

Emozioni, corpi, conflitti

a cura di

Vinzia Fiorino e Alessandra Fussi



Edizioni ETS



www.edizioniets.com

*Il volume è stato realizzato grazie al contributo dell'Università di Pisa
nell'ambito del Progetto di Ricerca di Ateneo – PRA 2015 “Fenomenologia e storia delle emozioni”*

© Copyright 2016

EDIZIONI ETS

Piazza Carrara, 16-19, I-56126 Pisa

info@edizioniets.com

www.edizioniets.com

Realizzazione editoriale

battitoriliberi, Pisa

Distribuzione

Messggerie Libri SPA

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

Promozione

PDE PROMOZIONE SRL

via Zago 2/2 - 40128 Bologna

ISBN 978-884674669-6

ISSN 2421-4418

Il problema delle emozioni

Alessandra Fussi, Vinzia Fiorino¹

I.

A partire dalla metà del secolo scorso le emozioni hanno ricevuto crescente attenzione in ambito filosofico diventando un importante oggetto di esame in particolare nella filosofia analitica e nella scuola fenomenologica².

Dal punto di vista storico-filosofico, e specialmente nella filosofia antica e negli studi classici, la ricerca è stata vivace e fruttuosa, anche grazie al contributo di studiosi come David Konstan e Douglas Cairns, che hanno contribuito al dibattito teorico mostrando la diversa strutturazione del *continuum* emotivo nel mondo classico rispetto alle classificazioni attuali, e hanno così reso possibile una nuova prospettiva critica rispetto alle premesse universaliste di certe teorie³.

Il moltiplicarsi delle pubblicazioni, specialmente in lingua inglese, francese e tedesca, ha fatto sì che oggi non si senta più il bisogno di difendere l'importanza dell'indagine sulle emozioni mostrandone la connessione con temi già riconosciuti centra-

¹ Si deve ad Alessandra Fussi la prima parte di questa introduzione e a Vinzia Fiorino la seconda.

² Per uno sguardo d'insieme sulle emozioni nella filosofia analitica, cfr. Amélie Oksenberg Rorty, *Explaining Emotions*, University of California Press, Berkeley 1980; Anthony Hatzimoyisis, *Philosophy and the Emotions*, Cambridge University Press, Cambridge 2003; Julien A. Deonna, Fabrice Teroni, *The Emotions: a Philosophical Introduction*, Routledge, London and New York 2012. La ricerca sulle emozioni deve molto alla scuola husserliana e in particolare a Pfänder, Voigtländer, Haas, Geiger, Scheler, Stein, Walther, Kolnai, Ortega y Gasset, sui quali è illuminante la monografia di Ingrid Vendrell Ferran, *Die Emotionen: Gefühle in der realistischen Phänomenologie*, Walter De Gruyter, Berlin 2008. Sempre dal punto di vista fenomenologico, su emozioni e valori cfr. Roberta De Monticelli, *L'ordine del cuore. Etica e teoria del sentire*, Garzanti, Milano 2003; su emozioni e intersoggettività, cfr. Dan Zahavi, *Self and Other: Exploring Subjectivity, Empathy, and Shame*, Oxford University Press, 2014.

³ Di David Konstan si segnalano *The Emotions of the Ancient Greeks: Studies in Aristotle and Classical Literature*, University of Toronto Press, Toronto 2006; *Before Forgiveness: The Origins of a Moral Idea*, Cambridge University Press, Cambridge 2010; importanti sono anche i volumi collettanei di cui è stato responsabile come editor o come co-editor: David Konstan (ed.), *Pity Transformed*, Duckworth, London 2001; David Konstan, N. Keith Rutter (eds.), *Envy, Spite and Jealousy: The Rivalrous Emotions in Classical Greece*, University of Edinburgh Press, Edinburgh 2003; David Konstan, Peter Meineck (eds.), *Combat Trauma and the Ancient Greeks*, Palgrave MacMillan, Hampshire 2014. Di Douglas Cairns si segnalano *Aidôs: The Psychology and Ethics of Honour and Shame in Ancient Greek Literature*, Oxford University Press, Oxford 1993; Douglas Cairns, Damien P. Nelis (eds.), *Emotions in the Classical World: Methods, Approaches, and Directions*, Steiner, Stuttgart 2016.

li dal mondo accademico, come il dibattito sul rapporto mente-corpo, o, dal punto di vista morale, la questione della relazione fra ragione e passioni. Anziché un mero corollario di alcuni grandi dibattiti filosofici, lo studio delle emozioni ha acquisito i tratti di una forma di analisi autonoma, rivolta a oggetti sulle cui caratteristiche essenziali si indaga da prospettive diverse. Tale studio assume una funzione di primo piano nella riflessione sull'accesso ai valori, nelle teorie della mente incarnata, e nel dibattito sul rapporto fra natura e cultura, in particolare per quanto riguarda emozioni particolarmente rilevanti dal punto di vista intersoggettivo e sociale.

Il volume che proponiamo qui dialoga con la ricerca internazionale sul tema delle emozioni, e nasce dalla constatazione della penuria di pubblicazioni su questi temi in lingua italiana.

Dal punto di vista filosofico, la ricerca sulla vita affettiva ha evidenziato le caratteristiche che differenziano fenomeni appartenenti alla stessa famiglia, quali emozioni, umori, sentimenti, disposizioni affettive. Può essere utile esplicitare in maniera schematica il significato che si attribuisce a tali termini.

Innanzitutto distinguiamo emozioni e umori. Le prime hanno oggetti intenzionali specifici (la paura *del pericolo*, l'ira *per un'offesa*, l'invidia *per il successo altrui*), mentre i secondi appaiono privi di oggetto: si è tristi, irritabili, allegri senza esserlo necessariamente riguardo a qualcosa. Gli umori colorano il nostro atteggiamento rispetto al mondo e, come i sentimenti, possono renderci inclini a certe emozioni. Come le emozioni e i sentimenti, essi hanno una fenomenologia differenziata (sentirsi irritabile non è la stessa cosa che sentirsi depresso), ma non sono reazioni puntuali a certi oggetti, eventi o stati di cose. Se diciamo "Giovanni si sente depresso", non abbiamo bisogno di rispondere alla domanda "riguardo a cosa?", che è invece essenziale quando parliamo di emozioni.

Un altro parametro significativo è quello della durata e della puntualità delle diverse risposte affettive. Mentre le emozioni appaiono come irruzioni temporanee del nostro stato, e generalmente si impongono come risposte puntuali a certi cambiamenti che ci riguardano, gli umori si presentano normalmente come stati d'animo più duraturi (si paragonino, ad esempio, la subitaneità di uno scoppio d'ira con la mattinata passata in preda a un umore irritabile)⁴.

A differenza degli umori, sentimenti ed emozioni hanno oggetti intenzionali specifici, ma i sentimenti hanno durata ancora maggiore e un legame più profondo con la personalità di chi li prova. Se Carlo è innamorato di Gloria, tale sentimento non solo lo accompagnerà per un periodo relativamente lungo e genererà in lui umori ed emozioni particolari (la gioia nell'incontrarla improvvisamente, il timore che le accada qualcosa di male, eventualmente la gelosia, un umore malinconico quando è lontana, l'allegria di starle vicino, ecc.), ma sarà a sua volta connesso ad altri sentimenti (ad esempio il legame di amicizia con le persone che a lei

⁴ Per la differenza fra umori ed emozioni, cfr. Aaron Ben-Ze'ev, *The Subtlety of Emotions*, MIT Press, Cambridge (MA) 2000, pp. 86-89; per una visione dinamica del loro rapporto si veda Peter Goldie, *The Emotions: a Philosophical Exploration*, Oxford University Press, Oxford, 2002.

sono care, l'ostilità per chi le ha fatto del male, ecc.).

