

1. *L'espressione delle emozioni nell'uomo e negli animali*, pubblicato da Darwin nel 1872, è un libro straordinario, debordante, perfino sconcertante. Mette insieme la seduzione di un tema infinitamente risonante – le emozioni e la loro espressione – e la promessa di offrire a questo tema un approccio davvero scientifico, inserendolo nel più ampio affresco della teoria dell'evoluzione. I primi capitoli dedicati ai «principi generali» e le osservazioni conclusive sembrano stringere tutto il testo in una prospettiva evolucionistica, fino alla forte affermazione finale: «abbiamo visto come lo studio della teoria dell'espressione confermi, entro certi limiti, che l'uomo è derivato da qualche forma animale inferiore e rafforzati il punto di vista dell'unità specifica o subspecifica delle diverse razze umane»¹. Ma il libro, naturalmente, è molto più di questo, e non solo perché il tema dell'espressione conduca di necessità a forzare i «limiti» della teoria evolutiva.

Interessi e passioni di vecchia data, l'enorme quantità e varietà di materiali raccolti nel corso degli anni, irrompono nella parte del testo dedicata all'espressione umana delle emozioni, spingendo l'indagine su terreni e metodi lontani, disparati, spesso ambigui.

Testimonia gli aspetti problematici e polimorfi della ricerca sulle emozioni umane anche l'uso che Darwin fa della fotografia. Nata da poco, ancora lontanissima da ogni pretesa artistica, la fotografia aveva già sedotto gli scienziati per la sua promessa di oggettività, poi smentita clamorosamente nel corso del XX secolo²; l'oggettività sembrava garantita anche dall'istantaneità della fotografia: uno dei molteplici inganni di questa tecnica favolosa alle sue origini, perché i tempi di esposizione erano allora lunghissimi e impedivano, di fatto, qualsiasi istantaneità. La grande illusione della fotografia sedusse anche Darwin, proprio nello studio sull'espressione delle emozioni, e solo riguardo alle espressioni umane. Per la sezione dedicata agli animali infatti Darwin si servì esclusivamente, e con soddisfazione, dell'abile lavoro di disegnatori; per la parte dedicata alle emozioni umane invece non volle fare a meno delle fotografie, nonostante le comprensibili opposizioni del suo editore per l'alto costo della loro pubblicazione. Darwin temeva, nel disegnatore, il condizionamento soggettivo, come sempre quando si trattava di osservare emozioni umane: l'immaginazione e l'immedesimazione, avvertiva nell'*Introduzione* al testo, potevano essere, in questo caso, fortemente condizionanti.

Guillaume Benjamin Duchenne, il fisiologo che Darwin ringraziava ne *L'espressione* per avergli inviato e concesso di pubblicare molte fotografie contenute nel suo trattato *Mécanisme de la Physiologie Humaine*, pubblicato nel 1862, aveva offerto un esempio evidente fino al grottesco dei molteplici inganni in cui cadeva la nuova scienza dell'espressione sostenuta dall'uso della fotografia. Re-

¹ Ch. Darwin, *L'espressione delle emozioni nell'uomo e negli animali* (d'ora in poi *L'espressione*), III ed. a cura di P. Ekman, tr. it. di F. Bianchi Bandinelli, Torino, Bollati Boringhieri, 1999, p. 391.

² Sulle pretese di obiettività della scienza ottocentesca sostenute da nuovi mezzi tecnici come la fotografia, cfr. L. Daston - P. Galison, *The Image of Objectivity*, in «Representations», 40 (1992), Special Issue: *Seeing Science*, pp. 81-128. I due autori hanno curato nel 2007 un volume dal titolo *Objectivity* (New York, Zone Books).

spinta ogni naturalezza e spontaneità dell'espressione, Duchenne aveva riprodotto sul volto di un uomo, mediante la stimolazione elettrica di muscoli attentamente selezionati, le diverse espressioni umane; le aveva poi fotografate, sostenendo la superiorità, in questo caso, dell'immagine fotografica sulla rappresentazione artistica (Fig. 1³). Della fotografia Duchenne sottolineava la fedeltà, come quella di uno specchio, e la possibilità che offriva di riprodurre «d'après nature» – espressione usata molto, fino ad allora, appunto per la pittura: «peindre d'après nature» – meglio dell'arte stessa e di qualunque descrizione⁴.

Uno specchio però che aveva preventivamente cancellato ogni “naturalezza”.



Fig. 1.

L'uso che Darwin fece della fotografia fu molto diverso e più raffinato, come diversa fu la sua intera ricerca sull'espressione, certo non affidata alla stimolazione elettrica dei muscoli. Quando si trattò di pubblicare alcune foto di Duchenne, Darwin innanzitutto ne fece cancellare gli strumenti galvanici, ben visibili invece negli originali; in alcuni casi poi sottopose le foto al giudizio di osservatori, per provare se effettivamente riconoscessero l'emozione che si era voluto rappresentare: spesso le emozioni non venivano riconosciute o venivano fraintese⁵. Ciò nonostante, Darwin non mise mai in dubbio il lavoro di Duchenne: leggere le emozioni esclusivamente nel movimento dei muscoli – anche se artificialmente provocato – e affidarsi alla rappresentazione fotografica erano per lui, evidentemente, garanzie certe di scientificità.

