiamo questo esempio di Scheler: una donna posa nuda per un pittore; in questo momento la donna non prova necessariamente pudore, sebbene sappia di essere osservata mentre è svestita¹⁹. Scheler spiega questo fenomeno, sostenendo che ciò avviene in quanto costei si sente "data" al pittore come luogo di fenomeni estetici e come oggetto da ammirare per il suo valore artistico. In altre parole in questo caso il pudore non si manifesta, in considerazione del fatto che la donna si sente data esclusivamente come "oggetto generale" e non in quanto individuo.

Tuttavia, qualora la donna notasse nel pittore un interesse non rivolto a se stessa esclusivamente in quanto oggetto generale, ma in quanto individuo, se ad esempio percepisse un desiderio amoroso o puramente sessuale, improvvisamente proverebbe pudore. In altre parole queste manifestazioni di pudore sono dovute ad un sentirsi dati che si muove tra la sfera individuale e quella generale. È proprio questo oscillare, questo sentirsi dati all'improvviso non più o non solo come individuo, ma anche come oggetto²⁰ e il prender coscienza di questo oscillare, che costituisce l'essenza del *ritorno su se stessi*. Come Scheler espone chiaramente in questo passo:

Ciò detto: quel ritorno su se stessi, nella cui dinamica sorge il pudore, non si presenta né quando si sa di essere 'dati' come qualcosa di generale, né quando si sa di essere 'dati' nella propria individualità, ma soltanto quando l'intenzione percepibile dell'altro *oscilla* tra un modo di intendere individualizzante e un modo di intendere generalizzante, e quando l'intenzione propria e quella provata da colui che ci sta di fronte, lungi dal coincidere, hanno una direzione opposta²¹.

È evidente che per Scheler il pudore cerchi in un qualche modo di sottrarre il soggetto dallo sguardo oggettivante degli altri, in questo senso il pudore svolge per Scheler un'azione difensiva²².

È inutile sottolineare che, qualora volessimo riscontrare una funzione di difesa anche nel pudore aristotelico, dovremmo tenere presente che essa sarebbe molto diversa da quella scheleriana. Potremmo dire che la funzione di difesa in Aristotele consista nella protezione della buona fama, obiettivo ottenuto tramite l'inibizione di quei comportamenti che seguono solo gli im-

¹⁸ M. Scheler, *Pudore e sentimento del pudore*, cit., p. 57.

¹⁹ *Ivi*, p. 42.

²⁰ O viceversa.

²¹ *Ibidem*.

²² *Ivi*, p. 40 ss.

pulsi²³. In ultima analisi, sebbene la funzione di salvaguardia sia presente in entrambi, è chiaro che ciò che viene difeso è molto diverso: per Aristotele si tratta della reputazione del soggetto, mentre per Scheler è il soggetto stesso nella totalità della sua corporeità (o nella totalità della sua individualità, nel caso del pudore psichico).

Per quanto riguarda invece la *tensione*, Scheler adopera questo termine in riferimento ad un conflitto interno all'individuo: essa consiste, infatti, nella contrapposizione tra due strati della coscienza, quello relativo alle funzioni superiori, in grado di scegliere i valori, e quello relativo alla tendenza attrattiva inferiore. Analizzeremo il fenomeno della *tensione*, rispetto a due modalità distinte del sentimento del pudore corporeo. Abbiamo già rilevato come questo sentimento si riferisca e venga provato dal corpo vivo nella sua totalità. Esso tuttavia si articola in due ulteriori modalità: il *sentimento del pudore relativo alla libido* (*libidinöse Schamgefühl*) e il *sentimento del pudore sessuale* (*geschlechtliche Schamgefühl*). Per Scheler entrambe esercitano un'azione di inibizione sul soggetto; ciò che le differenzia è che la seconda inibisce gli impulsi sessuali, i quali per definizione sono rivolti agli altri, mentre la prima inibisce la libido, cioè quell'impulso di piacere rivolto a sé e quindi autoerotico²⁴.

Per primo analizziamo il fenomeno della *tensione* nel sentimento del pudore sessuale. Immaginiamo un soggetto che prova un forte impulso sessuale verso un'altra persona, e che, solo per pudore, non si avventi su di lei. Secondo Scheler in questo esempio si palesa come il sentimento del pudore sessuale sia la conseguenza della *tensione* stessa che sussiste tra due movimenti fondamentali: da una parte un movimento che è rivolto ai valori, che intenziona l'altro come soggetto (portatore di valori); dall'altra l'impulso sessuale, il quale non tende ai valori, ma è solo uno stato di piacere; esso non si riferisce all'altro come soggetto, ma solo come oggetto del soddisfacimento del proprio piacere²⁵. In altre parole, chi prova questo tipo di pudore, mentre vede l'altro come possibile soddisfacimento del proprio impulso sessuale, al contempo avverte un movimento interno che va in direzione opposta e che gli impedisce di considerare l'altro come mero oggetto, inibendo pertanto l'appagamento dei sensi.

Sebbene lo tratti solo brevemente, Scheler offre un esempio illuminante di *pudore corporeo relativo alla libido*. Il filosofo tedesco immagina una ragazza pudica che prova pudore persino nel guardare o toccare il proprio corpo anche quando è sola e riguardo a ciò afferma che "nel processo inerente all'autoerotismo il pudore svolge un ruolo inibitorio non inferiore a quello

²³ Cfr. *Etica Nicomachea*, IV 15, 1128b 15-23.

²⁴ *Ivi*, pp. 79-95. Come nota Emad, Scheler con questa distinzione si contrappone a Freud. Cfr. P. Emad, *Max Scheler's Phenomenology of Shame*, «Philosophy and Phenomenological Research», XXXII (1972), n. 3, pp. 361-370.

²⁵ *Ivi*, p. 43.

che svolge nell'eterosessualità"²⁶. Non solo per Scheler questo sentimento non ha bisogno di alcuno spettatore, ma non è neanche il frutto dell'interiorizzazione dei giudizi altrui. Esso è piuttosto un sentimento "naturale", la cui funzione è inibire la libido affinché l'impulso di piacere non sia rivolto più al sé, ma all'altro. Per Scheler in altre parole il *sentimento del pudore relativo alla libido* sta a fondamento della formazione dell'impulso sessuale.

Sebbene Scheler adoperi questo esempio per dimostrare che il pudore non è un sentimento esclusivamente sociale, possiamo sfruttarlo per notare anche come nel *sentimento del pudore relativo alla libido*, la *tensione* si manifesti in maniera ancora più decisa. In esso il soggetto non solo vive una vera e propria lotta interna tra due tendenze che vanno in direzione opposta: una che vuole dare soddisfazione alla libido e una che cerca di sottrarsi a tale soddisfazione, ma egli stesso (e non l'altro) è anche colui che subisce l'oggettificazione.

Il *ritorno su se stessi* e la *tensione* interna di cui parla Scheler rispetto al pudore sono, a mio avviso, aspetti diversi dello stesso fenomeno. È ormai chiaro che non si possa avere il sentimento del pudore senza una dinamica tra due tendenze opposte, una che considera l'essere umano *oggetto* e fonte di piacere e una che lo considera invece come *soggetto* e sede di valori. In particolare quando tale dinamica è interna ad uno stesso individuo, cioè quando è l'individuo stesso che si considera contemporaneamente e paradossalmente come qualcosa che può e non può essere ridotto a mero oggetto, sembra più conveniente parlare di *tensione interna*. Quando invece tale dinamica è vissuta attraverso lo sguardo altrui, cioè ogni volta che ci sentiamo dati non più solo come soggetto, ma anche come oggetto (o viceversa), sembra più appropriato chiamarla *ritorno su se stessi*.

Riguardo alla funzione inibitoria, invece, Aristotele e Scheler sono piuttosto d'accordo. Per entrambi chi prova pudore è in una condizione di "disordine" interno. Per Scheler esso corrisponde alla *tensione*²⁷, per Aristotele è una disarmonia. La *tensione* è interna all'individuo e consiste nella contrapposizione tra due strati della coscienza: quello relativo alle funzioni superiori, in grado di scegliere i valori, e quello relativo alla tendenza attrattiva inferiore. Similmente chi prova *aidos* dimostra di essere in una tensione tra volontà e desiderio.

2. *Pudore come sentimento del sé*

Si è tentato finora di individuare alcuni tratti distintivi del pudore, non rimane, dunque, che interrogarsi sul pudore come sentimento del sé.

²⁶ M. Scheler, *Pudore e sentimento del pudore*, cit., p. 40.

²⁷ *Ivi*, pp. 57 ss.

È proprio Scheler ad affermare che: “fa parte dell’essenza del pudore essere una forma del sentimento di noi stessi e in tale misura appartiene alla sfera dei sentimenti del sé”²⁸. Il filosofo tedesco afferma che nel provare pudore:

L’uomo, nel suo essere più intimo si percepisce affettivamente e si coglie come “ponte”, come “passaggio” tra due ordini di essere e essenza, nei quali egli è con pari profondità radicato e ai quali non può, neppure per un attimo sottrarsi senza cessare di essere “uomo”²⁹.

Scheler interpreta questi due ordini distinti come il divino e l’animale. È chiaro quindi che per il filosofo tedesco il pudore rivela un’essenziale verità al soggetto che la prova. Egli attribuisce un forte valore metafisico a questa intuizione³⁰, tuttavia possiamo spostare il ragionamento su di un piano più strettamente fenomenologico. Come ha già notato Guccinelli, il pudore rivela il nostro corpo nella sua “identità”, ci permette di sentirlo con discrezione, come se fosse proprio quello che è: la nostra “casa”, il nostro guscio, come quello di una lumaca. Proprio come una lumaca, con la stessa naturalezza, portiamo con noi la vita del nostro corpo. Il pudore segnala l’istante in cui si rompe il filo intimo che ci lega al nostro corpo-vivo³¹. Il soggetto tramite il pudore sente il suo corpo come proprio e inseparabile: egli è cosciente di tale rapporto proprio grazie a questo sentimento poiché nel provarlo, paradossalmente, per un momento, si rompe quella continuità che lega l’io al corpo. Nel sentire pudore, improvvisamente, mi rendo conto che non sono solo corpo-soggetto, ma anche che ho un corpo che può essere oggetto. Abbiamo visto che il pudore, secondo Scheler, si fonda sui due fenomeni di *ritorno* e *tensione*.