Infine, certe emozioni possono prendere la forma di disposizioni affettive o diventare tratti del carattere. Una cosa è provare una fitta di invidia quando qualcuno a cui sono legato ottiene un successo a cui anch'io avrei aspirato, un'altra è provare il desiderio di nuocere a qualcuno per cui provo invidia da tempo. L'invidia in questo secondo caso non è puntuale ma disposizionale. Nel primo esempio abbiamo un'emozione, nel secondo più propriamente una disposizione affettiva che di volta in volta suscita desideri specifici e particolari propensioni all'azione. Nel primo caso sento un moto d'invidia, nel secondo esprimo col desiderio di nuocere il fatto che sono invidioso di x. Se la propensione all'invidia non si limita al mio rapporto con una data persona ma finisce per riguardare in generale tutte le occasioni in cui altri ottengono dei beni che anch'io potrei ottenere, si può dire che l'emozione sia una disposizione del mio carattere: sono dunque una persona invidiosa.

Le emozioni, come già aveva notato Aristotele, tendono a manifestarsi come agitazione corporea. La gran parte delle emozioni ha dunque una fenomenologia: quando sono irato non sto solo pensando qualcosa (ad esempio: "il tale si è permesso di offendermi"), ma provo dolore (l'offesa è "bruciante"), e l'ira è manifesta nel mio sentire corporeo (ad esempio nel battito accelerato, nei muscoli contratti, nel respiro affannoso, nel viso che diventa rosso), e può essere percepibile agli altri nella mia mimica facciale, e in generale nella mia gestualità e nella mia postura.

A tali subitanei cambiamenti corporei può corrispondere anche un modificarsi di certi parametri organici (il picco di adrenalina, etc.), ma indipendentemente da quello che un laboratorio può accertare, l'esperienza dell'ira per chi la vive e per chi ne è testimone è quella di un particolare sentire e di una particolare espressione corporea.

Tuttavia l'essere radicate nella corporeità, e dunque anche nel dolore e nel piacere, non è sufficiente a caratterizzare le emozioni, che, come si è accennato, implicano delle valutazioni e delle credenze (un certo comportamento può valere per me come un'offesa o come una minaccia, un certo evento come una perdita o come un successo, una situazione come sorprendentemente positiva, come ingiusta, squallida, etc.). Inoltre, benché l'emozione ci veda inizialmente passivi, essa implica spesso anche un desiderio, e talvolta (non sempre) una motivazione all'agire.

Nella tradizione filosofica il termine "passione" è stato usato come sinonimo di "emozione" ma anche col significato di disposizione affettiva o di sentimento. Dal punto di vista etimologico entrambi i termini hanno origine da verbi: l'uno greco: *paschein* = subire, soffrire, patire (latino *patior*); l'altro latino: *ex* = fuori + *move-re* = muovere. Essi sottolineano da un lato la nostra passività rispetto alle cose che possono colpirci, e dall'altro la nostra mancanza di controllo rispetto all'espressione di ciò che sentiamo (come è evidente nell'etimologia latina di emozione: dall'interno qualcosa viene mosso verso fuori). Il fatto che le emozioni siano movimenti dell'animo di cui non siamo padroni, dunque, ha il significato duplice di un essere toccati dal mondo esterno e di un muoversi in risposta, senza poter controllare bene né l'uno né l'altro lato dell'emozione.

Emozionandoci reagiamo all'impatto del mondo su di noi, e questa vulnerabilità è evidente anche nell'uso frequente del participio passato: terrorizzato, ammirato, stupito, irato sono tutti termini in cui si registra il nostro essere affetti da altro. Poiché però nell'essere terrorizzato non sono solo colpito, ma reagisco con pensieri, atteggiamenti, desideri o azioni, l'emozione non esprime una condizione di pura passività, bensì un misto di passività e attività.

In un certo senso si potrebbe dire che in preda a certe passioni non siamo più noi stessi. Significa dunque che la responsabilità di ciò che facciamo, per esempio quando siamo in preda all'ira, non è più nostra? Aristotele risponde a questa obiezione distinguendo fra azioni volontarie e azioni frutto di scelta. Poiché nella sua visione etica è volontario ciò che può essere ricondotto a noi come causa, quando agiamo in preda all'ira il nostro comportamento è pur sempre riconducibile a noi. Si tratta dunque di un comportamento volontario ma non scelto, poiché la scelta implica deliberazione, e ciò che facciamo in preda all'ira sfugge al controllo razionale implicito nella deliberazione.

Proprio di emozioni che trascinano l'animo verso atti estremi e del loro rapporto con la razionalità si occupa Maria Michela Sassi in questo volume, concentrandosi sul famoso monologo che precede la decisione dell'infanticidio di Medea nella tragedia omonima, una decisione presa lucidamente e pur nella consapevolezza dell'affetto per i figli, la cui privazione costerà a Medea innegabile sofferenza. Muovendosi nel quadro di valori di onore, vergogna e vendetta in cui riemerge il modello omerico (ripreso e riarticolato nel comportamento di altri personaggi tragici, quali l'Aiace di Sofocle), Medea non valuta la sua strategia vendicativa in termini di ciò che sarebbe moralmente giusto fare per sé e per i propri figli, ma lucidamente sceglie la strada che meglio può realizzare la sua ira vendicativa (*thymos*).

La questione del rapporto fra passività e attività nel mondo emotivo ha mantenuto la sua carica problematica ben oltre la rappresentazione tragica della Grecia classica o la risposta aristotelica. Una prospettiva particolarmente interessante nella storia della filosofia è offerta dal sistema spinoziano. In un passaggio programmatico del *Trattato Politico* – la sua ultima opera, rimasta incompiuta – Spinoza dichiara che tutta la sua etica nasce da una grande cura posta nell'evitare di ridere ma anche di piangere dei comportamenti degli uomini.

Dal tentativo di comprenderli nasce la tensione che l'ha guidato alla costruzione di una vera e propria teoria degli affetti, che si dispiega nella terza parte dell'*Ethica*. Solo a partire da uno sforzo che non abbia altro scopo che quello di capire (che, dunque, non giudichi gli uomini per quello che provano) – dice Spinoza nel suo *Trattato Politico* – è possibile costruire un'etica che non sia una satira. Un'etica non moralistica, non prescrittiva, ma puramente descrittiva: che permetta di considerare tutte le emozioni non come vizi della natura umana, ma come semplici proprietà che le appartengono, esattamente come all'aria appartengono densità, calore, temperatura.

Spinoza riprende la nomenclatura dei suoi affetti da quella cartesiana delle *Passions de l'âme*, presente all'*Ethica* come un modello che viene rivoluzionato

dall'interno. Infatti il progetto etico spinoziano si fonda sull'assunto innovativo, e radicalmente anticartesiano, che quelle che oggi chiamiamo emozioni non siano, necessariamente e invariabilmente, *passioni*: che, in altre parole, non costringano il corpo a una condizione di passività su cui la ragione dovrebbe imprimere il proprio dominio per disciplinarle. Egli inventa la nozione anfibia di *affetto*, che rende conto del rapporto identitario fra mente e corpo e dissolve la polarità – su cui si basava l'antropologia emotiva cartesiana – fra un corpo passivo nel momento in cui l'anima è attiva, e viceversa. Nella sua teoria scorrono, legati l'uno all'altro da una rigida geometria definitoria, affetti di gioia (che tendono ad aumentare la perfezione, e dunque il livello di potenziale attività di chi li prova) e affetti di tristezza, che al contrario diminuiscono la perfezione, e rendono chi li vive più passivo; ma la diatesi di attività e passività non è legata ai differenti ruoli di corpo e mente, bensì al livello di consapevolezza dei propri stati emotivi.

Tale consapevolezza si basa su una nozione mimetica della vita affettiva, come dimostra Ilaria Gaspari nel suo contributo in questo volume attraverso un'analisi delle cosiddette "passioni tristi", che causano in chi le prova un impoverimento, una perdita di potere soggettivo e dunque anche un'aumentata passività. Se esiste un mimetismo dell'amore e dunque della potenza di agire che costituisce un essenziale meccanismo di conoscenza attraverso il riconoscimento dell'altro, sostiene Gaspari, non altrettanto si può dire del mimetismo dell'odio: meccanismo falso, che si inceppa appunto perché impedisce il riconoscimento dell'altro, e limita così il valore conoscitivo delle emozioni appartenenti alla costellazione dell'odio. Tali emozioni sono cattive, per Spinoza, non in quanto moralmente condannabili, ma in quanto sterili di ogni possibilità conoscitiva – e quindi, di liberazione. Sono cattive perché non permettono di comprendere i comportamenti umani fino a riuscire a descriverli in un'etica che non sia una satira.