³ Dalla Tavola 6 in appendice a G.-B. Duchenne [de Boulogne], *Mécanisme de la Physionomie Humaine, ou analyse électro-physiologique de l'expression des passions* (1862), 2^{ème} édition, accompagnée d'un atlas composé de 74 planches photographiées, de 9 planches photographiées représentant 144 figures et d'un frontespice, Paris, Libraire Baillièrre et Fils, 1876. Solo con la stimolazione elettrica dei muscoli frontali (figg. 56 e 57) si raggiungerebbe secondo l'autore un'espressione chiara e leggibile prima della sorpresa, poi dello stupore fino allo sbalordimento (cfr. *ivi*, p. 97)

⁴ Cfr. *ivi*, pp. 65-66 e *Avertissement*, pp. V-VI.

⁵ Cfr. ad esempio *L'espressione*, nota a p. 186. La mezza faccia – perché Duchenne si lasciava andare ad eccessi di virtuosismo: due espressioni diverse provocate sulle due metà del viso – che doveva esprimere dolore e pianto incipiente non fu “riconosciuta” dalla maggior parte delle persone a cui fu mostrata la foto, che vi videro espressa allegria, soddisfazione, astuzia, ecc. «Da tutto ciò – concludeva Darwin – dobbiamo trarre la conclusione che in quell'espressione c'era qualcosa di sbagliato».

Lo stesso Darwin d'altronde introdusse l'artificio nelle fotografie che pubblicò in *The expression*; ad esempio, ritenendo di avere ancora bisogno di immagini che illustrassero le espressioni degli adulti, si rivolse ad Oscar Rejlander, un singolare artista e fotografo noto per le sue manipolazioni di negativi fotografici. Costui, per soddisfare le richieste di Darwin, costruì letteralmente alcune delle fotografie o addirittura posò lui stesso per alcune di esse, cercando di assumere con precisione l'espressione che Darwin desiderava⁶ (Fig. 2⁷).



Fig. 2.

Anche qui si lasciavano da parte naturalezza e spontaneità, insieme alla *verità* dell'espressione.

⁶ A proposito si veda Ph. Prodger, *La fotografia e l'espressione delle emozioni*, in appendice a *L'espressione*, pp. 446-447. Prodger fa notare che l'approccio di Rejlander «in fondo, non era diverso da quello con cui Duchenne si era accostato alla produzione delle fotografie per il *Mécanisme*, in cui le espressioni erano artificialmente indotte mediante stimolazione elettrica». Aggiunge anche, però, che la distinzione fra documento e illustrazione era, allora, molto sfumata.

⁷ In Ch. Darwin, *The expression of the emotions in man and animals* (d'ora in poi *The expression*), London, John Murray, 1872, Plate 5 (pp. 254-255). «In the two photographs [...] Mr. Rejlander has simulated this expression with some success» (p. 258).

Se Darwin si servì con profitto del materiale fotografico di Duchenne, fu però più vicino alla ricerca compiuta dagli psichiatri attraverso la fotografia a partire dalla metà del secolo XIX; ricerca alla quale infatti attinse largamente.

L'esigenza di "rappresentare" i malati mentali si era fatta sentire spesso in ambito psichiatrico: molto celebre ad esempio la serie di disegni che Esquirol aveva pubblicato nel suo *Des maladies mentales* nel 1838⁸. Con l'avvento della fotografia questa esigenza sembrò trovare nuove possibilità di realizzazione e la psichiatria fu anzi, in quegli anni, «una delle poche discipline in cui l'uso della fotografia si fosse consolidato»⁹.

Hugh W. Diamond, considerato l'iniziatore della "fotografia psichiatrica", già nel 1856 affermava che, mentre il metafisico, il moralista, il medico e il fisiologo affrontano l'indagine sulla malattia mentale ciascuno con proprie opinioni, definizioni e classificazioni, il fotografo non ha bisogno di alcun linguaggio ma preferisce ascoltare, con l'immagine davanti a sé, il linguaggio della natura, silenzioso ma eloquente.

Per lui non è necessario usare i termini vaghi che designano una differenza di grado nella sofferenza mentale, come ad esempio: afflizione, tristezza, profonda tristezza, dolore, malinconia, angoscia, disperazione; l'immagine parla da sé [...] e indica il punto esatto raggiunto nella scala dell'infelicità [...]. Analogamente le variazioni della paura e delle passioni più dolorose – collera e rabbia, gelosia e invidia (quelle che più spesso si accompagnano alla follia) – tratte dalla vita e mostrate dal fotografo, catturano l'attenzione dell'osservatore riflessivo più potentemente di qualsiasi descrizione elaborata¹⁰.