Proprio mediante il fenomeno del *ritorno su se stessi*, all’uomo è rivelata la sua duplice natura di oggetto e soggetto. È in quell’oscillare caratteristico del *ritorno su se stessi* che appare chiaro che non siamo sempre e solo soggetti, individui, ma che rispetto allo sguardo degli altri, nonché di noi stessi, possiamo essere dati anche come oggetti. Non solo, poiché spesso il pudore è accompagnato dal dolore, questa esperienza si carica di una forte connotazione educativa, consentendo al soggetto di carpire immediatamente la propria individualità. Nell’esperienza del pudore il soggetto prende coscienza del fatto che egli non deve esser oggettivato dagli altri, specialmente nella sfera sessuale.

Attraverso il fenomeno della *tensione*, il soggetto comprende chiaramente di essere un ponte, un passaggio, ma non tanto tra bestia e Dio, come so-

²⁸ *Ivi*, p. 41.

²⁹ *Ivi*, p. 28.

³⁰ Cfr. G. Cusinato, *Scheler. Il Dio in divenire*, cit., pp. 77-79.

³¹ R. Guccinelli, *Value-Feelings and Disvalue-Feelings: A Phenomenological Approach to Self-Knowledge*, «Thaumazein. Max Scheler and the Emotional Turn», III (2015), pp. 233-247, p. 244.

stiene il nostro filosofo, quanto piuttosto, io credo, tra essere e dover essere. Chi prova pudore, sia che si voglia seguire l'analisi di Aristotele o quella di Scheler, si trova combattuto tra ciò che desidera, perché mosso dagli impulsi, e ciò che vorrebbe fare perché lo ritiene giusto o appropriato. Non solo, ma attraverso la coscienza di questo stato di *tensione*, acquisisce anche la coscienza di avere una scelta. Come afferma Scheler: "Il pudore agisce soprattutto quando al momento in cui compiamo un'azione, se ne presenta certamente anche una opposta"³².

Conclusioni

Il pudore, come abbiamo rilevato, può fare a meno dello spettatore, sia esso reale o immaginario. È un'emozione esperibile non solo in completa solitudine, ma persino nell'ipotetica condizione di chi non ha mai incontrato un suo simile. Questo perché, specialmente nella modalità rivolta alla libido, non necessita della mediazione offerta dallo sguardo altrui, in quanto sorge naturalmente come inibizione rispetto alle pulsioni di piacere rivolte al sé. Al contempo, però, abbiamo rilevato che il pudore permette di ottenere una qualche coscienza di sé ed in questo caso particolare la coscienza è relativa all'emergere di moti contrastanti. Nasce così l'idea di un'autocoscienza prodotta dal pudore, che può precedere l'incontro con l'altro, anche se lo suppone come esistente³³. Tale autocoscienza è relativa alla propria corporeità, sessualità e natura di soggetto, il quale può scegliere di dare sfogo o meno alle proprie pulsioni. In conclusione, il rapporto tra il pudore e il corpo è talmente intimo e naturale, da permettere di avere una qualche coscienza di quest'ultimo senza dover passare necessariamente attraverso gli altri. Tuttavia, essendo un'esperienza così immediata, non è certo che tale coscienza acquisti auto-trasparenza: non vi è infatti spazio per il riconoscimento di sé nell'altro. Vi è maggiore possibilità che una coscienza di questo tipo assomigli ad una pre-coscienza, ovvero ad un percepirsi come soggetto ed oggetto unitario di determinate pulsioni: uno stato, insomma, tra il riflessivo e l'irriflessivo.

³² M. Scheler, *Pudore e sentimento del pudore*, cit., p. 133.

³³ Se il pudore inibisce le pulsioni di piacere rivolte al sé per rivolgerle all'altro, si suppone che quest'ultimo sia potenzialmente esistente.

Schadenfreude e riso dianoetico in *Finale di partita* di Beckett

Danilo Manca

In questo contributo vorrei soffermarmi sul nesso che intercorre fra il riso e l'emozione conosciuta come *Schadenfreude*, ossia piacere per le sventure altrui. Al centro della mia indagine ci sarà l'ambiguo caso di *Schadenfreude* messo in scena nella famosa *pièce* di Samuel Beckett, *Finale di partita*. In particolare, nel primo paragrafo analizzerò le forme di riso cui Beckett rivolge la sua attenzione cercando di mostrare perché il riso dianoetico arrivi a configurarsi come espressione di *Schadenfreude*. Nel secondo paragrafo, invece, proverò a esaminare le conseguenze di questo legame fra *Schadenfreude* e riso dianoetico, servendomi per la mia analisi di stampo fenomenologico dell'aiuto delle riflessioni di Plessner sul riso e di Sartre sulla natura delle emozioni. Nell'intero contributo ricorrerò, inoltre, ad alcune osservazioni di Aristotele per mettere in risalto tutta la peculiarità della forma di *Schadenfreude* descritta da Beckett¹.

1. Dal riso etico al riso dianoetico

Molte sono le possibili interpretazioni di *Finale di partita* di Beckett², illustri studiosi si sono cimentati con questa sceneggiatura ermetica e ambigua³. Non vi è dubbio, tuttavia, che Beckett metta in scena lo scambio di battute fra due personaggi che rappresentano due pezzi di diverso colore su una

¹ Ringrazio Alessandra Fussi per i suoi preziosi suggerimenti e Leonardo Massantini per i diversi confronti sul tema.

² S. Beckett, *Fin de partie/Endgame* (1957), trad. it. a cura di C. Fruttero: *Finale di partita*, in: Id., *Teatro completo*, edizione presentata e annotata da P. Bertinetti, Einaudi-Gallimard, Torino 1994, pp. 85-132.

³ I filosofi che si sono cimentati con *Endgame* ne apprezzano soprattutto il lavoro sul linguaggio: dissolvendolo, Beckett metterebbe alla prova la capacità del pensiero di esibire un senso filosoficamente ricostruibile. A riguardo mi limito a rimandare a: T.W. Adorno, *Versuch Endspiel zu verstehen* (1958), in Id., *Noten zur Literatur* (1961), trad. it. a cura di G. Manzoni, *Tentativo di capire* *Finale di partita*, in: Id., *Note per la letteratura*. 1943-1961, Einaudi, Torino 1979, pp. 267-308, poi ristampato in S. Beckett, *Teatro completo*, cit., pp. 658-694; S. Cavell, *Ending the Waiting Game. A Reading of Beckett's Endgame*, in: Id., *Must We Mean What We Say?*, Cambridge University Press: Cambridge 1976, pp. 115-162. Per una panoramica sui diversi piani di senso che si sovrappongono in *Endgame* (riflessione sul linguaggio, allegorie bibliche, dimensione psicoanalitica, meta-discorso sull'elemento tragico) cfr. G. Restivo, *Le soglie del postmoderno: Finale di partita*, Il Mulino, Bologna 1991.

scacchiera nel momento in cui si è raggiunto lo stallo: nessuna delle due parti può più vincere, la partita non può finire nonostante l'ostinata volontà dei due personaggi di chiuderla. Hamm, la parodia del re nero, è bloccato al centro della scena; Clov rappresenta, invece, l'ultimo pedone bianco: entra ed esce dalla scena cercando di eludere, con estrema difficoltà, l'istinto a continuare all'infinito lo scambio di battute con Hamm. Ad un tratto, nel mezzo della *pièce* da due bidoni di immondizia, posti al lato della scena, compaiono i due genitori di Hamm e iniziano a chiacchierare. Infastidito, Hamm si rivolge loro nei seguenti termini:

HAMM (*stancamente*): “Ma state zitti, state zitti, non mi lasciate dormire. (*Pausa*). Parlate più piano. (*Pausa*). Se dormissi, forse farei l'amore. Andrei per i boschi. Vedrei... il cielo, la terra. Mi metterei a correre. Mi inseguirebbero. Io fuggirei. (*Pausa*). Natura! (*Pausa*). Ho una goccia d'acqua nella testa (*Pausa*). Un cuore, un cuore nella testa”. *Pausa*⁴.

Hamm rimprovera i genitori perché con il loro chiacchiericcio non gli permettono di dormire e di immaginarsi altrove. Ma, rendendosi conto che le sue speranze di vivere una vita diversa sono vane, conclude dicendo di avere un cuore nella testa, che è come dire: “Non provo niente, sto solo immaginando di poter provare qualcosa”. Sentendo queste parole il padre Nagg inizia a ridere sommessamente, ma viene rimproverato dalla moglie Nell, che tuttavia è subito costretta ad ammettere: «Non c'è niente di più comico dell'infelicità, te lo concedo...»⁵.

La battuta di Nell è una traduzione parafrasata del motto che Giordano Bruno (filosofo molto amato da Beckett) inserì nel frontespizio della sua commedia *Il candelaio*: «In hilaritate tristis, in tristitia hilaris»⁶. L'aspetto particolarmente interessante è che questo brano rappresenta la *mise en abîme* del teatro beckettiano. Beckett affida ai due genitori di Hamm, che come pedoni neri non hanno più alcuna funzione nella partita a scacchi, il compito di mettere in scena la sua teoria del teatro, alludendo alla dinamica emotiva che il dramma dovrebbe sforzarsi di produrre nello spettatore.

Ciò di cui i personaggi di *Finale di partita* provano a ridere senza successo, è l'infelicità degli uomini. Nel romanzo *Watt* Beckett teorizza, per bocca del domestico Arsène, l'idea che vi siano solo tre forme di riso degne di considerazione, tutte votate a ridere di ciò di cui non sembra ci sia niente da ridere:

Di tutte le forme di riso che a rigor di termini non sono forme di riso ma di ululato, soltanto su tre penso che valga la pena di soffermarsi, cioè l'amara, la vuota e la

⁴ S. Beckett, *Finale di partita*, cit., p. 96.

⁵ *Ivi*, pp. 96-97.