Che un affetto sia giudicato migliore di un altro dipende dal grado di espansione e di autentica relazione che rende possibile. Si pensi ad esempio alla pietà e alla misericordia. Esse non suscitano riprovazione, eppure, osservate attraverso la lente del potere di rendere consapevoli, appaiono gerarchicamente ordinate. Come argomenta Gaspari seguendo Spinoza, mentre quando proviamo pietà siamo solo in grado di soffrire del dolore altrui, la misericordia aumenta il nostro contatto immaginativo e la nostra relazione con gli altri rendendoci capaci non solo di soffrire con loro, ma anche di gioire della loro gioia. La misericordia è una forma d'amore e dunque un affetto, mentre la pietà rimane nell'orbita delle passioni tristi, e dunque implica un maggiore isolamento e una maggiore passività.

Il termine che abbiamo impiegato nel titolo di questo volume è plurale: emozioni. Partendo dalla nostra esperienza comune, potremmo dire che chiamiamo emozioni fenomeni come l'ira, la paura, l'invidia, la vergogna, la gelosia, l'ammirazione, il disgusto, l'odio. Alcune di queste possono apparire più viscerali, semplici e immediate (il disgusto, un certo tipo di paura), mentre altre appaiono a prima vista più mediate e complesse. Ad esempio, secondo Aristotele (che per primo ha for-

malizzato alcune caratteristiche fondamentali delle emozioni) l'ira è una forma di dolore rispetto a quella che ci pare un'offesa manifesta compiuta da qualcuno nei nostri confronti o nei confronti di altri che ci sono cari, e implica un desiderio di vendetta (altrettanto manifesta) che è piacevole per noi immaginare. Si tratta dunque non semplicemente di un fenomeno che coinvolge noi e un oggetto qualsiasi (come quando improvvisamente vediamo un serpente e ci spaventiamo), ma di una situazione affettiva che ci coinvolge in un rapporto intersoggettivo e che implica una notevole ricchezza cognitiva.

Per poter provare il dolore dell'ira non basta che ci sia un danno: dobbiamo attribuire a un altro l'intenzione di offendere. Immaginiamo di infuriarci con il tizio che ci dà una spinta sulle strisce pedonali: l'ira immediatamente sfuma se ci rendiamo conto che in realtà a venirci addosso è stato un grosso cane.

Poiché, inoltre, non c'è offesa senza un sistema sociale che stabilisca principi di comportamento reciproco, l'ira presuppone una certa sensibilità alle gerarchie, e una buona conoscenza dei ruoli e delle reciproche aspettative. Inoltre, se è vero che essa ci spinge a desiderare la vendetta, se cioè contiene in sé come aspetto essenziale il desiderio di raddrizzare il torto che si crede di avere subito, allora chi si trova in una condizione di impotenza non potrà facilmente avere accesso a tale emozione. Da questo punto di vista si può vedere perché la condizione degli schiavi e delle donne impedisse loro la piena esperienza dell'ira, e a maggior ragione spicca per la sua eccezionalità l'ira di Medea – un punto più volte sottolineato dagli studiosi e ripreso da Sassi, che esplicita nel suo saggio la logica complessa della sua vendetta.

Quando siamo irati vogliamo che l'altro provi dolore e che sappia che la causa del suo dolore siamo noi. In altre parole, Aristotele ci fa presente che l'ira, a differenza dell'odio, è un fenomeno comunicativo. Questo spiega perché nella definizione si parli di un'offesa *palese* e di un'altrettanto *palese* vendetta. Quando Odisseo lascia l'isola di Polifemo, dalla nave gli grida che è stato lui ad accecarlo. Questo voler dire, questo voler far sapere, esemplifica un tratto fondamentale dell'ira: vogliamo che chi ci ha offeso e sminuito riconosca nella nostra vendetta che l'averla compiuta dimostra che siamo pari o superiori a lui.

Si capisce così perché Aristotele insista su una distinzione apparentemente non essenziale, quella fra dolore e male nelle due emozioni conflittuali dell'ira e dell'odio: secondo lui infatti chi prova ira vuole che l'altro senta dolore, mentre chi odia vuole che l'altro sia colpito da un male. Mentre non si può non percepire il dolore, si può essere preda di un male senza saperlo. Se, spinto dall'odio, auguro a qualcuno di morire o mi adopero perché muoia, può non importarmi nulla che egli lo sappia, o che sia consapevole che sono io a mandargli la morte. L'odio può spingere al desiderio che l'altro non ci sia più, che persino la sua memoria sia cancellata dalla terra, senza che a ciò si accompagni alcun desiderio di comunicazione con lui, mentre nell'ira si vuole che l'altro senta il dolore che noi gli infliggiamo – e che sappia che siamo noi a infliggerlo.

Da questi rapidi cenni si può vedere quanti aspetti coinvolga lo studio delle emozioni conflittuali: si possono approfondire l'aspetto fenomenologico, quello storico, il contenuto cognitivo, l'aspetto valutativo, il rapporto con l'intersoggettività, le relazioni fra sentimenti, umori, emozioni e disposizioni affettive, il rapporto con le valutazioni morali, e, dal punto di vista epistemologico, si possono studiare le condizioni di adeguatezza e di giustificazione di tali emozioni.

Alla rappresentazione del conflitto emotivo la tragedia greca ha dato un contributo fondamentale, e, come si è accennato, proprio su uno snodo centrale della rappresentazione metaforica delle emozioni si concentra Sassi in questo volume, esaminando il comportamento di Medea con l'intento di sviscerare le emozioni diverse e contraddittorie che la agitano: l'amore per lo sposo che si è rovesciato in odio dopo il tradimento dei patti coniugali, l'orgoglio ferito e la lucida ricerca della vendetta più tremenda.

Alessandra Fussi, a sua volta, riflette sulla famiglia di emozioni che riguardano il nostro rapporto con le fortune altrui, e che dunque nascono dalla competizione con gli altri e possono generare conflitti aperti. Analizza in particolare alcune caratterizzazioni antiche e contemporanee dell'invidia, cercando in primo luogo di comprendere il rapporto di tale emozione con l'odio. Mentre Gaspari mostra che nella ricostruzione spinoziana l'invidia appartiene alla famiglia dell'odio, Fussi si concentra sulle argomentazioni a favore di una distinzione netta fra le due emozioni. Una delle tesi analizzate è quella di Plutarco, secondo il quale l'invidia può rivolgersi (e anzi facilmente si rivolge) a persone a cui vogliamo bene e che consideriamo amiche, mentre l'odio esclude amore e amicizia, e si dirige verso persone che ci hanno fatto del male o che riteniamo particolarmente malvagie. Uno degli aspetti che rendono l'invidia particolarmente dolorosa anche per chi ne soffre, e che può spingere a nascondersela o a mascherarla facendola passare per indignazione, è il fatto che essa può rivolgersi anche agli amici.

Nella sua analisi Fussi, prendendo in considerazione anche le tesi di Gabriele Taylor, si rivolge alla ricostruzione aristotelica, e seguendone l'articolazione mostra il rapporto da un lato fra invidia ed emulazione, e dall'altro fra invidia, indignazione e pietà. Così come in Spinoza, anche in Aristotele e Plutarco la pietà occupa una posizione difficile. Si può ritenere un'emozione apprezzabile e tipica delle persone dabbene, perché chi prova pietà pensa che le disgrazie capitate agli altri non siano meritate e quindi è sensibile agli stessi valori di chi si indigna per le fortune immeritate altrui. Tuttavia la pietà può anche essere interpretata come il rifugio dell'invidioso, e cioè come l'emozione di chi è bravo a soffrire con gli altri ma non è in grado di gioire per i loro successi (e qui si può individuare nella riflessione antica il problema che poi riemergerà in Spinoza nel confronto fra pietà e misericordia).