Se si esaminano le fotografie eseguite da Diamond o fatte eseguire dagli psichiatri negli anni successivi, non è possibile rintracciare una così ricca, precisa e sfumata "eloquenza" – né delle passioni né della follia. Il risultato non sembrava però deludere chi quelle fotografie aveva richiesto o eseguito, né coloro che le guardarono.

Certo l'oggetto dell'indagine, in psichiatria come nelle ricerche sull'espressione umana, era estremamente sfuggente: le emozioni, come la follia, restavano in parte inafferrabili; la fotografia, strumento ancora misterioso e quindi carico di possibilità sconosciute, sembrava promettere, al di là della sua illusoria oggettività, proprio lo svelamento del lato rimasto sempre oscuro.

⁸ Cfr. E. Esquirol, *Des maladies mentales*, 2 voll., Paris, Baillière, 1838, *passim*. Mario Galzigna indica questi disegni come l'«atto di nascita della iconografia manicomiale» (M. Galzigna, *Soggetto di passione, soggetto di follia*, in E. Esquirol, *Delle passioni considerate come cause, sintomi e mezzi curativi dell'alienazione mentale* (1805), a cura di M. Galzigna, Venezia, Marsilio, 1982, p. 34).

⁹ Ph. Prodger, *La fotografia e L'espressione delle emozioni*, cit., p. 443. Su questo si veda anche S. L. Gilman, *Seeing the insane*, Lincoln and London, University of Nebraska Press, 1982, soprattutto il cap. 14: *The origin of psychiatric photography*, pp. 164-178.

¹⁰ H. W. Diamond, *On the application of photography to the physiognomic and mental phenomena of insanity* (1856), ora in *The face of madness. Hugh W. Diamond and the origin of psychiatric photography*, ed. by S. L. Gilman, Secaucus (N.J.), The Citadel Press, 1977, pp. 17-24. La citazione qui riportata è alle pp. 19-20. A proposito si veda S. L. Gilman, *Hugh W. Diamond and psychiatric photography*, ivi, pp. 3-16.

Quello che avvicinava Darwin, la sua ricerca sull'espressione, agli psichiatri che seguirono a volte fino all'estremo l'ossessione fotografica – fino alla Salpêtrière e a Charcot¹¹ – fu forse anche la speranza che nella fotografia emergesse qualcosa di invisibile agli occhi. Non è un caso che negli ultimi decenni dell'Ottocento – ancora negli stessi anni in cui Darwin pubblicava *The expression* – accanto alla fotografia scientifica avesse larga diffusione la fotografia “spiritica”, in cui si invocava la comparsa di spiriti e ombre invisibili a occhio nudo¹²; un rovesciamento paradossale delle attese di oggettività.

2. Nella *Introduzione* a *L'espressione* emergono già i punti di fuga rispetto al disegno scientifico-evolutivo. Dopo un lungo e necessario preambolo sulla strada intrapresa, che ha lasciato da parte la vecchia fisiognomica per affidarsi ai nuovi studi sull'espressione fondati sulla fisiologia, Darwin indica alcuni «metodi», che, scrive, gli sono stati molto utili «per acquisire un fondamento il più solido possibile e per accertare fino a che punto particolari movimenti dei lineamenti e vari gesti siano realmente l'espressione di determinati stati mentali»¹³.

Al contrario dei «principi generali», che Darwin formulava poche pagine oltre e che aveva potuto stabilire – dichiarava esplicitamente – «soltanto dopo» aver completato le sue osservazioni¹⁴, i «metodi» indicati nell'*Introduzione* costituiscono, in tutta evidenza, un *prima* e un *durante* della ricerca, le linee lungo le quali Darwin aveva condotto le sue osservazioni, anche i luoghi delle sue “aspettative”. Sono quindi disparati, punti di addensamento di ricerche, curiosità, raccolte di materiali che andavano avanti da decenni: lo stesso Darwin ricordava che le sue «osservazioni» erano cominciate già nel 1838¹⁵. Sono anche, questi «metodi», punti di fuga, perché in alcuni casi aprono percorsi lontani da una prospettiva evoluzionistica e, a tratti, perfino da una prospettiva scientifica.

¹¹ L'estremo della ossessione psichiatrica della fotografia fu toccato infatti alla Salpêtrière. Lo testimoniano i tre volumi della *Iconographie photographique de la Salpêtrière*, pubblicati tra il 1876 e il 1888 a cura di Bourneville e P. Regnard. Protagonista indiscussa di questa ossessione fu l'isteria. Molto vasta la bibliografia a proposito: si veda almeno G. Didi-Huberman, *L'invenzione dell'isteria. Charcot e l'iconografia fotografica della Salpêtrière*, tr. it. di E. Manfredotti, Genova-Milano, Marietti, 2008.