⁶ G. Bruno, *Il candelaio*, Parigi 1582, Riproduzione digitale della copia a stampa conservata presso la Biblioteca Nazionale di Napoli: http://cir.campania.beniculturali.it/archividitea-tronapoli/atn/biblioteca_digitale/dettagli_testi_lista3?oid=132258&query_start=1, p. 97.

cupa. Esse corrispondono a successive [...] escoriazioni dell'intelletto, e il passaggio dall'una all'altra è il passaggio dalla minore alla maggiore, dalla inferiore alla superiore, dall'esterna all'interna, dalla grezza alla raffinata, dalla materia alla forma [...]. Il riso amaro ride di ciò che non è buono, è il riso etico. Il riso vuoto ride di ciò che non è vero, è il riso intellettuale. Non buono! Non vero! Bene, bene. Ma il riso cupo è il riso *dianoetico*, giù per il grugno... Ah! ...così. È il riso dei risi, il *risus purus*, il riso che ride del riso, colui che contempla, che saluta lo scherzo più nobile, in una parola il riso che ride – silenzio, prego – di ciò che è infelice⁷.

In perfetto stile beckettiano, questo passo è nella sua ambiguità anche rivelatore. Arsène, che si rivolge a un personaggio incapace di ridere come Watt⁸, afferma che fra tutte le possibili forme di riso sono solo tre quelle che vale la pena considerare, individuando in esse anche una graduale idealizzazione. Qual è il motivo per cui si dovrebbe ridere di ciò che non è buono e di ciò che non è vero? O addirittura di ciò che è infelice?

Potrebbe essere trovata una risposta a questa domanda ipotizzando che il processo graduale innescato da queste tre forme di riso arrivi a suscitare *Schadenfreude*.

Non riusciremmo a ridere della sventura di un altro uomo se la sua condizione ci sembrasse simile alla nostra. L'empatia nei suoi confronti prenderebbe subito il sopravvento. Può dunque diventare oggetto di riso soltanto qualcuno di diverso da noi, che vive in una condizione che non riteniamo ci possa appartenere: per esempio, qualcuno di cui invidiamo le fortune oppure, in alternativa, qualcuno che s'imbatte in sventure e dolori cui non crediamo di poter essere soggetti in un futuro imminente.

Oggetto della prima forma di riso, che Beckett per bocca di Arsène definisce riso etico, è quella persona che appare come superiore a noi e che sventure o malefatte ridimensionano, rendendola uguale a tutti gli altri. In questo caso il riso sembra scaturire dalla soddisfazione di una forma di invidia.

In *Umano troppo umano*, Nietzsche sostiene che il piacere per le disgrazie altrui abbia come presupposto il fatto che «ognuno [...] non sta bene, ha preoccupazione o pentimento o dolore: il danno che colpisce l'altro rende quest'ultimo *uguale* a lui, riconcilia la sua invidia»⁹.

Aristotele considerava il piacere provato davanti alle disgrazie altrui il contrario dell'invidia inteso come il dolore provato davanti alle fortune al-

⁷ S. Beckett, *Watt* (1953), trad. it. di C. Cristofolini: *Watt*, Sugar, Milano 1978, p. 53.

⁸ Cfr. *ivi*, p. 25: «Watt aveva osservato la gente sorridere e credeva di aver capito come si fa. Ed era vero che il sorriso di Watt, quando sorrideva, assomigliava più a un sorriso che a un ghigno, per esempio, o a uno sbadiglio. Ma c'era qualcosa che mancava al sorriso di Watt, qualcosa che mancava e la maggior parte delle persone che lo vedevano per la prima volta, a volte erano in dubbio su che cosa precisamente volesse esprimere. A molti sembrava semplicemente un succhiarsi i denti».

⁹ F. Nietzsche, *Menschliches Allzumenschliches II*, trad. it. a cura di S. Giametta: *Umano troppo umano II*, Adelphi, Milano 1981, § 27, p. 152.

trui¹⁰. L'invidia è solitamente rivolta a persone che riteniamo simili a noi (per esempio per condizione sociale, o cultura o anche solo carattere) che hanno usufruito di fortune di cui avremmo potuto godere noi stessi. Se queste stesse persone subiscono delle disgrazie, l'invidioso tende a intenderle come un giustificato bilanciamento¹¹. Nietzsche ha perciò le sue ragioni quando osserva che «gioia per il male altrui è l'espressione più comune per la vittoria e il ristabilimento dell'uguaglianza»¹².

Da questa riflessione Nietzsche trae come conseguenza che «solo da quando l'uomo ha imparato a vedere negli altri uomini suoi uguali, ossia dalla fondazione della società, esiste gioia per il male altrui»¹³. Surretiziamente invita a notare che un valore solitamente riconosciuto come positivo, l'uguaglianza, può generare emozioni ritenute invece negative, come invidia e *Schadenfreude*. Al netto del risvolto politico della sua osservazione, Nietzsche dimostra di condividere con Aristotele la convinzione che dietro emozioni che in apparenza denotano altruismo, o comunque attenzione per le esigenze della comunità, quale può essere ad esempio l'indignazione per le fortune imme-

¹⁰ Cfr. Aristotele, *Retorica*, trad. it. a cura di M. Dorati, con introd. di F. Montanari, II, 9 1386 b33 – 1387 a2: «È la stessa persona che gioisce del male e che è invidiosa del bene altrui, in quanto, se un uomo soffre perché un altro acquista o possiede un bene, immancabilmente godrà se costui ne sia privato o debba subirne la distruzione». Nel tentativo di dimostrare come nella vita piaceri possano presentarsi misti a dolori, Platone nel *Filebo* 48B-50A utilizza un unico termine, *phthonos*, per designare sia il dolore provato davanti alle fortune altrui, sia il piacere provato davanti alle sfortune altrui. Platone considera legittimo questo piacere che genera il riso se rivolto ai nemici, mentre malevolo e discutibile se sorge davanti alle sventure degli amici.

¹¹ In *Etica Nicomachea* 1108b 1-10 Aristotele sostiene che la giusta indignazione è una via di mezzo tra invidia e *Schadenfreude* (*epichaïreakia*). L'uomo indignato si affligge per coloro che ottengono un successo immeritato o anche per coloro che ritiene invece abbiano subito sventure immeritate (cfr. *Retorica* II, 9 1386 b8-15). Al contrario, l'uomo invidioso si affligge davanti alla felicità o ai successi di persone che reputa simili a lui, o di pari condizione (cfr. *Retorica* II, 9). Di conseguenza, si può parlare (seguendo K. Kristjánsson, *Justice and Desert-Based Emotions*, Ashgate, Burlington 2006, pp. 94-103) di indignazione soddisfatta quando una sventura bilancia un successo immeritato, di *Schadenfreude*, invece, quando a essere bilanciato è il dolore dell'invidioso. Per Aristotele il piacere di fronte alle disgrazie altrui è perciò malevolo e sintomo di una persona spregevole se provato indipendentemente da qualsiasi considerazione di merito; rivelerebbe, al contrario, un animo nobile se, prima di guardare alla propria condizione, l'uomo sdegnato prestasse attenzione a ciò che è giusto e meritato in genere, e a ciò che di conseguenza non lo è. Bisogna tuttavia considerare che emozioni negative, come invidia e *Schadenfreude*, tendono a nascondersi; perciò il soggetto che le prova è incline a giustificarle insistendo sul merito e sul demerito della persona verso cui è rivolto il suo sentire. Cfr. su quest'ultimo aspetto in particolare: A. Fussi, *L'invidia, le emozioni competitive, la speranza. Platone, Aristotele e Plutarco*, in: V. Fiorino e A. Fussi (a cura di), *Emozioni, corpi, conflitti*, Edizioni ETS, Pisa 2016, pp. 3-22, in particolare pp. 8-10; D. Konstan, *The Emotions of Ancient Greeks. Studies in Aristotle and Classical Literature*, University of Toronto Press, Toronto/Buffalo/London 2006, p. 115; E. Sanders, *Envy and Jealousy in Classical Athens. A Socio-Psychological Approach*, Oxford University Press, Oxford 2014, pp. 21-22.

¹² Nietzsche, *Umano troppo Umano* II, cit., p. 152.

¹³ *Ibidem*.

ritate altrui, spesso si nascondono emozioni che denotano individualismo o sintomo di un animo spregevole, come il risentimento e l'invidia. Tuttavia, se Beckett definisce etico il riso che sorge davanti a ciò che non è buono non è con nessuna accezione critica nei confronti del piacere nutrito davanti alle malefatte o alle sventure altrui (meritate o meno), proprio perché non è propenso a classificare a priori le emozioni come espressioni di un determinato tipo di carattere, spregevole o nobile che sia. Beckett è più interessato al fatto che un'emozione che denota individualismo, come invidia e *Schadenfreude*, può, almeno incidentalmente (*en parergoi*, direbbe Aristotele), indurre qualcuno a riflettere sulla propria condizione di uomo.

Tuttavia, il riso etico non è ancora quello dianoetico, quindi il suo prodotto non è propriamente la riflessione, ma l'amarezza, che si potrebbe descrivere come l'espressione di una coscienza preriflessiva. L'amarezza non denota una forma di pentimento o di auto-critica. Il soggetto che ride di ciò che non è buono non vuole mettere in discussione l'invidia provata, la sua amarezza sorge dalla constatazione che niente è buono, e quindi denota piuttosto una forma di superiorità. Il soggetto che ride di ciò che non è buono si erge sopra gli altri, sottolineando la propria dignità morale al cospetto della pochezza del genere umano e di un mondo corrotto¹⁴.