Un elemento determinante nelle emozioni competitive è la capacità di vedere il mondo alla luce della speranza. Se possiamo sperare un giorno di avere successo ci sarà più facile ora gioire dei successi altrui anziché invidiarli. Nell'ultima parte del suo contributo Fussi si concentra proprio sulla funzione della speranza nella

caratterizzazione aristotelica delle età della vita, mostrando come a variazioni nella capacità di sperare corrispondano variazioni nella possibilità di accedere a quelle emozioni che, coltivate, fanno di noi delle persone buone.

II.

Il percorso proposto è anche il frutto di una sperimentazione con cui si è voluto mettere in dialogo – limitatamente a precise epifanie delle emozioni – queste stagioni filosofiche con esperienze storico-artistiche e con specifici tornanti storici. Tutti i saggi, pur nei loro distanti contesti di riferimento, segnano un passaggio analitico interessante e problematico al tempo stesso: l'implosione o l'alternarsi delle emozioni che prevalentemente da armoniche e positive si trasformano in orribili, disgustose, spaventose. I contributi, inoltre, con accentuazioni diverse, rinviano ad un significato e a un orizzonte politico di cui il discorso sulle emozioni è profondamente intriso⁵.

La Rivoluzione francese, come è noto, è un contesto straordinario al riguardo. Il cambiamento politico innesta una squisita attenzione ai passaggi di stato emotivo: non solo essi diventano cruciali nella tradizione pittorica – rinsaldando così l'antico legame tra arte visiva ed espressione emotiva – ma attraverso di essi si veicolano messaggi e cambiamenti di natura politica. Chiara Savettieri coglie proprio questi passaggi: all'indomani della Rivoluzione, in Francia si impone un canone incentrato sull'espressione delle emozioni e degli stati d'animo dei personaggi restituiti attraverso i tratti del volto. Non è certo la prima volta che ciò accade, ma ciò che sembra prevalere è l'abbandono della necessaria riproposizione di un ideale di bellezza armonica e della speculare messa al bando del "troppo espressivo", ossia del caricaturale, dell'orribile, del disgustoso.

I processi, come sempre, non sono univoci e da questo punto di vista se Jacques-Louis David si muove in direzione diversa, a prevalere è senz'altro la rappresentazione delle emozioni forti, della paura, del terrore, dell'orrore; tratti tutti implacabilmente fissati nei volti umani. Sotto questo profilo, le opere di Pierre Guérin, "acclamato capofila" della *peinture d'expression*, non potevano che toccare gli animi di coloro che nella Rivoluzione avevano visto solo danni e sconvolgimenti. La ricerca in questa direzione si spinge oltre: Théodore Géricault, entrato in relazione con il noto alienista Etienne-Jean Georget, metterà su tela, negli anni Venti dell'800, uno dei mali più temuti dall'umanità: la follia. I suoi celebri ritratti di monomaniaci si collocano senza dubbio nell'orizzonte del destabilizzante e dell'inquietante⁶.

⁵ Cfr. Penelope Morris, Francesco Ricatti, Mark Seymour (a cura di), *Politica ed emozioni nella storia d'Italia dal 1848 ad oggi*, Viella, Roma 2012.

⁶ Cfr. Hans Belting, *Facce. Una storia del volto*, Carocci, Roma 2014 (ed. or. *Faces. Eine Geschichte des Gesichts*, C.H. Beck Verlag, München 2013) e Jean Jacques Courtine, Claudine Haroche, *Histoire du visage. Explorer et taire ses émotions. XVI^e début XIX^e siècle*, Editions Rivages, Paris-Marseille 1988.

D'altra parte, come nota Simone Virgilio, alle origini del moderno paradigma alienista, l'ansia classificatrice di tutte le passioni generatrici di malattia mentale impone l'esigenza di darne una rappresentazione anche attraverso le alterazioni facciali. In questo caso, non si escludono le implicazioni politiche e di ordine culturale: il processo di civilizzazione – nella lettura proposta da Virgilio – impone un controllo delle passioni, divenute sempre più pericolose, temibili, distanti dall'istinto di conservazione.

Le implicazioni sono diverse e il gioco tra interno ed esterno è simmetrico: lo studio delle passioni impone uno sguardo sull'interno corporeo dell'uomo (le passioni implicano precise modificazioni degli organi interni) e delineano un esterno bello e armonico, così come il nuovo assetto politico post-rivoluzionario impone un proprio interno corpo politico, costituito da singoli cittadini sani e solidi, coerentemente con un armonico ordine pubblico costituzionale.

A partire dalla metà del XIX secolo, l'emotività conquista sempre più spazio interessando più aree organiche – il sistema nervoso ad esempio – ma soprattutto l'individuo nella sua interezza⁷. In tempi relativamente brevi, in seguito anche ai contributi di Auguste B. Morel e di Henri Dagonet, la grammatica delle emozioni, declinata interamente nei termini di una patologia, assorbe la categoria di passione segnandone la totale fuoriuscita dall'ambito psichiatrico.

Le emozioni acquisteranno, invece, nel corso del XIX secolo un'attenzione crescente: nello studio della relazione tra corpo anatomico e psiche, l'insieme costituito da sensazioni, immaginazioni, idee, stati emotivi diventerà sempre più dirimente in rapporto alla «tenuta dell'io». Marica Setaro conduce un'analisi sul lessico delle passioni, delle emozioni e dei sentimenti. Il saggio evidenzia, inoltre, il legame che si precisa tra le emozioni e l'alienazione mentale allorché esse si radicano e si medicalizzano nel campo largo dell'affettività intesa come affezione⁸. Nel tracciare una sorta di cartografia delle emozioni (e delle perversioni), Setaro individua il loro ingresso in una dimensione costituzionale e funzionale dell'individuo alienato: il folle reo, i delinquenti nati, i pazzi presentano le facoltà emotive ed affettive disturbate o stati emotivi degenerati. Il manicomio criminale, meno indagato dalla storiografia, diviene pertanto anche lo spazio di osservazione e di addomesticamento dell'«affettività criminogena»⁹.

Le diverse epifanie delle emozioni attivano e comunicano a loro volta forme diverse di emotività: questo circuito relazionale segna, soprattutto nelle società moderne, in modo profondo lo spazio sociale e pubblico. I quadri di Guérin come i ritratti e la pittura di Géricault, i casi mediatici dei rei folli come i soldati che sul fronte sperimentarono paralisi agli arti o tic di ogni genere suscitano a loro volta

⁷ Cfr. Remo Bodei, *Destini personali. L'età della colonizzazione delle coscienze*, Feltrinelli, Milano 2002.

⁸ Cfr. Thomas Dixon, *From Passions to Emotions: The Creation of a Secular Psychological Category*, Cambridge University Press, Cambridge 2003.

⁹ Claude-Olivier Doron, *La formation du concept psychiatrique de perversion au XIXe siècle en France*, in «L'Information psychiatrique», 88 (2012), pp. 39-49.

emozioni profonde e lasciano tracce importanti tra i diversi fruitori e spettatori. Sotto questo profilo l'apporto del cinema è stato e continua ad essere ovviamente centrale. In questa prospettiva si muovono le pagine che Maurizio Ambrosini dedica al celebre film *Hunger* di Steve McQueen (2008). Si tratta di una intensa «rappresentazione del conflitto orientata a elicitare nello spettatore un coinvolgimento corporeo ed emozionale intenso e disturbante» come si chiarisce fin dall'incipit del contributo. La vicenda è nota: si tratta della tragica storia del militante dell'IRA Bobby Sands, morto nelle carceri dell'Irlanda del Nord nel 1981. Possiamo guardare a Sands come a un eroe delle libertà politiche oppure come ad un esaltato solitario, ma è lo spettatore emotivamente provato, che questo film riesce a performare, la vera novità del prodotto artistico.

Eppure gli esempi dal passato non mancano: il soldato in trincea non è lo spettatore in una qualsiasi sala cinematografica, così come il primo conflitto mondiale non è certo simile ad un film; ma non vi è forse, in entrambi i casi, una esperienza del tutto analoga e moderna rappresentata proprio dalla “messa a servizio” del proprio sistema percettivo e sensitivo ad un intenso sistema chiuso di stimoli esterni?