¹² William Mumler, negli Stati Uniti, è considerato l'iniziatore di questa “attitudine” fotografica. Cfr. a proposito L. Kaplan, *The strange case of William Mumler, spirit photographer*, Fesler-Lampert (MN), Heritage Books, 2008 e N. Matheson, *Ectoplasm and photography: mediumistic performances for camera*, in *The machine and the ghost. Technology and spiritualism in nineteenth-to twenty-first-century art and culture*, ed. by S. Mays and N. Matheson, Manchester and New York, Manchester University Press, 2013. Sulla «fotografia come un dispositivo “rivelatore”» cfr. anche M. G. Pondero, *Sovraesposizione al sacro. Semiotica della fotografia tra documentazione e discorso religioso*, Roma, Meltemi, 2007, pp. 7-8 e *passim*.

¹³ *L'espressione*, cit., p. 55.

¹⁴ Ivi, p. 69.

¹⁵ Cfr. Ivi, p. 60. Testimoniano l'interesse antico di Darwin per l'espressione delle emozioni i *Taccuini M e N*, scritti negli anni 1838-1840, e il *Profilo di un bambino*, diario delle osservazioni di Darwin sul proprio figlio fin dalla sua nascita nel 1839; la traduzione italiana di questi testi è in Ch. Darwin, *L'espressione delle emozioni nell'uomo e negli animali. Taccuini M e N. Profilo di un bambino*, a cura di A. Ferrari, Torino, Bollati Boringhieri, 1982, rispettivamente alle pp. 9-89 e 97-109.

Sono *means*¹⁶ – parola tradotta in italiano con «metodi» – dunque *mezzi*, strade percorse in un tempo troppo lungo e su terreni troppo difforni per costituire davvero dei “fondamenti”, come invece Darwin li presentava.

Questi punti di scarto, di fuga, incrinano, naturalmente, la compattezza della scienza delle emozioni e della loro espressione, ma aprono zone d’ombra che sono nello stesso tempo luoghi fecondi di riflessione.

L’enunciazione dei *means* utili alla ricerca è introdotta e conclusa da una stessa constatazione: l’estrema difficoltà dello studio dell’espressione, perché i movimenti del viso sono «deboli e fugaci», quindi spesso inafferrabili e indefinibili; ma soprattutto perché, lo si è detto, la partecipazione e ancor più l’immaginazione di chi guarda condizionano e falsano la percezione di ciò che si vede¹⁷.

I primi due «metodi» indicati a supporto dello studio sull’espressione sembrano poterne recuperare la spontaneità e l’autenticità: l’osservazione dei bambini, perché mostrano le emozioni con forza e semplicità; lo studio dei malati di mente, che «sono esposti alle passioni più sconvolgenti e le esprimono in modo incontrollato»¹⁸.

Certamente affidabili poi, dal punto di vista della naturalezza dell’espressione e della mancanza di condizionamenti, gli animali, indicati alla fine di questa breve lista di strumenti di indagine. L’autenticità dell’espressione degli animali è naturalmente diversa da quella dei bambini e dei folli, e più limitato è l’utilizzo che se ne può fare. Darwin infatti dichiara l’osservazione degli animali

di capitale importanza, certamente non per decidere fino a che punto certe espressioni nell’uomo siano caratteristiche di determinati stati d’animo, ma perché queste osservazioni costituiscono la base più sicura per individuare le leggi generali riguardanti le cause e l’origine dei vari movimenti dell’espressione¹⁹.

Non stati d’animo, emozioni quindi, ma movimenti. E sui movimenti dei muscoli, lo si è accennato, si fonda gran parte dello studio darwiniano sull’espressione; come, pur se con diversi intenti, gli studi di Duchenne e Charles Bell, altro punto di riferimento frequente ne *L’espressione*²⁰.

Rispetto al percorso tracciato fin qui, il quarto dei *means* fa avvertire già una nota dissonante: l’arte figurativa, infatti, è un’aspettativa delusa più che un metodo fruttuoso.

¹⁶ Cfr. *The expression*, p. 13.

¹⁷ Cfr. *L’espressione*, pp. 55 e 59-60.

¹⁸ Ivi, pp. 55-56.

¹⁹ Ivi, p. 59.

²⁰ Charles Bell, autore di *Essay on the anatomy of expression in painting* (1806), pubblicato in terza edizione ampliata nel 1844 con il titolo *The anatomy and philosophy of expression as connected with the fine arts* (London, John Murray), è citato da Darwin fin dalla prima pagina dell’*Introduzione* e poi spessissimo nel corso dell’opera: punto di riferimento importante perché aveva indissolubilmente legato la fisiologia, l’anatomia muscolare, alla teoria dell’espressione, e nonostante avesse voluto distinguere nettamente l’uomo dagli animali, attribuendo all’uomo un “corredo” espressivo datogli da Dio al momento della creazione. Cfr. *L’espressione*, pp. 53 e 60-61.