Questa interpretazione dell'eticità del riso amaro spiegherebbe perché esso sfoci nel riso intellettuale rivolto a ciò che non è vero. Potrebbe essere esemplificato dalla storia, cui allude lo stesso Beckett¹⁵, raccontata nel fa-

¹⁴ Diversi interpreti tendono a identificare la progressione dal riso etico a quello dianoetico con lo sviluppo della stessa concezione narrativa di Beckett (cfr. in particolare: L. Salisbury, *Samuel Beckett: Laughing Matter, Comic Timing*, Edinburgh University Press 2012, pp. 42 e sgg; V. Topsfield, *The Humour of Samuel Beckett*, St. Martin's Press, New York 1988, cap. 9). Il riso etico sarebbe perciò all'opera soprattutto nei testi giovanili; in particolare si consideri la satira di *Censorship in the Saorstát* (1935), trad. it. a cura di A. Tagliaferri: *Censura nello Stato libero di Irlanda*, in S. Beckett, *Disiecta. Scritti sparsi e un frammento drammatico*, EGEA, Milano 1991, pp. 114-121. Con tono satirico, qui Beckett evidenzia i vantaggi di una legge del luglio 1929 che proibiva la vendita e la distribuzione della letteratura nociva, paragonando ironicamente l'Irlanda al villaggio di Saor, ossia al nome con cui viene ribattezzata la città canaanea di Bela nel Vecchio Testamento dopo essere stata risparmiata, su richiesta di Lot, dalla furia di Dio nei confronti delle altre città della pentapoli (Sodoma, Gomorra, Adma, Zeboim) soltanto in realtà perché piccola, non perché non colpevole (cfr. *Genesi* 19, 17-22). La conclusione del testo di Beckett è un esempio di quel senso di superiorità manifestato dal riso etico. Dopo aver riferito di essere fra gli autori censurati, Beckett chiosa: «Ora nutriamo i maiali con un pastone di barbabietole da zucchero. Per loro è tutto uguale» (p. 121).

¹⁵ Beckett evoca il topos del Democrito che ride, ripreso nell'età moderna fra gli altri da Burton e Sterne, nel racconto *Yellow* (1934) e nel romanzo *Murphy* (1938). In *Yellow*, il protagonista ha lo stesso nome del personaggio dantesco di Belacqua, ilare accidioso collocato nel IV canto del *Purgatorio* fra le anime dei pigri a pentirsi. Nell'attesa di subire un'operazione chirurgica dall'esito incerto, Belacqua si interroga su quale sia l'atteggiamento più efficace per non farsi sopraffare dal pensiero della morte. Comprendendo che «molti piangerebbero davanti a Eraclito che piange, ma nessuno piangerebbe davanti a Democrito che ride», decide di «armare la mente di risate» (S. Beckett, *Yellow*, in: Id. *More pricks than kicks*, trad. it. di A. Roffeni:

moso scritto dello Pseudo-Ippocrate *Sul riso e la follia*: i cittadini di Abdera chiedono aiuto a Ippocrate, perché pensano che l'uomo più eminente e saggio della città, Democrito, abbia perso la ragione. Democrito si è rifugiato su un monte e ride dei mali che accadono ai suoi simili. Interrogato da Ippocrate a riguardo¹⁶, risponde:

Tu attribuisci due cause al mio riso, i beni e i mali; ma io rido di un unico oggetto, l'uomo pieno d'insensatezza [...] che sopporta senza alcun beneficio prove senza fine, spinto dai suoi desideri smodati ad avventurarsi sino ai confini della terra e nelle sue immense cavità, fondendo l'argento e l'oro, non smettendo mai di accumularne [...]. Io mi faccio beffe dei loro fallimenti, scoppio a ridere sui loro insuccessi, perché trasgrediscono le leggi della verità. [...] Deviano tutto nella direzione del loro personale desiderio [...].¹⁷

Bersaglio del riso di Democrito è la vita insensata dominata da passioni momentanee. Il suo riso è – come ha rilevato Starobinski – profondamente anti-comunicativo¹⁸: è cinico e crudele («non credo di ridere abbastanza, e vorrei proprio trovare qualcosa che fosse doloroso per loro»¹⁹). Ma ciò mette Democrito in sintonia con il cosmo con il quale condivide una forma di misantropia: «Non vedi che anche il mondo è pieno d'inimicizia per l'uomo, e che ha radunato contro di lui un'infinità di mali?»²⁰. Questo riso non è sintomo di un piacere che nasce quando delle sventure bilanciano le fortune di un altro uomo. È un riso che emerge davanti al modo di comportarsi dell'intero genere umano, non di un singolo. Denota un atteggiamento di superiorità, in questo caso non solo morale ma anche appunto intellettuale, ossia il soggetto che ride non si limita a ergersi come criterio per stabilire ciò che è giusto e ciò che è sbagliato, ma anche ciò che è vero e ciò che è falso. Inoltre, si tratta di un riso vuoto perché non mira a sostituire valori sbagliati con degli altri nobili. Democrito ride dell'incapacità dell'uomo di cogliere la verità, ma con questo non vuole aderire a nessun'altra verità se non a quella secondo cui nel mondo non c'è nessuna verità. Il riso intellettuale non è ancora quello

Giallo, in: *Più pene che pane*, SugarCo, Milano 1970, pp. 180-181. In *Murphy*, dopo aver perso una partita scacchi, che è metafora della vita, il clown decadente Murphy (che anticipa il Clov di *Endgame*) si mette a contemplare «quel Nulla, di cui, come diceva il buffone di Abdera, non c'è nulla di più reale» (Beckett, *Murphy*, trad. it. di F. Quadri, Einaudi, Torino 1962, p. 185).

¹⁶ Per la precisione, Ippocrate gli rivolge le seguenti parole: «Non pensi di sragionare quando ridi della morte di un uomo, della malattia, delle alterazioni della mente, della follia, della malinconia, [...] o inversamente dei matrimoni, delle panegirie, dei parti [...] o di qualsiasi altro bene?» (Pseudo-Ippocrate, *Sur le rire et la folie*, a cura di Y. Hersant, trad. it. dal francese di A. Zanetello: *Sul riso e la follia*, Sellerio, Palermo 1991, p. 62).

¹⁷ *Ivi*, pp. 63-66.

¹⁸ Cfr. J. Starobinski, *Le rire de Démocrite (mélancolie et réflexion)* (1989), trad. it. di M. Marchetti: *Il riso di Democrito*, in: Id., *L'inchostro della malinconia*, con postfazione di F. Vidal, Einaudi, Torino 2012 (cons. in versione kindle).

¹⁹ Pseudo-Ippocrate, *op. cit.*, p. 72.

²⁰ *Ibidem*.

puro, che genera riflessione sulla propria natura, perché il sentimento di superiorità porta il soggetto che lo prova a non identificarsi con il soggetto di cui ride. Democrito si pone al di sopra degli altri uomini, non si rispecchia pienamente in loro.

Il rispecchiamento è invece il fine del teatro beckettiano che mira a generare nello spettatore il riso dianoetico, ossia quel riso cupo che ride dell'infelicità dell'intero genere umano, inducendo lo spettatore a riflettere sulla propria condizione esistenziale. Il termine "cupo" traduce l'inglese *mirthless*, che denota l'assenza di allegria; quindi bisogna attribuire una certa serietà all'umorismo beckettiano.

2. La dinamica emotiva del riso dianoetico

Cerchiamo di ricostruire la dinamica emotiva che il teatro beckettiano vorrebbe innescare nello spettatore attraverso il riso dianoetico.

I personaggi di Beckett rappresentano degli uomini che non riescono ad affrontare la loro condizione esistenziale, ma non sono consapevoli di questo loro limite. Ciò che rende buffi questi personaggi, generando il riso, è proprio la loro incapacità di vivere. Come suggerisce Esslin, è «l'assenza di dianoia, per quanto terribili possano essere le loro disgrazie, a renderli comici e ridicoli»²¹. Beckett è convinto che sia proprio la comicità generata da questa assenza di dianoia nei personaggi a indurre lo spettatore a riflettere.

Lo spettatore non potrebbe ridere dei comportamenti dei personaggi se si identificasse con loro. Perché si generi il riso è necessario che lo spettatore avverta le disgrazie del personaggio come una minaccia lontana per la propria persona. Il problema è che i personaggi di Beckett altro non sono che rappresentazione, mimesi, dell'uomo in generale e delle sue fragilità. Beckett

²¹ M. Esslin, *Dionysos' Dianoetic Laugh*, trad. it. E. Cassarotto: *Il riso dianoetico di Dioniso*, in S. Beckett, *Teatro completo*, op. cit., p. 738. Nonostante diverse riflessioni acute, mi sembra un autentico abbaglio l'idea di Esslin di associare il riso dianoetico teorizzato da Beckett al riso dell'artista tragico che, secondo Nietzsche, è dionisiaco perché dice di sì anche a ciò che è orrido e problematico (cfr. Esslin, op. cit., p. 743). La partecipazione alla vita di Dioniso è il contrario della diffidenza eremitica nutrita da Democrito nei confronti dell'ordinario modo di vivere. Uno degli elementi su cui fa leva Beckett per generare il riso è l'incapacità dei suoi personaggi di svolgere le più banali azioni umane. Nel suo *Lachen und Weinen. Eine Untersuchung der Grenzen menschlichen Verhaltens* (1941), trad. it. a cura di V. Rasini: Id., *Il riso e il pianto. Una ricerca sui limiti del comportamento umano*, Bompiani, Milano 2000, p. 133, H. Plessner osserva: «Ogni volta che una persona ci appare come una cosa – come una marionetta, una bambola, un clown – [...] si ha un episodio comico». Stessa osservazione aveva già proposto Bergson nel suo *Le Rire. Essai sur la signification du comique* (1900), trad. it. di A. Cervesato e C. Gallo: *Il riso. Saggio sul significato del comico*, Laterza, Roma-Bari 2007. Secondo Bergson «gli atteggiamenti e il movimento del corpo umano sono comici nella misura esatta in cui il corpo ci fa pensare a un semplice meccanismo» (cfr. *ivi*, § 2, p. 19). Il riso per Bergson scatta come una sorta di castigo sociale per rilevare la meccanicità di un gesto o di un discorso.

sottopone lo spettatore a una sorta di test emotivo: se ride dei personaggi è perché inizialmente non è consapevole della propria condizione di uomo oppure è perché reprime l'istinto a rendere la propria condizione di uomo oggetto delle sue riflessioni; lasciandosi, invece, guidare dal riso, lo spettatore potrebbe essere accompagnato dallo stato di ignoranza a quello di consapevolezza. Se invece, al contrario, lo spettatore non riesce a ridere delle sventure dei personaggi, non è (come si potrebbe credere) perché prova pietà per i personaggi, ma perché è destinato, proprio come loro, a ignorare la propria condizione esistenziale. Esternare *Schadenfreude* attraverso il riso sarà perciò sintomo di una coscienza matura, capace di subire metamorfosi e di riflettere. Non provare quest'emozione sarebbe segno di una coscienza ottusa e pigra.