Le esperienze dei soldati sul fronte – su cui scrive Vinzia Fiorino – non sono solo quelle in trincea, ma vedono comunque l'implosione di un eccesso di emozioni concludersi in un annullamento della persona. Emotività esagerate finiscono col segnare il congedo del soggetto dal mondo sensibile e il suo ingresso nell'«automazione». Le implicazioni in termini culturali e antropologici che una tale esperienza ha lasciato in eredità sono profonde e hanno marcatamente segnato il XX secolo. Il dibattito attorno alle ferite delle menti e dei corpi dei soldati, inoltre, pur ampiamente ricostruito in passato, ha però lasciato in ombra il tema delle emozioni, che invece non solo hanno avuto un loro rilievo ma che, poste in relazione con le “commozioni”, sollecitano interrogativi importanti di tipo epistemologico e rinviano alle dinamiche interiori di libertà e oppressione¹⁰.

Quest'ultima dicotomia è ovviamente centrale nel Novecento: i due conflitti mondiali e le esperienze dei vari totalitarismi hanno dimostrato fin dove era possibile spingere l'assoggettamento e il controllo dell'interiorità soggettiva.

Il contributo artistico di Emilio Vedova è un inno alla libera espressione e un atto di ribellione; nel saggio di Sergio Cortesini il pittore veneziano è definito «il prototipo dell'artista che ha espresso nella pratica pittorica, nella narrazione autobiografica, nel discorso critico e nell'immagine pubblica il vissuto emotivo dell'“uomo in rivolta”. Vedova, l'impulsivo e l'intemperante, è evidentemente interessato ad attivare un preciso circuito: le sue emozioni scatenavano delle reazioni fisiche che a sua volta il corpo trasferiva in pennellate. La sua pittura diviene, pertanto, una manifestazione dell'«esserci nel mondo», un modo per leggere la feno-

¹⁰ Cfr. Mark S. Micale, Paul Lerner (eds.), *Traumatic Pasts. History, Psychiatry, and Trauma in the Modern Age (1870-1930)*, Cambridge University Press, Cambridge 2001; Antonio Gibelli, *L'officina della guerra. La grande guerra e le trasformazioni del mondo mentale*, Bollati Boringhieri, Torino 1991 e Bruna Bianchi, *La follia e la fuga. Nevrosi di guerra, diserzione e disobbedienza nell'esercito italiano (1915-1918)*, Bulzoni, Roma 2001.

menologia delle emozioni. I riferimenti filosofico-letterari sono naturalmente Sartre e Camus: la creazione artistica è una ricerca continua volta a cogliere l'autentico spirito della rivolta.

Il pubblico, anche secondo questa traccia, è coinvolto e sottoposto ad uno shock sensoriale in seguito alla drammatizzazione del vitalismo emotivo di Vedova; ancora una volta le suggestioni emotive acquistano una coloritura e una finalità politica. In questo caso, però, volte a sollevare dal torpore e dall'inerzia morale l'indolente che tace dinanzi ai mali della storia.

I
Emozioni conflittuali

L'invidia, le emozioni competitive, la speranza. Platone, Aristotele e Plutarco

Alessandra Fussi

Ricordo che io, quando ero ancora giovane, fui mandato assieme a un altro come ambasciatore presso il proconsole. Egli poi per caso se ne rimase indietro e io andai da solo e condussi a termine l'incarico: quando poi, dopo essere tornato, mi accingo a riferire sulla missione, mio padre, alzatosi e presomi in disparte, mi invitò a dire non «sono andato», ma «siamo andati», non «ho detto», ma «abbiamo detto» e che dessi conto di tutto il resto facendo partecipe e associando anche l'altro. Tale modo di comportarsi non è soltanto corretto e riguardoso, ma tiene lontano dalla considerazione che si ha di noi quello che è il lato più doloroso, cioè l'invidia¹.

1. *Introduzione*

Se consideriamo i sette peccati capitali della tradizione cristiana, solo l'ira e l'invidia appartengono pienamente al novero delle emozioni. L'accidia, mancando di un oggetto intenzionale specifico, è piuttosto un umore, superbia e avarizia hanno radici più stabili nel carattere, mentre lussuria e gola implicano appetiti e desideri governabili a fatica, e sono essenzialmente tipi di comportamento vizioso.

Alcuni hanno notato che ciascun peccato capitale si può leggere come la distorsione per eccesso o per difetto di comportamenti o desideri che riguardo al loro fine naturale non avrebbero in sé nulla di biasimevole: per esempio, non giudichiamo negativamente il goloso perché ha di mira cibi o bevande, ma per il modo eccessivo in cui tali oggetti dell'appetito occupano i suoi pensieri e determinano i suoi comportamenti². Da questo punto di vista l'invidia spicca fra questi peccati,

¹ Plutarco, *Præcepta gerendae reipublicae*, 20, 816 D, trad. it. di Gino Giardini, in Plutarco, *Consigli ai politici*, BUR, Milano 2007.

² Cfr. David Konstan, *The Emotions of the Ancient Greeks: Studies in Aristotle and Classical Literature*, University of Toronto Press, Toronto 2006, p. 113. Per una riflessione sui peccati capitali alla luce di una teoria

Storia d'onore e di eros: la *Medea* di Euripide

Maria Michela Sassi

La tematica di cui mi occuperò in queste pagine è tutt'altro che nuova¹: anzi, è fra le più frequentate nella storia degli studi sulla letteratura antica, in concomitanza con il filo inesauribile di ricezione che la *Medea* di Euripide ha incontrato nella letteratura e nel teatro occidentali (non dimenticando, a partire dal secolo scorso, le sue riprese nel cinema)². Mi occuperò infatti del personaggio di Medea, affrontando una volta di più la sfida che Euripide ha lanciato sulla scena delle Grandi Dionisie, nel 431 a.C. Una sfida il cui senso si può così sintetizzare: Medea perpetra un delitto orribile (anzi *il più* orribile: ed è possibile che Euripide stesso abbia inventato questa variante del mito), e del suo gesto non resta impressa tuttavia la "malvagità", ma la grandezza tragica. Questa «leonessa assassina dei figli», come la chiama Giasone dando voce alla sua irrimediabile disperazione finale, risulta apparentemente «esecrabile» solo a lui (vv. 1406-7): non al pubblico di tutti i tempi, che per tutto lo svolgimento del dramma ha accompagnato con trepidazione e timore e non senza *sympatheia* (come il coro) le azioni della sua "eroina".

Perciò il personaggio di Medea ha ricevuto attenzione costante a partire dagli anni '20 nel secolo scorso³, in una ricca serie di studi che hanno contribuito a metterne in luce da un lato la psicologia complessa, dall'altro la doppiezza sociale: quella di una donna che, finora devota al suo sposo, reagisce con orgoglio "maschile" all'abbandono, e di una barbara che in quanto barbara è esperta di arti magiche, ma è anche capace di manipolare i suoi antagonisti greci appropriandosi delle loro categorie. Recentemente, un nuovo impulso è stato dato in questa direzione da studiosi attenti a valorizzare l'emergere della nozione di sog-

¹ Mi limito a tracciare in questa sede le linee essenziali di un problema che mi propongo di approfondire ulteriormente altrove.

² Dai primi decenni del Novecento si possono enumerare una ventina di film destinati alla televisione o alla sala: si veda la lista stilata da Roberto M. Danese, *Tre Medee sullo schermo* (1. Pier Paolo Pasolini – 2. Lars von Trier – Arturo Ripstein, in Alberto Camerotto-Clelia De Vecchi-Cristina Favaro (a cura di), *La nuova Musa degli eroi. Dal mythos alla fiction*, Fondazione Cassamarca, Treviso 2008, pp. 51-66, in particolare pp. 54-55.

³ Il punto d'avvio va visto in Eric R. Dodds, *Euripides the Irrationalist*, in «The Classical Review», XLIII (1929), pp. 97-104.

Passioni tristi. La costellazione dell'odio nell'etica di Spinoza

Ilaria Gaspari

L'odio non può mai essere buono.
Spinoza, *Etica*, parte IV, proposizione 45

Tra tutti i moti dell'animo che si riferiscono alla mente in quanto attiva non ce n'è alcuno che non si riferisca alla gioia, o al desiderio.
Spinoza, *Etica*, parte III, proposizione 59

Il primo corollario della proposizione 45 della quarta parte dell'*Etica* presenta almeno due aspetti curiosi.