Avevo sperato – scrive Darwin – di avere un importante aiuto dai grandi maestri della pittura e della scultura, che sono osservatori particolarmente sensibili. Per questa ragione ho esaminato fotografie e incisioni di molte opere d'arte famose; ma, salvo poche eccezioni, ne ho ricavato ben poco. Penso che ciò dipenda dal fatto che l'opera d'arte mira soprattutto alla bellezza; e la bellezza scompare da una faccia in cui i muscoli siano fortemente contratti²¹.

A sostegno della sua lettura Darwin cita in nota un luogo del *Laocoonte* di Lessing in cui si afferma che la bellezza era per gli antichi la legge suprema del disegno²². Il passo è inserito in pagine dense, tutte dedicate alla rappresentazione di emozioni estreme, sempre mitigate nella pittura e nella scultura classiche: la violenza dell'espressione del dolore nel gruppo marmoreo del Laocoonte esaminata da Winckelmann, non affidata semplicemente al volto – sarebbe stata, infatti, eccessiva – ma anche alle contrazioni dei muscoli del corpo; le lacrime e le urla degli eroi omerici e dello stesso Laocoonte di Virgilio, a testimonianza della più ampia libertà concessa ai poeti; il dolore atroce di Agamennone di fronte al sacrificio di Ifigenia, celato – velato – nel dipinto di Timante²³ (Fig. 3).



Fig. 3. Sacrificio di Ifigenia, I sec. d.C. Copia pompeiana (Napoli, Museo Nazionale).

²² Ivi, nota 16 p. 57, riportata a p. 471: «Si vedano a tal proposito i commenti di Lessing in *Laocoon*, tr. di W. Ross, p. 19».

²³ Cfr. G.E. Lessing, *Laocoon, or the limits of poetry and painting*, translated by W. Ross, London, 1836 [edizione citata da Darwin], pp. 1-26.

Darwin doveva avere ben presenti queste pagine quando formulava il quarto dei *means*, e quando concludeva che «di solito l'idea che si vuole esprimere nell'opera è trasmessa con forza e verità mediante un'aggiunta sapiente di elementi accessori»²⁴.

Dichiarazione sorprendente, che mentre nega l'utilità della rappresentazione artistica ne riconosce forza e verità: «wonderful force and truth»²⁵; la verità, insieme all'osservazione – e gli artisti sono «osservatori particolarmente sensibili» – è sicuramente il sostegno di ogni scienza che voglia dirsi tale. Non c'è qui, sia detto per inciso, alcun richiamo alla soggettività dell'artista.

La verità dell'arte va insieme alla forza, che è diversa, evidentemente, da quella offerta dai bambini e dai folli; frutto, si suppone da queste note preliminari, anche di una sostanziale spontaneità, di una mancanza di artificio. Ma a proposito delle espressioni dei bambini e dei folli nel testo darwiniano non si parla mai di *verità*.

L'attenzione rispettosa per la rappresentazione artistica è probabilmente nutrita da conoscenze che risalgono ad anni giovanili e che Darwin non può e non vuole lasciare completamente da parte²⁶. L'inutilità del lavoro di pittori e scultori è infatti smentita dai riferimenti che attraversano il testo: le arti figurative, insieme a citazioni letterarie, vengono chiamate a testimoniare, accanto a considerazioni fisiologiche, etnografiche o etologiche, questa o quella notazione sull'espressione; «senza nessuna riflessione – è stato giustamente rimarcato – sulle differenze esistenti tra fonti tanto eterogenee»²⁷.

Un riferimento all'arte particolarmente significativo si trova nelle pagine dedicate al dolore (*grief*), emozione non facile da “leggere” sul volto perché i muscoli che dovrebbero “rappresentarlo” – *grief muscles* – «non entrano in attività molto spesso», e la loro contrazione è per lo più solo momentanea, quindi sfuggente.

Benché l'espressione che essi determinano sia riconosciuta immediatamente e da tutti gli uomini come l'espressione dell'afflizione e dell'ansietà [*grief or anxiety*], neanche una persona su mille saprebbe dire con precisione, a meno che non abbia studiato l'argomento, che cosa si modifichi nei lineamenti di un individuo che soffre²⁸.

Anche per questo l'espressione del dolore è raramente descritta nelle opere di fantasia. «Gli antichi scultori greci – aggiunge però Darwin – conoscevano

²⁴ *L'espressione*, p. 57.

²⁵ *The expression*, p. 15.

²⁶ L'interesse di Darwin per l'arte figurativa nacque negli anni trascorsi a Cambridge per l'università (1828-1831), grazie anche all'amico Whitley: cfr. Ch. Darwin, *Autobiografia (1809-1881)*, tr. it. di L. Fratini, Torino, Einaudi, 2006, p. 42.