Il riso è dunque dianoetico perché favorisce un rispecchiamento dello spettatore nel personaggio. Il riso rende lo spettatore migliore dei personaggi di cui ride proprio perché questi ultimi rappresentano delle coscienze destinate all'ottusità e all'ignoranza, mentre lo spettatore sarebbe una sorta di filosofo in potenza, che il riso attualizza. Ma come può il riso svolgere questa funzione? A riguardo possono essere d'aiuto le riflessioni di stampo fenomenologico di due pensatori come Sartre e Plessner.

Secondo Plessner, al pari del pianto, il riso non è solo una reazione corporea a una particolare situazione, come l'arrossire o l'impallidire sono rispettivamente nei confronti della vergogna e dello spavento; è piuttosto un'inconsapevole «interruzione del regolare corso della vita»²². La tesi sviluppata da Sartre in *Idee per una teoria delle emozioni* sembra essere alternativa a questa convinzione di Plessner. L'emozione è, infatti, per Sartre una brusca caduta della coscienza nella dimensione magica²³, in un mondo sicuramente alternativo a quello che l'ha gettata nel disagio ma in cui la coscienza continua a vivere comunque come passivamente imprigionata nelle sue credenze. È vero però anche che la reazione emotiva esprime l'irriflesso rifiuto della coscienza, tramite il suo corpo, di vivere imprigionata in un mondo di utensili e di essere quindi a sua volta strumento fra gli strumenti. Plessner nota che «ridendo, l'uomo si abbandona al proprio corpo, rinunciando [...] al controllo su di sé». Il corpo perciò «si assume il compito di rispondere in vece dell'uomo; non come strumento per l'azione, [...] ma direttamente come contraccolpo diretto»²⁴. Sartre sostiene che il ritorno della coscienza a questo suo peculiare modo di esistenza che è la dimensione magica inneschi una forma di inconsapevolezza, che consente alla coscienza se non di riflettere, almeno di avvertire quali siano i modi in cui può stare al mondo²⁵.

Queste riflessioni possono spiegare bene il rapporto che intercorre fra

²² H. Plessner, *op. cit.*, p. 52.

²³ Cfr. J.P. Sartre, *Esquisse d'une théorie des émotions* (1939), trad. it. di N. Pirillo: *Idee per una teoria delle emozioni*, Bompiani, Milano 1962, pp. 198 e 206.

²⁴ H. Plessner, *op. cit.*, p. 225.

²⁵ J.P. Sartre, *op. cit.*, p. 206.

l'atto del ridere e la forma di gioia o di piacere che lo spettatore può nutrire davanti alle disgrazie e ai fallimenti dei personaggi messi in scena da Beckett. L'emozione imprigiona la coscienza dello spettatore in una credenza che, nelle prime esternazioni di gioia tramite il riso, può essere identificata con la convinzione di essere diversi dai personaggi di cui si sta osservando il modo di vivere. Inizialmente il riso manifesta perciò distanza e superiorità e grazie a ciò sembra un'innocua reazione corporea della coscienza. Il riso, tuttavia, non può essere gestito, non è strumento della coscienza commossa, ma suo mezzo espressivo. Se, nel corso del dramma, gli attori riescono a fare in modo che il riso dello spettatore si protragga, allora quell'ingenua e irriflessa perdita di controllo iniziale si trasforma in un atto smascherante. Se il fatto di provare piacere per le disgrazie tiene la coscienza imprigionata nella credenza irriflessa, il riso produce invece quella che Plessner definisce una «spontanea attenzione»²⁶.

In conclusione al suo saggio Sartre auspica che l'attuazione della riduzione fenomenologica smascheri l'emozione, facendo in modo che la coscienza invece di giustificare la sua emozione con una notazione di merito sul mondo, su una vicenda, su una persona («sono in collera perché è odioso») comprenda che è il proprio stato di commozione che la induce a vedere il mondo, una vicenda o una persona sotto quella determinata luce («Lo trovo odioso perché sono in collera»). Sartre non spiega, tuttavia, come si possa attuare questo rivolgimento. Si limita soltanto ad alludere alla suddetta capacità comprensiva della coscienza pre-riflessiva che permane nell'atteggiamento magico. La dinamica emotiva ricercata da Beckett nei suoi drammi fornisce un suggerimento a riguardo: rompendo il regolare corso della vita, il riso genera una crepa nell'orizzonte magico della coscienza, ponendo perciò le condizioni perché la coscienza stessa attui un rivolgimento riflessivo, eserciti il dubbio scettico e metta in discussione il proprio ordinario modo di vivere. Di conseguenza, l'emozione che provoca questo riso dianoetico, ossia *Schadenfreude*, deve essere considerata come quella, fra tutte le emozioni, che favorisce (suo malgrado) il superamento dell'atteggiamento di credenza tipico della coscienza commossa.

Il fatto che lo spettatore veda nel riso qualcosa di innocuo, permette all'emozione di *Schadenfreude* di eludere la censura (per dirla in lessico psicanalitico). Il riso che Beckett cerca di suscitare è una perdita di controllo che induce lo spettatore a maturare una spontanea attenzione su se stesso. Il piacere che si può trarre dalla difficoltà altrui si tramuta in cognizione del proprio dolore.

Bisogna, infine, chiedersi: quando la coscienza commossa subisce questo repentino capovolgimento di prospettiva che la porta dall'esterno all'interno generando una riflessione, si prevede che il soggetto che vive tale metamor-

²⁶ H. Plessner, *op. cit.*, p. 52.

fosi smetta di ridere? Beckett chiaramente non fornisce nessuna risposta, né mi sembra si possa ricavarla dalle sue opere, anche perché il problema reale di Beckett come regista delle proprie opere è sempre stato quello di riuscire effettivamente a far ridere. Tuttavia, credo si possa osservare che se il riso non si estinguesse, allora la coscienza si troverebbe in una situazione patologica. Più difficile è individuare il motivo di tale estinzione: si potrebbe infatti pensare che il riso si estingua perché la coscienza dello spettatore è arrivata a identificarsi con quella del personaggio: non proverebbe più nessuna forma di piacere davanti a un dolore condiviso. Non mi sembra sia questa una spiegazione che Beckett condividerebbe, anche perché sulla scena di *Endgame* ci sono personaggi che provano a ridere ma non ci riescono granché, mentre Beckett vorrebbe che lo spettatore ridesse effettivamente.

Se sulla scia di Plessner (e della psicoanalisi) assumiamo che il riso manifesta una perdita di controllo, un'elusione della censura, allora la sua estinzione indica una liberazione della coscienza dagli impulsi repressi. In questo senso il riso dianoetico di Beckett avrebbe come fine una catarsi²⁷: mirerebbe a liberare l'uomo del problema della sua infelicità.

La dinamica emotiva prospettata da Beckett contemplerebbe dunque almeno due colpi di scena: il primo avviene quando lo spettatore si rende conto che non sta ridendo di qualcuno che vive una situazione molto diversa dalla propria, ma della parodia dell'uomo in generale; il secondo avviene quando l'empatia prodotta da questa forma di *Schadenfreude* non sfocia in solidale commiserazione, ma in una forma di purificazione del disagio esistenziale messo in scena. In altre parole, gli spettatori non si sentirebbero socialmente legati perché accomunati da un destino comune, ma perché tutti liberati dal problema della loro infelicità²⁸. Beckett non è Leopardi. Dopo aver visto il dramma, per Beckett, gli spettatori non devono pensare: "Sarebbe il caso di essere solidali l'uno l'altro, perché l'infelicità appartiene a tutti". Devono piuttosto osservare: "Perché crucciarsi dell'infelicità cui siamo inevitabilmente destinati? Sarà meglio essere solidali l'un l'altro ridendo delle nostre

²⁷ Una frequente argomentazione degli interpreti che contestano l'idea secondo cui il fine della tragedia nella concezione aristotelica dovrebbe essere la catarsi dalle passioni è quella che evidenzia come l'analogia fra tragedia e cura medica avallerebbe l'idea che pietà e terrore siano condizioni patologiche da rimuovere o inibire completamente, invece per Aristotele sarebbe le giuste reazioni emotive a fatti presentati. Per Beckett, che risente della lezione della psicoanalisi, la catarsi generata dalla *Schadenfreude* è invece proprio un modo per curare quelle condizioni patologiche che spesso avvolgono in una morsa la psiche umana (la sua in particolar modo). Non a caso, quattro mesi dopo l'inizio della terapia con lo psicoanalista Bion, nel 1934, Beckett scrive al cugino che l'unica cosa in cui trae conforto è una quasi mai fallimentare gioia davanti alle disgrazie altrui (lettera citata in: I. Miller, K. Souter, *Beckett and Bion. The (Im)Patient Voice in Psychotherapy and Literature*, Karnac, Londra 2013 p. 49).

²⁸ Sul riso come espressione di un istinto sociale che si difende il riferimento è sempre il saggio sul riso di H. Bergson, *op. cit.*

comuni fragilità!»²⁹. In un affascinante libro in cui immagina Beckett lasciarsi ispirare dalla terapia psicoanalitica apparentemente fallimentare cui si era sottoposto rivolgendosi fra il 1934 e il 1935 a un giovanissimo Wilfred Bion, Didier Anzieu evidenzia come la *pièce* di Beckett scatenasse «onde di risate» e osserva: «Beckett ha conosciuto [...] bene la miseria della condizione umana. Ma ne parla con ironia, sarcasmo, giochi di parole, *pastiches*, parodie, burle. Lo scoppio di riso provocato nel lettore, o nello spettatore, rende tollerabile lo svelamento di quel nulla che occupa il cuore del nostro essere»³⁰.