L'invidia¹, la derisione, il disprezzo, l'ira, la vendetta e tutti gli altri moti dell'animo (*affectus*) che si riconducono all'odio, o che da esso traggono origine, sono cattivi².

In primo luogo, questo corollario stabilisce una connessione fra una serie di stati affettivi, quasi a costituirne una costellazione – la costellazione dell'odio, la si potrebbe chiamare.

¹ Sul tema dell'invidia e del suo rapporto con la compassione, che in questo articolo viene analizzato rispetto alla matrice immaginativa del riconoscimento dell'altro nella teoria spinoziana degli affetti, esiste una ricca bibliografia. Testi essenziali all'elaborazione di questo articolo sono stati: il lavoro di Henning Ritter, *Sventura lontana. Saggio sulla compassione*, trad. it. di Marco Rispoli, Adelphi, Milano 2007; quello di Antonio Bellingreri, *Per una pedagogia dell'empatia*, Vita e Pensiero, Milano 2005; *L'invidia e la società* di Helmut Schoeck, Rusconi, Milano 1974. Molto utile alle riflessioni propedeutiche alla stesura di questo paper è poi stato il volume di David Konstan, *The Emotions of the Ancient Greeks: Studies in Aristotle and Classical Literature*, University of Toronto Press, Toronto-Buffalo-London 2006.

² "Invidia, irrisio, contemptus, ira, vindicta et reliqui affectus, qui ad odium referuntur vel ex eodem oriuntur, mali sunt." Baruch Spinoza, *Etica*, ed. critica del testo latino e traduzione di Paolo Cristofolini, Edizioni ETS, Pisa 2010 (2^a ed.), parte IV, proposizione 45, corollario 1. Da qui in avanti, i passaggi dell'*Etica* saranno citati con una "E" seguita dal numero romano indicante la parte, a sua volta seguito dal numero arabo che segnala la proposizione; eventualmente, a seguire, "C" indicherà un corollario, "Def" una definizione, "Dem" una dimostrazione, "S" uno scolio (per esempio, nel caso della citazione corrente, la notazione abbreviata sarà: EIV45C1). Quando il riferimento è alla serie delle 'Definizioni degli affetti', contenuta nella terza parte, lo si indicherà semplicemente con "AffDef" seguito dal numero arabo della definizione.

Emozioni e bellezza (emozioni *versus* bellezza) nella pittura francese di inizio Ottocento

Chiara Savettieri

1. *Espressione e bellezza nell'età neoclassica: cenni teorici*

«L'expression est le feu et la vie des Beaux-Arts; un peintre, un poète, un orateur sans expression sont des corps sans âme»¹. Così scrive Pierre-Marie Gault de Saint-Germain nel suo libro *Des passions et leur expression générale sous le rapport des beaux-arts*, edito nel 1804. Riprendendo il trattato di fisiognomica di Charles Le Brun, e sulla scia di Michel François Dandré-Bardon et Claude-Henri Watelet², l'autore intende mostrare come sia possibile, attraverso i tratti del volto, esprimere emozioni e stati d'animo dei personaggi che si intendono rappresentare in una composizione pittorica. L'espressione delle emozioni è un fine che accomuna poesia e pittura. Sono idee non particolarmente originali e in effetti il libro si riallaccia a una ben consolidata tradizione precedente.

Ma questo opuscolo acquista un certo interesse se consideriamo la data in cui è pubblicato, il 1804, e il contesto culturale in cui si situa. Due anni prima era uscita la prima edizione francese del *Laocoonte* di Gotthol Ephraim Lessing³, che ebbe immediatamente una larga fortuna, rispetto alla quale il libro di Gault de Saint-Germain può apparire "inattuale". Va certo precisato che Lessing aveva fatto la sua comparsa nella cultura francese fin dal 1793, quando un estratto del *Laocoonte* era stato pubblicato in appendice all'*Histoire de l'art chez les anciens* di Johann Joachim Winckelmann tradotto da Hendrik Jansen (1793); ma prima del 1802 non ebbe una grande fortuna sul suolo gallico. Mentre l'autore francese considerava fundamenta-

¹ Pierre-Marie Gault de Saint-Germain, *Des passions et leur expression générale sous le rapport des beaux-arts*, Delance et Lesueur, Paris 1804, p. 11.

² Su Gault de Saint-Germain cfr. Camilla Murgia, *Pierre-Marie Gault de Saint-Germain. Artistic Models and Criticism in Early Nineteenth-Century France*, Oxford University Press, Oxford 2008. Dandré-Bardon aveva consacrato numerose pagine al tema dell'espressione delle passioni nel suo *Traité de peinture suivi d'un Essai sur la sculpture: pour servir d'introduction à une histoire universelle relative à cet art*, chez Saillant, Paris 1765, 2 voll. Claude-Henri Watelet aveva dedicato un capitolo all'argomento nel suo poema *L'art de peindre: poème avec des réflexions sur les différentes parties de la peinture*, chez Saillant, Paris 1765.

³ Gotthold Ephraim Lessing, *Du Laocoon, ou des limites respectives de la peinture et de la poésie*, trad. fr. di Charles Vanderbourg, Renouard, Paris 1802.

Semantica della rivolta e dell'umanismo in Emilio Vedova

Sergio Cortesini

1. *Dipingere l'emozione*

Nella storia dell'arte moderna italiana pochi hanno incarnato come Emilio Vedova il prototipo dell'artista che ha espresso nella pratica pittorica, nella narrazione autobiografica, nel discorso critico e nell'immagine pubblica il vissuto emotivo dell'"uomo in rivolta". Vedova condivise con gli artisti della propria generazione l'idea che il sentire soggettivo e la libertà nell'esprimerlo fossero il fondamento dell'atto artistico ma più di altri esacerbò la semantica della passione sociale, facendo di sé un modello di coscienza sdegnata. Su Vedova è stato scritto molto; le fonti della sua evoluzione stilistica (il barocco, l'espressionismo, il futurismo) sono diventate dei luoghi comuni; la critica formalista si è compiaciuta di descrivere le turbolenze della sua pennellata come "energia segnica", "vitalità del segno", "sensibilissimo sismografo". È altrettanto canonico interpretare la sua pittura come indice di tensione emotiva ed esistenziale, dotata di una dimensione morale, e come manifestazioni dell'"esserci" nel mondo. Eppure raramente queste letture hanno superato una certa genericità discorsiva; né gli scritti di Vedova, tanto frammentari e circonvoluti quanto i suoi segni pittorici, aiutano a chiarire. Questo saggio, privilegiando soprattutto le fonti primarie, tenta di leggere il lavoro di Vedova in una prospettiva più storica, come indice delle emozioni conflittuali rispondenti al contesto politico e alla storia intellettuale dell'idea di rivolta, propri degli anni in cui Vedova ha definito il suo stile maturo, ossia dai turbolenti anni della guerra mondiale a tutti gli anni cinquanta. Inoltre, si propone di leggere la fenomenologia delle emozioni non solo nel *ductus* pittorico ma anche nel corpo dell'artista, abbozzando un'analisi su come Vedova abbia contribuito a impersonare anche pubblicamente l'intellettuale in rivolta.

Nato a Venezia nel 1919 in una famiglia del ceto operaio e artigiano, autodidatta ispiratosi inizialmente alla spettacolarità delle chiese barocche e della pittura di Jacopo Tintoretto, quindi allo stile degli espressionisti europei e dei futuristi, partecipando al Premio Bergamo nel 1942 Vedova entrò nell'ambiente di giovani arti-

La rivolta e il calvario. *Hunger* di Steve McQueen

Maurizio Ambrosini

Hunger, l'opera cinematografica che più avanti sottoporro ad alcuni rilevamenti analitici, realizzata dall'inglese Steve McQueen nel 2008, costituisce il caso di una rappresentazione del conflitto orientata a elicitare nello spettatore un coinvolgimento corporeo ed emozionale intenso e disturbante, all'insegna di una sensorialità multimodale e di un investimento empatico complesso.