²⁷ J. Plamper, *Storia delle emozioni*, tr. it. di S. Leonardi, Bologna, Il Mulino, 2018, p. 262. Riferimenti all'arte figurativa sono ad esempio, ne *L'espressione*, quelli agli «straordinari quadri» di Hogart (p. 270) e al *Cenacolo* di Leonardo (p. 316).

²⁸ *L'espressione*, p. 216.

bene questa espressione, come si può vedere dalla statua del Laocoonte²⁹; ma avevano – Darwin riporta, condividendolo, il parere di Duchenne – sbagliato la rappresentazione dei muscoli, che era alla base della nuova fisiognomica di Duchenne e anche di Darwin: Duchenne l’aveva dichiarata «impossibile», perché il disegno delle rughe della fronte era completamente sbagliato³⁰. Ma Darwin smussa il giudizio perentorio di Duchenne: più che commettere un errore, è probabile che quegli artisti, «wonderfully accurate observers», sacrificassero la verità «per amore della bellezza»³¹.

3. Mentre la verità dell’arte e la straordinaria capacità di osservazione che sottende emergono nel testo solo a tratti, il riferimento all’espressione delle emozioni nei malati di mente è frequentissimo: più precisamente, ricorrente è il riferimento alle notizie, descrizioni, immagini fotografiche fornite da psichiatri, soprattutto da James Crichton-Browne, psichiatra britannico con il quale Darwin ebbe una fitta corrispondenza e al quale riconobbe un ruolo fondamentale nella stesura de *L’espressione*, tanto da proporgli di firmare insieme a lui l’opera³².

Sembrerebbe quindi, quello strumento, quel «metodo» indicato nell’*Introduzione* – studiare i malati di mente perché «sono esposti alle passioni più sconvolgenti e le esprimono in modo incontrollato» – aver dato i suoi frutti e soddisfatto le attese. Per vagliarne l’autentica utilità e seguirne le tappe nel discorso darwiniano, occorre tornare alla sua formulazione preliminare, esaminarla più attentamente.

Innanzitutto, essa evoca un luogo comune, quello dello stretto legame tra eccesso passionale e follia, che a sua volta legge la follia, e l’eccesso passionale, come allontanamento dalla ragione; luogo comune dalle più diverse e incerte declinazioni, che in psichiatria aveva perso da tempo i suoi fondamenti.

La circolarità e l’analogia tra passioni e follia era stata tematizzata con ampiezza sul crinale della nascita della nuova psichiatria in Francia, all’inizio del XIX secolo, tra Pinel e il primo Esquirol. Questo legame – peraltro complesso e spesso ambiguo: le passioni sono contemporaneamente la causa, il sintomo della follia e, nelle formulazioni più “pure” del *traitement moral*, addirittura la terapia – aveva retto finché erano stati sostenuti con convinzione, e soprattutto praticati, i principi della “medicina morale”, che collocava la diagnosi e la guarigione nella circolarità di *physique* e *moral*. Il *physique* però qui non era limitato all’anatomia patologica cerebrale ed era lontano dalla fisiologia della mente invocata ad esempio anni dopo da Maudsley – punto di riferimento teorico di

²⁹ *Ibidem*. L’originale in verità recita «in the statues of Laocoon and Arrotino» (p. 184), riprendendo evidentemente il riferimento di Duchenne ad entrambe le statue: cfr. Duchenne, *Mécanisme de la Physionomie Humaine*, cit., pp. 109-110. Ignoto il motivo per cui l’Arrotino stato eliminato nella traduzione italiana.

³⁰ Cfr. *ibidem*.

³¹ *The expression*, pp. 184-185.

³² Cfr. *Letter to James Crichton-Browne*, 26 marzo 1871, in *Darwin Correspondance Project* (darwinproject.ac.uk).

Darwin – contro l’approccio metafisico³³. Accoglieva invece tutte le modificazioni corporee ed era possibile rintracciare in esso gli effetti delle passioni e della follia: le «conformités», ad esempio, tra un impeto di collera ed un accesso di mania³⁴.

La storia medica delle passioni – dichiarava Pinel – entra necessariamente come nozione preliminare in questo Trattato; perché, come concepire l’alienazione più frequente, quella che proviene da un’esaltazione estrema delle passioni, se non si considerano innanzitutto con cura i loro effetti sulla mente [*moral*] e sul corpo [*physique*]³⁵.

Esquirol aveva raccolto i suggerimenti del maestro Pinel e aveva dedicato la sua tesi, pubblicata nel 1805, alle passioni «considerate come cause, sintomi e mezzi curativi dell’alienazione mentale». Vi sosteneva appunto un rapporto di affinità e reciproco condizionamento tra passioni e follia, in una circolarità che però non lasciava fuori il ritorno alla ragione, ad affetti integri, alla guarigione.