²⁹ In *Retorica* 1387a5 Aristotele sostiene che passioni come *epichairekakia* «inibiscono la pietà». È difficile perciò che il riso dianoetico sfoci in compassione per l'intero genere umano. Nella *Poetica* 1453a1-7 Aristotele scrive che la tragedia non dovrebbe rappresentare «uomini estremamente malvagi cadere dalla felicità nell'infelicità, perché, se anche una composizione siffatta potrebbe soddisfare per un certo rispetto il gusto del pubblico, non potrebbe però suscitare nessun sentimento né di pietà né di terrore: si prova pietà per una persona la quale sia immeritatamente colpita da sventura, si prova terrore per una persona la quale <, egualmente colpita da sventura,> abbia parecchi punti di somiglianza con noi; e insomma, pietà per l'innocente, terrore per chi ci somiglia: cosicché casi come questo non potranno mai avere niente né di pietoso né di terribile». Queste riflessioni dimostrano che con la sua concezione del riso dianoetico Beckett non ha semplicemente integrato la teoria aristotelica della tragedia con una teoria della commedia. Beckett non intende, in altre parole, affiancare il riconoscimento del valore sociale della *Schadenfreude* al riconoscimento dei benefici sociali procurati dalla pietà e dal terrore suscitati dalla tragedia. Innanzitutto, i drammi di Beckett superano la distinzione in generi: non sono né commedie né tragedie, ma entrambe contemporaneamente e anche qualcosa di più. Inoltre, come altri drammaturghi a lui contemporanei, anche molto diversi (Brecht per esempio), Beckett rivede la teoria aristotelica della tragedia sostenendo che i drammi piuttosto che sull'immedesimazione dovrebbero fondarsi sul distacco: la concezione aristotelica del teatro rischierebbe in quest'ottica di lasciare la coscienza dello spettatore nella sfera dell'ordinario, invece compito del teatro dovrebbe essere quello di sorprendere lo spettatore per indurlo a sottoporre a critica la propria coscienza di sé e il proprio modo di vivere.

³⁰ D. Anzieu, Beckett (1998), trad. it. a cura di R.M. Salerno, Marietti, Genova 2001, p. 5.

Le emozioni e il ricordo. La fusione delle prospettive attraverso l'apporto emotivo

Beatrice Pratellesi

I

Il presente studio è volto ad analizzare la dinamica che intercorre tra emozioni e passato, dove per passato intenderò fondamentalmente il ricordo. Un passato quindi intimamente legato al presente, con le sue emozioni e le sue conoscenze, dove centrale è il concetto di prospettiva. Il focus è, in particolare, sul ruolo che le emozioni provate nel presente giocano nel modificare i ricordi del passato. Una tale riflessione porta con sé la più ampia domanda sulla differenza tra vita vissuta e vita ricordata. Emerge da questo studio un passato che cambia continuamente con le emozioni provate. Parlare di un passato continuamente mutevole è possibile proprio perché, come cercherò di dimostrare, le emozioni provate nel momento di ricordare, legate in maniera rilevante al contenuto del ricordo, funzionano secondo un particolare meccanismo per cui non sono una semplice reazione emotiva al ricordo, non restano cioè esterne ad esso, ma vanno a modificare e costituire il contenuto stesso del ricordo in contemporanea, e talvolta sovrapponendosi, alle emozioni passate, che il ricordo tenta di riportare alla mente.

Prendendo spunto dalla lettura del libro di Peter Goldie *The Mess Inside*¹, mi sono concentrata sul ruolo che il *colouring* gioca nel ripercorrere le vicende del nostro passato. Con questo termine Goldie indica l'apporto insieme valutativo ed emotivo che accompagna un ricordo. Il termine è particolarmente adatto proprio in virtù della sua indeterminatezza e del rimando all'idea che uno stesso disegno possa tingersi di vari colori, senza per questo modificare le sue linee. Il *colouring* è qualcosa che non necessariamente avviene in maniera conscia. Anzi, tipicamente, quando ricordo una vicenda importante del mio passato, la "vedo" come già connotata da un punto di vista emotivo e sembra già avere un suo significato ed un suo ruolo all'interno della cornice più ampia che racchiude il mio passato.

Si può dire in altre parole che il mio lavoro porti ad un nuovo significato della saggia frase "non si può tornare indietro". L'espressione sta solitamente ad indicare che il passato non si può cambiare, poiché fisso. Il passato che qui viene preso in considerazione è invece il passato che ognuno di noi si porta

¹ P. Goldie, *The Mess Inside. Narrative, Emotion and the Mind*, Oxford University Press, Oxford 2012.

dietro, un passato inevitabilmente mobile. In questo passato il non poter tornare indietro significa tutt'altra cosa: non poter recuperare la prospettiva passata proprio perché quella presente, con le sue emozioni, entra continuamente in gioco. Significa che noi non possiamo "disimparare" il presente. Non si può fingere di non sapere come sono andate le cose dopo che si è presa una determinata scelta, che spesso porta con sé una reazione emotiva, di non provare quindi ad esempio rabbia verso una persona che prima amavamo e che ora ci ha delusi. Ciò che andrò a dimostrare è che questo avviene non tanto perché la rabbia sia una reazione emotiva al ricordo d'amore, ma perché la rabbia entra, dal presente, a far parte del ricordo d'amore modificandolo. Questo è un aspetto fondamentale della mia analisi: l'emozione va a colpire il contenuto del ricordo e questo più in generale perché l'emozione va a colpire il contenuto di ciò che investe.

II

Per spiegare come possa avvenire questa "fusione", come si possa quindi ricordare un evento nel modo più preciso possibile, senza però dimenticare quello che si è imparato, appreso, e soprattutto provato dopo l'evento, penso sia molto utile servirsi della nozione di "stile indiretto libero", il cui correlativo psicologico è proprio il meccanismo che vedo in atto nella fusione di prospettive che avviene attraverso le emozioni. La nozione è tratta dalla critica letteraria ed è utilizzata da Goldie proprio per mostrare la commistione tra presente e passato. Nell'ambito della critica letteraria è in particolare James Wood che spiega il funzionamento di questo stile all'interno della narrazione:

"Grazie allo stile indiretto libero vediamo le cose attraverso gli occhi e il linguaggio del personaggio, ma anche attraverso gli occhi e il linguaggio dell'autore. Abitiamo nello stesso tempo onniscienza e parzialità [...]. Si tratta semplicemente di un'altra definizione dell'ironia drammatica: guardare attraverso gli occhi di un personaggio pur essendo incoraggiati a vedere più di quanto possa vedere lui stesso"².

Questo significa che non sempre nelle narrazioni è chiaro se una emozione, una valutazione o un giudizio vadano attribuiti al personaggio o al narratore. Il personaggio guarda il mondo, ma a sua volta il narratore guarda il personaggio e il mondo che il personaggio guarda. Attraverso lo stile indiretto libero capiamo una cosa che sarà fondamentale quando torneremo nell'ambito della memoria, ovvero che la presenza del narratore non può essere ignorata. Per comprendere meglio in cosa consista, da un punto di vista pratico, questo stile indiretto libero, prendiamo l'esempio proposto

² J. Wood, *How Fiction Works* (2009), trad. it. di M. Parizzi, *Come funzionano i romanzi. Breve storia delle tecniche narrative per lettori e scrittori*, Mondadori, Milano 2010, p. 14.

dallo stesso Wood³ e ripreso da Goldie⁴. Nella frase “Ted fissava l’orchestra attraverso uno sciocco velo di lacrime”, non è chiaro a chi appartenga il termine “sciocco”. È sicuramente attribuito a Ted e alle sue lacrime, ma chi glielo attribuisce? Lui stesso o il narratore? Quello che non è chiaro è se il narratore ci stia suggerendo un modo di vedere Ted, o il modo in cui Ted vede se stesso. La parola tecnicamente è espressa dal narratore in terza persona, ma “in un meraviglioso transfert alchemico, la parola ora appartiene in parte a Ted”⁵.

Tornando all’ambito della mente, il correlativo psicologico dello stile indiretto libero fa sì che una emozione appartenente alla prospettiva presente possa essere fusa con la prospettiva passata, diventando quindi da esterna a interna al ricordo, contenuto stesso del ricordo. Ma come trasferire la nozione di stile indiretto libero dalla letteratura alla mente che ricorda? Pensiamo, secondo un accostamento piuttosto intuitivo, all’io-che-ricorda come al narratore, e all’io-ricordato come al personaggio della narrazione. A chi appartiene quella emozione, valutazione o giudizio: all’io di adesso o all’io di allora? Chi ha dato a quell’episodio quel colore, quella patina, quel sapore? Come in letteratura la presenza del narratore, per quanto tenti di essere imparziale, non può essere ignorata, allo stesso modo non possiamo ignorare la presenza dell’io-che-ricorda e del punto di vista presente.

Per comprendere in maniera più concreta come tutto questo funzioni nella memoria, proporrò alcuni esempi. Immaginiamo che Ted, mentre è tra amici, si metta a scherzare su un altro amico presente prendendolo in giro. Continua a prenderlo in giro senza paura di esagerare e vede che tutti gli altri ridono alle sue battute e che l’amico “preso di mira” ride e non sembra offendersi. Ted si sente simpatico, apprezzato dagli altri. Il giorno dopo viene a sapere che il suo amico si è offeso e che cercava di non farlo vedere. Viene anche a sapere che alcuni di quelli presenti pensavano che stesse esagerando. Cosa succede a questo punto? Ritengo si possa affermare che la prospettiva sul ricordo, il modo in cui Ted rappresenta nella sua mente la scena, cambi completamente. Non cambiano naturalmente le cose che ha detto, ma è come se ora sul volto dell’amico preso in giro (e che ora Ted sa che stava fingendo) ci fosse già un velo di offesa, un velo di risentimento. Allo stesso tempo Ted vede attorno alla propria figura, che fino a poco fa vedeva come dinamica, ammirevole, vincente, una patina di ridicolo e di cattiveria. È come se Ted non riuscisse più a ricordare come era effettivamente la scena dalla sua precedente prospettiva. Sa come la vedeva, ma non riesce più a vederla in quel modo. Le nuove informazioni che ha appreso e le nuove emozioni che queste informazioni hanno suscitato in lui hanno portato a nuove valutazioni della vicenda. In poche parole, ora ha una nuova prospettiva che informa di sé il

³ Ivi, p. 13.