Il racconto, la cui cornice storica è quella dei *Troubles* anti-inglesi, fa centro sulla parte conclusiva della lotta dello storico militante dell'IRA Bobby Sands, condotta nel carcere Maze di Long Kesh nell'Irlanda del Nord fino alla morte, avvenuta il 5 maggio del 1981, al termine di uno sciopero della fame protrattosi per sessantasei giorni. Quest'ultima, disperata, forma di protesta, era stata indetta, come le precedenti e quasi altrettanto dure, allo scopo di ottenere per i militanti irlandesi incarcerati il riconoscimento, da parte del governo britannico, dello *status* di prigionieri politici, abolito nel 1976.

Ora, a me pare che questo testo filmico possa essere meglio compreso, soprattutto riguardo la funzione e gli effetti dei suoi tratti espressivi ed enunciativi salienti, se collocato nel contesto di certe linee di tendenza del cinema internazionale del nuovo millennio e osservato secondo alcuni presupposti teorico-metodologici volti a mettere al centro dell'indagine la densa esperienza senso-motoria, emozionale e cognitiva che esso viene proponendo allo spettatore. Solo immergendosi compiutamente in questa esperienza, lo spettatore può cogliere la posta in gioco di un discorso assiologico e ideologico problematico e aperto, inerente il senso profondo delle tecniche di conflitto adottate da Bobby e dai suoi compagni.

1. *Una nota di metodo: rilocalizzazione, simulazione incarnata e messa in fase narrativa*

Il recente avvento delle tecnologie digitali e i processi di convergenza che vi hanno fatto seguito, con la reciproca integrazione dei media, hanno determinato un nuovo panorama della comunicazione all'interno del quale ciascun medium ha

Passioni, emozioni, commozioni. Passaggi analitici della psichiatria italiana durante la Prima Guerra mondiale

Vinzia Fiorino

1. *Voci dagli interni manicomiali*

Bernardino F. è un negoziante povero di Monterotondo, ha origini romagnole e un'istruzione elementare; nato nel settembre del 1887, coniugato, sarà chiamato al fronte nel corso del primo conflitto mondiale. Non difenderà abbastanza la patria, anzi addirittura fuggerà dalla guerra; sarà pertanto condannato all'ergastolo per reato di diserzione e successivamente recluso nel carcere di Portolongone (Isola d'Elba); giunge infine, per disposizione ministeriale, al Manicomio Giudiziario di Aversa il 10 giugno 1916.

Le funzioni psichiche e la sfera affettiva, come è noto, sono al centro dell'indagine psichiatrica; paradigmatiche le note che il medico annota sulla sua cartella:

D'umore cupo, pronto alle emozioni, sentimenti affettivi molto pronunciati, al ricordo del reato commesso [diserzione in presenza del nemico], rimpiange il destino della famiglia e del figlio. Confessa di aver mancato ma al tempo stesso si meraviglia della forte pena; promette di volersi riabilitare.

È classificato affetto da «sindrome nevropatica emergente principalmente dai dati fisiologici con lieve depressione [...]». Più approfondite risultano le annotazioni contenute nel «Diario Clinico» a firma del noto psichiatra Filippo Saporito, al tempo direttore dell'istituto:

Forme esterne delicate, pelle sottile, quasi imberbe, colorito pallidissimo. Composto, ordinato nel contegno, rispettoso e umile nei modi; risponde pacatamente e a tono alle domande, con perfetta cognizione del proprio stato e perfetto orientamento della coscienza.

È possibile che nella condanna all'ergastolo abbia pesato l'accusa avanzata da un capitano (non specificato) che lo aveva additato come un vero rivoluzionario e non *solo* come un semplice disertore. Sarà comunque dimesso dal Manicomio Giudiziario e sconterà la pena in carcere¹.

Non siamo in presenza, con tutta evidenza, di un soggetto affetto da forme pato-

¹ Archivio storico ex Ospedale Psichiatrico Giudiziario di Aversa (poi AOPG Aversa), num. id. 1675, b. 152, *Cartella clinica di B.F.*

Anatomia e lessico delle emozioni. La crudele affettività degli “uomini infami”

Marica Setaro

Udite, fisicamente e moralmente,
Io non sono che una colonia di cellule
Casuale; e questo messere a cui do il titolo
Di Io, non è, mi dicono, che un fatale polipaio!
Jules Laforgue, da *Ballata*¹

1. *L'arcipelago delle emozioni, il venenum delle passioni: un lessico moderno*

Mancano soltanto due anni all'avvento dell'Ottocento e, dopo aver sistematizzato tutta l'opera filosofica “critica”, Immanuel Kant dà alle stampe, nel 1798, la prima edizione dell'*Antropologia dal punto di vista pragmatico*, cui seguirà un'edizione migliorata nel 1800². Opera complessa, frutto di una sedimentazione di appunti, osservazioni, materiali, saggi precedenti, confronti epistolari, esito necessario delle acquisizioni del periodo critico, lungo il corso di un intero trentennio di lavoro, da cui si erge la domanda filosofica fondamentale: *Was ist der Mensch?*, Che cos'è l'uomo? *L'antrophos* ha una completa e sfaccettata dimensione storico-sociale: è per Kant l'uomo nel mondo, è l'uomo che pensa, che agisce, che sente, che viaggia, che si ammala, che vive con altri. La dimensione antropologica è pragmatica «se contiene la conoscenza dell'uomo inteso come *cittadino del mondo*»³. Alla domanda Kant risponde con una architettura empirica delle facoltà del conoscere divise in una *didattica* e in una *caratteristica* antropologiche. La prima è «la maniera di conoscere l'interiorità quanto l'esteriorità dell'essere umano»⁴; la

¹ Jules Laforgue, *Ballata*, in *Poesie e Prose*, trad. it. di Ivos Margoni, Mondadori, Milano 1998, p. 207 (ed. or. *Ballade* [1888], in *Des fleurs de bonne volonté*, in *Œuvres complètes*, 3 vols., L'Age d'homme, Lausanne 1995). La scelta della citazione in questo contesto nasce dal confronto con il libro di Remo Bodei, *Destini personali. L'età della colonizzazione delle coscienze*, Feltrinelli, Milano 2002, che tornerà più avanti.

² Immanuel Kant, *Antropologia dal punto di vista pragmatico*, introduzione e note di Michel Foucault, trad. it. di Mauro Bertani e Gianluca Garelli, Einaudi, Torino 2010 (ed. or. *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*, 1798).

³ *Ivi*, p. 100, in *Prefazione*.

⁴ *Ivi*, p. 107, in *Didattica antropologica*.

Contenere le emozioni: follia e buone maniere nel XIX secolo

Simone Virgili

1. *Premessa*

Per cercare di comprendere il punto di vista da cui si è guardato all'alienazione mentale nel corso dell'Ottocento bisogna innanzitutto indagare quali significati hanno assunto, durante tutto il secolo, parole come passione ed emozione. Per buona parte del Settecento, l'assenza di giudizio era stata infatti il parametro principale attraverso cui si definiva la follia e l'attenzione era stata principalmente rivolta al funzionamento delle facoltà intellettive¹. Con il finire del secolo, invece, ci si trovò ad assistere ad un progressivo cambiamento di prospettiva per cui cominciò ad emergere l'aspetto patologico delle passioni. Ciò non vuol dire che fino a quel momento le affezioni dell'anima erano state del tutto trascurate, ma in relazione all'alienazione mentale esse erano state sussunte nella dimensione religiosa del peccato: diventare pazzi era infatti il segno evidente di una perversione morale che aveva imprigionato l'anima in un corpo ormai incapace di rispondere ai suoi comandi. Per costruire una teoria che abbandonasse un'impostazione così profondamente legata alla religione, la neonata scienza psichiatrica concepì una nuova antropologia in cui la sfera morale dell'uomo era pensata dal punto di vista fisiologico ma la sua influenza sull'organismo era solo di tipo funzionale². Philippe Pinel definì quindi le passioni come dei fenomeni naturali del corpo umano che non avevano alcuna implicazione spirituale e che nascevano dalla zona epigastrica³. Esse erano in grado di condizionare più o meno profondamente l'economia dell'intero organismo, senza però andare effettiva-

¹ Con questa affermazione si vuole dire che la follia era vista nella maggior parte dei casi come un errore di giudizio, ossia come un problema riguardante esclusivamente il piano intellettuale. Ciò non toglie che la questione del delirio rimase centrale anche per il sapere psichiatrico, ma il punto dirimente per la distinzione tra normalità e follia divenne la presenza o meno del libero arbitrio.