Sia Pinel che Esquirol avevano espresso la necessità di rappresentare le passioni per meglio comprendere anche la loro estremizzazione nella follia. Esquirol ad esempio, nella sua tesi giovanile, aveva rimarcato l’importanza di disegnare le fisionomie degli alienati e confrontare poi i disegni con le opere in cui «i più grandi maestri si sono applicati nel dipingere le passioni»³⁶. La preoccupazione crescente di classificare e di definire con precisione le diverse forme di alienazione lo allontanò però da quei propositi e dagli insegnamenti di Pinel. Il legame tra passioni e follia divenne sempre meno centrale; i disegni che aveva commissionato vennero pubblicati nel 1838 nel suo *Des maladies mentales*, ma senza più quelle motivazioni a sostenerli.

L’abbandono del trattamento morale nella psichiatria degli anni successivi, e dell’«ottimismo terapeutico» che lo sosteneva, privò definitivamente la relazione tra passioni e follia di solidità teorica³⁷. Il luogo comune sopravvisse stancamente, lasciò ancora tracce sfocate nei testi, e non di rado, nei brevi passaggi in cui fu evocato, si tinse di moralismo: per citare ancora Maudsley ad esempio, nella follia si trova «la passione in tutta la sua nuda deformità e in tutta la sua esibizione esagerata»³⁸.

³³ Cfr. H. Maudsley, *The physiology and pathology of the mind*, Appleton, New York, 1867, Preface, p. V.

³⁴ Ph. Pinel, *Traité medico-philosophique sur l’aliénation mentale, ou la manie*, Richard, Paris, 1801 (anno IX), Introduction, p. XXXIV. Sui concetti di *physique* e *moral* nel pensiero degli “idéologues” e nella medicina morale sono fondamentali gli studi di Sergio Moravia: *Il pensiero degli idéologues. Scienza e filosofia in Francia (1780-1815)*, Firenze, La Nuova Italia, 1974; *Filosofia e scienze umane nell’età dei Lumi*, Firenze, Sansoni, 1982.

³⁵ Ph. Pinel, *Traité medico-philosophique sur l’aliénation mentale*, cit., nota 1 pp. 80-81.

³⁶ Ivi, p. 80.

³⁷ «L’ottimismo terapeutico funziona come principio regolatore dei rapporti tra normalità e follia. Il determinismo delle passioni consente all’alienista di instaurare tra queste due grandezze una relazione di continuità e un movimento di convergenza: la distanza che le separa è inversamente proporzionale alla potenza e all’efficacia del trattamento» (M. Galzigna, *Soggetto di passione, soggetto di follia*, cit., p. 17).

³⁸ H. Maudsley, *The physiology and pathology of the mind*, cit., p. 282.

Raccogliendo quel luogo comune ormai logoro e quasi vuoto di senso, trasportandolo sul piano della ricerca sull'espressione delle emozioni, e tuttavia in un contesto lontano dalla stigmatizzazione del folle e delle sue passioni, Darwin ne fece emergere gli aspetti problematici.

Le scelte terminologiche della sua dichiarazione preliminare a proposito dell'espressività dei folli sono significative, e offrono una prima indicazione dei punti di scarsa tenuta. Si fa notare innanzitutto l'uso del termine *passion*, scivolato in un testo in cui domina l'ormai più "scientifico" *emotion*, eco probabilmente delle scritture psichiatriche, ma anche accentuazione, evidentemente, dell'impeto e della forza delle emozioni dei folli; forza diversa da quella delle emozioni infantili e della loro espressione, una forza che si potrebbe definire non violenta, naturale. I bambini, scrive Darwin, «esprimono [*exhibit*] molte emozioni, come fa notare Sir Ch. Bell, "con forza straordinaria", mentre in seguito alcune delle nostre espressioni non hanno più "l'ispirazione semplice e pura dalla quale scaturiscono durante l'infanzia"»³⁹.

La forza delle passioni folli non è neppure, in tutta evidenza, la forza meravigliosa che nell'arte si accompagna alla bellezza, forza a volte profondamente veritiera.

Quelle dei folli sono passioni *strongest* – «they are liable to the strongest passions» – e i folli danno loro sfogo incontrollato: «give uncontrolled vent to them»; *to give vent*, dare sfogo, è cosa diversa dall'*esprimere*, come invece recita la traduzione italiana⁴⁰. Le "espressioni" dei folli sono quindi quelle che pittori e scultori avrebbero rifiutato di rappresentare "fedelmente", perché molto lontane dalla bellezza; ma che tuttavia avevano saputo splendidamente rappresentare.

La forza, ma soprattutto l'assenza di limiti delle passioni dei folli è ribadita in più punti nel corso del testo: in altro luogo si dice ad esempio che «i malati di mente danno libero sfogo a tutte le loro emozioni cercando poco, o niente affatto, di trattenersi»⁴¹. E ancora: Darwin riferisce di aver chiesto a Crichton-Browne se l'atteggiamento di scoprire i denti negli accessi di rabbia fosse comune nei folli, «whose passions are unbridled»⁴²: sbrigiate, incontrollate, senza freni.