⁴ Cfr. P. Goldie, *The Mess Inside*, cit., pp. 34-35.

⁵ J. Wood, *Come funzionano i romanzi*, cit., p. 13.

ricordo. “Rivivendo” la scena, come accade nella memoria episodica, non sempre riusciamo a capire se le emozioni e le valutazioni erano già presenti allora o meno. L’espressione del mio amico era già così o no? Io allo stesso tempo la vedo come la vedevo allora, mentre sorride, eppure la vedo come la vedo ora, velata di offesa e lo stesso accade per la mia figura.

Forse è difficile capire come in questo esempio Ted possa non rendersi conto che le emozioni di vergogna e di ridicolo appartengono all’io-che-ricorda e non all’io-ricordato. Effettivamente in un esempio del genere ci sono delle esplicite informazioni che Ted ha ricevuto in un secondo momento e che sa, o può comunque immaginare, che siano state la causa del suo cambio di prospettiva. Penso tuttavia che non sempre la distinzione sia così chiara. Si prenda un ricordo d’amore. Laura ricorda un pomeriggio passato in un giardino con il proprio compagno. Quel pomeriggio la ragazza era in realtà piuttosto annoiata. Qualche mese dopo lui le dice che non la ama più. Quel ricordo, per Laura, può adesso trasformarsi in tutt’altro. Improvvisamente, consapevole che quell’amore non c’è più, lei idealizza la scena, pensa a come era contenta di passare il tempo con lui. Ritengo che in casi del genere possiamo arrivare ad attribuire alla “scena”, e quindi anche all’io-ricordato, emozioni che arrivano dall’esterno, da un altro tempo: dal punto di vista dell’io-ricordato arrivano dal futuro, dal punto di vista dell’io-che-ricorda arrivano dal presente e vengono attribuite al passato. Tutta la scena appare ora, nella mente di Laura, come una perfetta scena d’amore.

III

Parlando di prospettive, di memoria e di emozioni, è necessario prendere in considerazione una distinzione tra due tipologie di memoria autobiografica: la *field memory* e l’*observer memory*. La distinzione è interessante perché ci porta ad analizzare l’oscillazione tra prospettiva passata e prospettiva presente, comprendendo come possa effettivamente accadere che le emozioni presenti diventino interne al ricordo. Infatti ritengo che, sebbene la distinzione tra *field* e *observer memory* abbia una sua validità, la problematica risieda proprio nel fatto che le due prospettive possono essere tra loro fuse attraverso una continua oscillazione fra le due che si risolve nel *colouring*, in quella “patina” che ricopre una scena stendendo valutazioni ed emozioni sulla vicenda, che pure ricordiamo con precisione.

È stato in particolar modo uno studio di Nigro e Neisser⁶ a concentrarsi su questa distinzione. Nella *field memory* la prospettiva è quella del proprio sé al momento dell’esperienza passata. “Vediamo” quindi la scena dallo stes-

⁶ Cfr. G. Nigro, U. Neisser, *Point of View in Personal Memories*, “Cognitive Psychology” 1983, Vol. 15, No. 4, pp. 467-482.

so punto di vista da cui l'abbiamo vissuta. Al contrario, attraverso la *observer memory*, il soggetto si vede dall'"esterno", come lo hanno o avrebbero visto le persone presenti. Ritengo, con Goldie⁷, che la distinzione tra *field* e *observer memory* non sia tra il *focus* sui sentimenti del soggetto e il *focus* sui dati oggettivi della situazione, come invece suggerisce lo studio di Nigro e Neisser. La differenza starebbe piuttosto nel fatto che se si vuole essere il più possibile fedeli alla prospettiva di allora, si tende ad assumere una *field memory*, altrimenti una *observer memory*⁸. Riprendendo l'esempio di Ted, sapendo ciò che ora sa e prima non sapeva, tende naturalmente a vedersi dall'esterno, come lo hanno visto gli altri, e quindi come cattivo e esagerato.

Tuttavia, a differenza di Goldie, ritengo che la differenza tra *field* e *observer memory* non sia così netta. Talvolta possiamo oscillare tra le due e fondere veramente soggetto e oggetto.

Per comprendere come questa differenza possa non essere netta e spesso non lo sia, ricorrerò ancora una volta agli strumenti della letteratura. È utile infatti paragonare la differenza tra narrazione in prima e in terza persona alla differenza tra *field* e *observer memory*. Si potrebbe pensare che la prospettiva dell'osservatore (dell'io-che-ricorda), includendo ciò che allora l'io-ricordato non sapeva, sia più completa, sia onnisciente. Al contrario, la prospettiva dell'io-ricordato può essere vista come solamente parziale. È abbastanza intuitivo quindi l'accostamento tra narratore onnisciente e *observer memory*, in quanto il primo sa sicuramente più di colui che parla in prima persona, che può essere accostato a colui che adotta la *field memory*.

Quello che succede nel ricordo autobiografico è che da un lato possiamo vederci dall'esterno, ma non possiamo fare a meno di identificarci con il soggetto del ricordo. Una cosa simile accade nella narrazione in terza persona: ci sono alcune considerazioni di James Wood sulla narrazione onnisciente che centrano il punto di ciò che qui intendo parlando di "prospettiva esterna" sulla memoria autobiografica: "La cosiddetta onniscienza è quasi impossibile. Non appena qualcuno racconta una storia su un personaggio, la narrazione sembra volersi piegare per avvolgerlo, volersi fondere con quel personaggio, assumere il suo modo di pensare e parlare"⁹. Ovvero: una pura prospettiva emotiva esterna, nella memoria autobiografica, non è possibile, poiché noi *siamo* il personaggio, il "protagonista" interno al racconto. Non possiamo fare a meno di identificarci in maniera rilevante con il soggetto del ricordo: ci vediamo dall'esterno ma sappiamo cosa provavamo in quel momento e questo modifica il nostro "vedersi dall'esterno" in una direzione che gli "altri" non possono raggiungere. Oscilliamo tra l'essere-soggetti e l'essere-oggetti, o meglio, siamo entrambi contemporaneamente nella memoria. Dall'altro lato possiamo sforzarci di ricostruire ciò che provavamo nel momento passato,

⁷ Cfr. P. Goldie, *The Mess Inside*, cit., p. 51.

⁸ *Ibidem*.

⁹ J. Wood, *Come funzionano i romanzi*, cit., pp. 11-12.

ma non possiamo “disimparare” le emozioni presenti. Anche qui penso siano illuminanti le considerazioni di Wood sulla narrazione, stavolta, in prima persona: “Il dilemma si fa acuto soprattutto nel racconto in prima persona, che è in genere una beffa bella e buona: l’io narrante finge di parlarci, mentre in realtà è l’autore che ci scrive, e noi siamo ben contenti di stare al gioco”¹⁰. Ovvero: pensiamo di star riproducendo nella mente il passato, ma in realtà è sempre il presente, o meglio l’io-presente, che ci parla. Non possiamo fare a meno di fondere le due prospettive.

IV

La fiducia che ognuno nutre nei confronti dei propri ricordi non è, dal mio punto di vista, qualcosa di immotivato, ma di naturale e intimamente connesso alla struttura del nostro passato e delle nostre emozioni. Il fatto che i ricordi siano continuamente soggetti a modifiche non è infatti da intendersi come una falsificazione ma come un continuo assestamento di un episodio all’interno di quella sempre più ampia narrazione che chiamiamo “il nostro passato”. Il modo in cui “modifichiamo” un ricordo è in qualche modo per noi necessario, partendo dalle emozioni che proviamo. Questo deriva dal fatto che il modo in cui percepiamo o concepiamo qualcosa e l’emozione che accompagna questa percezione non possono essere dissociati. È proprio questo legame necessario che non solo motiva la fiducia nei confronti dei nostri ricordi, ma costituisce il meccanismo stesso del correlativo psicologico dello stile indiretto libero, ovvero è ciò che permette di fondere le due prospettive emotive, quella dell’io-presente e quella dell’io-passato. In questo senso si comprende come siano proprio le emozioni a compiere la “distorsione” del ricordo e non tanto o non solo il puro giudizio o la diversa prospettiva epistemica del presente rispetto al passato. L’emozione è un elemento fondamentale per colpire la nostra percezione di qualcosa. Attraverso l’emozione è come se i fatti del mondo ci si presentassero già in maniera valutativa. Questo sarebbe proprio quello che succede quando si ricorda una scena come connotata in un certo modo, a seconda dell’emozione che si prova nel momento di ricordare. Se con il “senno di poi” una persona arriva a provare vergogna verso una azione che, nel momento in cui la compiva, gli sembrava giusta, quella azione nella memoria gli si presenterà con la valutazione “vergognosa” e non sarà più dissociabile da questa.

Per comprendere come questo possa avvenire penso sia utile prendere in considerazione la nozione di *feeling towards* di Goldie¹¹. Questa nozione,

¹⁰ *Ivi*, p. 25.

¹¹ Cfr. P. Goldie, *The Emotions. A Philosophical Exploration*, Oxford University Press, Oxford 2000.

che lui applica appunto al meccanismo che entra in atto nella percezione quando è accompagnata da esperienze emotive, nel ricordo ha il particolare risolto di rendere le emozioni in qualche modo interne al ricordo, provocando quella fusione di prospettive di cui ho parlato.

L'autore pone enfasi sull'aspetto del *feeling* che accompagna una certa percezione. Il *feeling towards* è una forma di *thinking of* ovvero di pensare un oggetto come connotato in un certo modo e comprende quindi, allo stesso tempo, l'intenzionalità e il *feeling*. Questo significa che io non posso percepire lo stesso oggetto intenzionale senza il *feeling*, perché nel considerare quell'oggetto lo considero con determinate caratteristiche che sono inevitabilmente legate al mio *feeling* verso l'oggetto. Per spiegare questo Goldie afferma:

"The difference between thinking of X as Y without feeling and thinking of X as Y with feeling will not just comprise a different attitude towards the same content – a thinking which earlier was without feeling and now is with feeling. The difference also lies in the content, although it might be that this difference cannot be captured in words"¹².