² Per una bibliografia sul tema cfr. Michel Foucault, *Storia della follia nell'età classica*, Rizzoli, Milano 2012 [ed. or. 1961]; Mario Galzigna, *La malattia morale. Alle origini della psichiatria moderna*, Marsilio, Venezia 1988; Jan Goldstein, *Console and Classify*, Cambridge University Press, Cambridge 1990; Lisa Roscioni, *Il governo della follia: ospedali, medici e pazzi nell'età moderna*, Mondadori, Milano 2003.

³ Su Philippe Pinel e sulla costruzione del mito che lo vuole come fondatore della scienza psichiatrica cfr. Gladys Swain, *Le sujet de la folie*, Privat, Toulouse 1977.

Autori/Autrici

Maurizio Ambrosini

Insegna Storia e critica del cinema e Teoria e tecnica della sceneggiatura all'Università di Pisa. Si è occupato principalmente del cinema dei Fratelli Taviani, al quale ha dedicato una monografia – *La prefigurazione del film. Sulle sceneggiature di Paolo e Vittorio Taviani*, Edizioni ETS 2008 – e vari saggi e articoli. Attualmente sta studiando lo statuto semiotico di alcune forme di visione sinestesica e d'intensificazione emozionale dell'esperienza spettatoriale nel quadro del cinema d'autore internazionale del nuovo millennio.

Sergio Cortesini

È ricercatore di Storia dell'Arte Contemporanea all'Università di Pisa. Si è soprattutto occupato di relazioni artistiche e diplomazia culturale tra Italia fascista e Stati Uniti durante il New Deal, alternando a studi sull'arte più recente (*Italiani della generazione otaku, in Giapponismi italiani tra Otto e Novecento*, a cura di V. Farinella e V. Martini, Pacini 2015; e *Dropping Like Flies. Post-humanism in Damien Hirst's Natural History Series*, in «Ricerche di Storia dell'arte», 118, 2016).

Vinzia Fiorino

Insegna Storia Contemporanea all'Università di Pisa. Si è occupata principalmente di storia politica delle donne in Francia e in Italia e di storia sociale e culturale del sapere psichiatrico. Fa parte della Società italiana delle Storiche ed è socia fondatrice del Centro interuniversitario di Storia Culturale. Tra le sue pubblicazioni: *Le officine della follia. Il frenocomio di Volterra (1888-1978)*, Edizioni ETS 2011. Ha promosso una nuova edizione di Frantz Fanon, *Pelle nera, maschere bianche* (Edizioni ETS 2015), firmandone l'*Introduzione*.

Alessandra Fussi

Insegna Filosofia Morale all'Università di Pisa. Si occupa di teorie delle emozioni nel mondo antico e nel dibattito filosofico contemporaneo. Si è concentrata sul rapporto fra gli aspetti drammatici dei dialoghi platonici e le teorie morali e psicologiche in essi esposte, evidenziando il ruolo delle emozioni nella rappresentazione platonica del discorso filosofico. Tra le sue pubblicazioni: *Retorica e potere. Una lettura del Gorgia di Platone*, Edizioni ETS 2006; *La città nell'anima. Leo Strauss lettore di Platone e Senofonte*, Edizioni ETS 2012.

Ilaria Gaspari

Si è laureata in Filosofia diplomandosi alla Scuola Normale Superiore di Pisa. Ha poi conseguito un dottorato in co-tutela fra l'Università di Pisa e l'Université Paris-I Panthéon-Sorbonne, con una tesi sulle passioni in Spinoza e Pascal. Sta completando una traduzione delle lettere di Spinoza per Edizioni ETS. Ha pubblicato diversi articoli su riviste di filosofia («Historia Philosophica», «Teoria») e ha curato, con Paolo Cristofolini, l'antologia spinoziana *Pagine scelte*, Edizioni ETS 2015. Ha pubblicato il suo primo romanzo per Voland e collabora con varie testate giornalistiche, fra cui «La Lettura» del «Corriere della Sera».

Maria Michela Sassi

Insegna Storia della Filosofia Antica presso l'Università di Pisa. Ha concentrato la sua attenzione sul pensiero filosofico e scientifico greco fra l'età dei Presocratici ed Aristotele. Fra le sue pubblicazioni principali: *Le teorie della percezione in Democrito*, La Nuova Italia 1978; *La scienza dell'uomo nella Grecia antica*, Bollati Boringhieri 1988 (ed. ing. riv. Chicago University Press 2001); *Gli inizi della filosofia: in Grecia*, Bollati Boringhieri 2009; *Indagine su Socrate: persona filosofo cittadino*, Einaudi 2016.

Chiara Savettieri

Insegna Metodologia della ricerca storico-artistica e Storia della critica d'arte all'Università di Pisa. Specialista di problemi teorici e di critica d'arte tra Settecento e Novecento, affronta queste tematiche con un approccio interdisciplinare. Tra le sue pubblicazioni ricordiamo *Dal neoclassicismo al Romanticismo. Fonti per la storia dell'arte*, Carocci 2006; *L'incubo di Pigmalione. Girodet, Balzac e l'estetica neoclassica*, Sellerio 2014. Ha inoltre curato con Marie-Pauline Martin il volume *La musique face aux système des arts*, Vrin 2014 e con Sergio Cortesini il numero monografico della rivista «Ricerche di Storia dell'arte» intitolato *Mortalità e lutto nell'arte contemporanea* (2016)

Marica Setaro

È assegnista di ricerca all'Università di Siena presso il Dipartimento di Scienze della formazione, Scienze umane e della comunicazione interculturale. Si occupa di storia della psichiatria e di epistemologia storica dei concetti scientifici. È membro dell'Executive Committee della Rivista «Philosophical Inquiries», di cui è stata managing editor dal 2014 al 2016. È autrice di diversi saggi, fra cui *La costituzione del folle-reo*, in «Memoria e Ricerca»; *L'epistemologia storica dei concetti: una questione di stile*, in «Medicina & Storia».

Simone Virgilii

Sta seguendo il corso di dottorato di ricerca in Storia presso il Dipartimento di Civiltà e Forme del sapere dell'Università di Pisa. La storia della psichiatria, e in particolar modo il rapporto tra fisiognomica e teorie psichiatriche nel corso del XIX secolo, è la sua principale area di interesse.

Indice

Il problema delle emozioni	i
<i>Alessandra Fussi, Vinzia Fiorino</i>	

Emozioni conflittuali

L'invidia, le emozioni competitive, la speranza. Platone, Aristotele e Plutarco	3
<i>Alessandra Fussi</i>	

Storia d'onore e di eros: la <i>Medea</i> di Euripide	23
<i>Maria Michela Sassi</i>	

Passioni tristi. La costellazione dell'odio nell'etica di Spinoza	33
<i>Ilaria Gaspari</i>	

Emozioni e corporeità

Emozioni e bellezza (emozioni <i>versus</i> bellezza) nella pittura francese di inizio Ottocento	51
<i>Chiara Savettieri</i>	

Semantica della rivolta e dell'umanismo in Emilio Vedova	71
<i>Sergio Cortesini</i>	

La rivolta e il calvario. <i>Hunger</i> di Steve McQueen	97
<i>Maurizio Ambrosini</i>	

La medicina delle emozioni

Passioni, emozioni, commozioni. Passaggi analitici della psichiatria italiana durante la Prima Guerra mondiale <i>Vinzia Fiorino</i>	111
Anatomia e lessico delle emozioni. La crudele affettività degli “uomini infami” <i>Marica Setaro</i>	129
Contenere le emozioni: follia e buone maniere nel XIX secolo <i>Simone Virgilio</i>	151
Autori/Autrici	171

Edizioni ETS
Piazza Carrara, 16-19, I-56126 Pisa
info@edizioniets.com - www.edizioniets.com
Finito di stampare nel mese di dicembre 2016