Nel caso della memoria, il ricordo "arriva" in qualche modo già connotato emotivamente e non potremmo avere lo stesso identico ricordo senza quell'apporto emotivo. Per questo si può sostenere che quando cambia l'apporto emotivo cambia il ricordo stesso. Attraverso l'emozione il mondo "viene colto" in un determinato modo, e questo modo non è preceduto da una percezione neutra del mondo stesso a cui si viene poi ad aggiungere l'emozione.

Inoltre, nella percezione di un ricordo attraverso una certa emozione, noi viviamo una nuova dimensione, un nuovo mondo, in cui quell'oggetto ha quella qualità¹³ (di essere, ad esempio, il ricordo di una scena triste o di un proprio comportamento ridicolo ecc.). Si potrebbe a questo obiettare che non è la scena ad essere triste, ma il ricordo. Ma la mia analisi è volta proprio a scardinare in qualche modo questa distinzione. Che sia il ricordo o la scena ad essere triste non ha importanza dal momento che è la *scena-ricordata* intera che viene modificata con il nuovo apporto emotivo, proprio in virtù di meccanismi come lo stile indiretto libero, la fusione tra onniscienza e parzialità e il *feeling towards*. Riprendendo l'esempio di Ted che, con il senno di poi, ricorda il suo prender in giro l'amico come un comportamento ridicolo, possiamo comprendere come ci sia una patina, un colore che pervade il

¹² *Ivi*, p. 60. Trad. mia: "La differenza tra pensare X come Y senza *feeling* e pensare X come Y con *feeling*, non consiste solo in un differente atteggiamento verso lo stesso contenuto – un 'pensare' che prima era senza *feeling* e ora è con *feeling*. La differenza risiede nel contenuto stesso, anche se questa differenza non può essere espressa a parole".

¹³ Cfr. J. P. Sartre, *Esquisse d'une théorie des émotions* (1939), trad.it. di N. Pirillo, *L'immaginazione. Idee per una teoria delle emozioni*, Tascabili Bompiani, Milano 2004.

mondo di Ted dalla prospettiva presente. Il mondo, e con esso il passato, si trasforma completamente: io mi ricordo la scena come ridicola, e non posso fare altrimenti, perché la scena è *ora* ridicola.

La nuova emozione di Ted appartiene ora anche al passato proprio perché, dal punto di vista della coscienza, l'emozione appartiene già in parte all'oggetto. Per comprendere questo penso sia indispensabile concepire una emozione come costituita da una componente intenzionale e da una componente di *feeling* e tenere però in mente che la componente intenzionale includerà a sua volta una componente valutativa. All'interno di una esperienza emotiva il *feeling* e la valutazione non possono essere tenute distinte. È vero che una può venire prima dell'altra, ma sempre restando interna all'emozione stessa. In una emozione quindi l'aspetto valutativo può precedere il *feeling*, ma questo non significa che preceda l'emozione stessa. Se questo accadesse vorrebbe dire che l'emozione non ha modificato il ricordo ma è stata una reazione alla valutazione del ricordo. È l'emozione nel suo complesso che va a modificare un ricordo, e non la pura valutazione o il puro giudizio, proprio perché l'esperienza emotiva è a mio parere così costituita che, secondo il meccanismo del *feeling towards* di Goldie, concepire un oggetto (in questo caso un ricordo) come connotato in un certo modo senza il *feeling*, e concepire quello stesso oggetto in quello stesso modo con il *feeling*, non è una semplice differenza di atteggiamento verso uno stesso contenuto, la differenza sta nel contenuto stesso. È evidente che solitamente all'inizio ci sarà un *gap* epistemico tra l'esperienza vissuta e l'esperienza ricordata, ma questo *gap* si risolve poi in un *gap* emotivo che è sia *feeling* sia valutazione, dove questi due elementi non possono più essere separati né tra di loro, né dal modo in cui vedo l'oggetto stesso a cui sono rivolti. In questo modo l'emozione attuale non è una semplice reazione ad un giudizio puramente cognitivo su un ricordo, ma va a costituire il ricordo stesso. Ed è secondo questi meccanismi che i ricordi e con essi il nostro personale passato risultano effettivamente modificati dalle emozioni presenti.

Ed ecco che davanti agli occhi si apre una nuova immagine del passato, dove la frase "non si può tornare indietro" non sta più a sancire la fissità del "ciò che è fatto è fatto", ma a dirci che quel che è fatto, nel ricordo, è sempre aperto ad un nuovo significato. E talvolta il nuovo sguardo sul passato è tanto tiranno da non permetterci di vedere le cose passate nello stesso modo in cui sappiamo che un tempo le vedevamo. E il ricordo è così sempre in parte passato in parte presente, ed è proprio per questa continua mutevolezza che il passato può sempre essere una sorpresa ai nostri stessi occhi.

Concludo con una immagine tratta dalla letteratura che ben descrive tutto questo. In alcune pagine di Tolstoj, Vrònskij, l'amante di Anna Karienina, mostra lo sguardo su un passato che cambia continuamente:

"Ed egli cercava di rammentarla come era allorquando l'aveva incontrata per la

prima volta, pure in una stazione, misteriosa, deliziosa, amante, che cercava e donava felicità, e non crudelmente vendicativa, come gli veniva alla memoria nell'ultimo momento. Egli cercava di rammentare i momenti migliori con lei; ma questi momenti erano avvelenati per sempre. Egli ricordava di lei soltanto la minaccia trionfante, coronata da un rimorso non necessario a nessuno, ma incancellabile"¹⁴.

¹⁴ L. Tolstòj, *Anna Karenina*, trad. it. di L. Ginzburg, Rizzoli Editore, Milano 1966, p. 1186.

Gli autori

VALERIA BIZZARI ha conseguito il dottorato in Filosofia presso l'Università di Pisa con una tesi su "Fenomenologia e Leib nel dibattito contemporaneo. Presupposti e conseguenze di un approccio incarnato". Si occupa principalmente di filosofia delle emozioni e psicopatologia. Ha svolto soggiorni di ricerca a Copenhagen, a Heidelberg, presso il Center for Psychosocial Medicine, e a Oxford, dove ha lavorato a un progetto sul ruolo dell'empatia in ambito clinico presso l'Oxford Empathy Programme.

MANUEL CAMASSA ha conseguito la laurea triennale in filosofia presso l'università di Pisa e la laurea magistrale in filosofia e storia presso l'università di Lucerna (Svizzera). Il suo progetto di dottorato, che si svolge tra l'università di Lucerna e la Freie Universität di Berlino, è stato finanziato dal Fondo Nazionale Svizzero per la ricerca (FNS) e ha per tema l'analisi del ruolo etico dell'empatia. Si occupa di etica, fenomenologia e filosofia delle emozioni.

ROBERTA LANFREDINI insegna Filosofia teoretica presso il Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università di Firenze. Si occupa di fenomenologia, filosofia della conoscenza e filosofia della mente. Recentemente ha lavorato sul problema mente-corpo in Husserl e Merleau-Ponty e sugli aspetti epistemologici relativi al paradigma della mente incarnata. Si veda, tra l'altro, *Divenire di Merleau-Ponty. Filosofia di un soggetto incarnato* (Guerini e Associati 2011); *Epistemology of the inert and epistemology of the living*, («Humana-Mente» 2016); *Matter, Representation and Motion in the Phenomenology of the Mind* (Springer 2017).

DANILO MANCA è assegnista di ricerca presso l'Università di Pisa con un progetto sul ruolo svolto dalle emozioni competitive nel rapporto intersoggettivo e nello sviluppo di un immaginario sociale. Si occupa di fenomenologia, filosofia classica tedesca e filosofia della letteratura. È autore delle monografie *Esperienza della ragione. Hegel e Husserl in dialogo* (Edizioni ETS 2016) e *La disputa su ispirazione e composizione. Valéry fra Poe e Borges* (Edizioni ETS 2017).

LEONARDO MASSANTINI ha conseguito la laurea magistrale in Filosofia e Forme del Sapere presso l'Università di Pisa con una tesi dal titolo "Per una fenomenologia del pudore". Interessato principalmente allo studio delle emozioni e al loro rapporto con il corpo, si è occupato dell'analisi del disgusto in Aurel Kolnai. Ha svolto un soggiorno Erasmus presso l'Università di Oslo durante il quale ha approfondito il ruolo che l'emotività ricopre sia in ambito morale che estetico.

PIETRO PASQUINUCCI studia filosofia presso l'Università di Pisa, dove ha conseguito la laurea triennale con una tesi sui concetti di "libertà" e "legge morale" in Kant. Sta lavorando a una tesi magistrale sull'io come monade nel pensiero di Husserl. Si occupa di fenomenologia e filosofia classica tedesca. La sua ricerca è rivolta ai concetti di ragione e di libertà, al problema della teleologia della ragione e della storia, al rapporto tra moralità ed emotività. Nel 2014 ha svolto un soggiorno Erasmus presso la T. U. Dresden.

BEATRICE PRATELLESI si è laureata in Filosofia e Forme del Sapere presso l'Università di Pisa con una tesi sul rapporto tra emozioni e ricordo. E' particolarmente interessata agli ambiti di Teorie delle Emozioni, con focus sul "regret", e di Filosofia della Letteratura, con particolare attenzione ai temi della narratività e temporalità del racconto e della vita.

Indice

<i>Premessa</i> di <i>Roberta Lanfredini</i>	5
L' intenzionalità incarnata Sartre e le emozioni come modi di essere della coscienza <i>Pietro Pasquinucci</i>	9
“(Ti) Sento quindi Sono” <i>Valeria Bizzari</i>	19
Corpo ed empatia. Sull'approccio fenomenologico al problema <i>Manuel Camassa</i>	29
Il pudore come sentimento del sé <i>Leonardo Massantini</i>	39
Schadenfreude e riso dianoetico in <i>Finale di partita</i> di Beckett <i>Danilo Manca</i>	49
Le emozioni e il ricordo La fusione delle prospettive attraverso l'apporto emotivo <i>Beatrice Pratellesi</i>	61
<i>Gli autori</i>	71

Edizioni ETS

Piazza Carrara, 16-19, I-56126 Pisa

info@edizioniets.com - www.edizioniets.com

Finito di stampare nel mese di dicembre 2017