Poteva questa totale assenza di controllo, di maschere, di freni, dire qualcosa di più vero sulle emozioni e sulla loro espressione? Quanto le passioni estreme possono garantire un'espressione estrema e facilmente leggibile? Certo non mancano nel testo darwiniano le conferme offerte dalle manifestazioni di emozioni fortemente accentuate nei folli⁴³. Ma questa sorta di "esagerazione"

³⁹ *L'espressione*, p. 55.

⁴⁰ *The expression*, p. 13.

⁴¹ *L'espressione*, pp. 190-191. Il testo originale recita: «the insane notoriously give way to all their emotions with little or no restraint» (*The expression*, p. 155); la traduzione italiana qui è più fedele.

⁴² *The expression*, p. 244; la traduzione italiana per *unbridled* è «non [...] represse» (cfr. *L'espressione*, p. 272).

⁴³ Ad esempio, la contentezza, la rabbia, il terrore, il rossore (cfr. *L'espressione*, pp. 236, 272, 322, 342).

può essere anche fuorviante, perché a volte i folli esprimono fortemente anche senza un forte sentire: piangono spesso e a lungo, ad esempio, «in misura sproporzionata» alla causa, a volte addirittura senza motivo⁴⁴.

Il rapporto tra forza del sentire e forza dell'esprimere non è infatti così lineare: alcune emozioni forti non determinano un'espressione altrettanto forte. Lo stesso Darwin nota questa sorta di squilibrio, ad esempio nell'amore: «sebbene l'emozione dell'amore, per esempio quello della madre per il proprio bambino, sia una delle più forti di cui è capace la mente umana, si può dire che non esistono modi specifici e caratteristici per esprimerla»⁴⁵. L'espressione più chiara dell'amore è il «forte desiderio di toccare la persona amata», è l'abbraccio.

4. L'attesa di "utilità" che Darwin esprime nei confronti dei malati di mente, oltre che figlia di un luogo comune, è anche sostenuta dall'intenso scambio epistolare con Crichton-Browne; senza la sua disponibilità e il suo interesse il tema delle espressioni dei folli non avrebbe probabilmente avuto tanto spazio in *L'espressione*.

Nell'*Introduzione* infatti Darwin dichiarava esplicitamente di non aver potuto fare direttamente lo studio sui malati mentali che auspicava: si era rivolto allora a Henry Maudsley, che a sua volta lo aveva indirizzato a James Crichton-Browne; più precisamente, Maudsley rimandò la lettera di Darwin con la sua richiesta di informazioni – lettera mai trovata – a James Crichton-Browne. Il quale rispose ancora a Maudsley, inviandogli note molto particolareggiate su atteggiamenti ed espressioni dei malati di mente, tutte relative a questioni evidentemente poste da Darwin: i capelli che si rizzano in caso di terrore, i denti scoperti negli accessi di rabbia. Note «estremamente grezze», scriveva Crichton-Browne, che confessava a Maudsley di non aver capito esattamente che tipo di informazioni Darwin desiderasse – dati statistici o «generalizzazioni fondate sull'esperienza»? – e di essersi infine risolto a restare ai fatti⁴⁶.

La risposta di Darwin fugò ogni incertezza: erano esattamente le informazioni che desiderava, le descrizioni di Crichton-Browne erano «eccellenti»⁴⁷.

Si stabilì allora un dialogo ricco e serrato che durò per anni. Darwin trovò in Crichton-Browne un interlocutore – forse l'unico – appassionato e come lui interessato al tema dell'espressione. Il piacere dello scambio era reciproco, più volte Crichton-Browne lo manifestò e si mostrò anch'egli grato per l'occasione che Darwin gli offriva: allontanarsi dai doveri del suo gravosissimo incarico, la direzione del West Riding Lunatic Asylum nello Yorkshire⁴⁸.

⁴⁴ Cfr. *L'espressione*, pp. 190-191. Darwin conclude: «Non dobbiamo dare [...] troppa importanza alle lacrime versate in grande abbondanza dai malati di mente, dato che ne è causa una totale assenza di inibizione» (p. 191).

⁴⁵ Ivi, p. 244.

⁴⁶ Cfr. la lettera scritta a Maudsley (19 maggio 1869), che a sua volta la inoltrò a Darwin (*Letter from Henry Maudsley*, 20 maggio 1869) in *Darwin Correspondence Project* (darwinproject.ac.uk).

⁴⁷ Cfr. *Letter to James Crichton-Browne*, 22 maggio 1869, ivi.

⁴⁸ Cfr. *Letter from James Crichton-Browne*, 1 giugno 1869, ivi.

Darwin consultò Crichton-Browne sulle questioni più diverse: l'azione di specifici muscoli nelle espressioni – i *grief muscles* ebbero largo spazio – il rosso-re, il riso, il pianto, i capelli ritti e i denti scoperti, come si è visto. Gli sottopose il testo e le foto di Duchenne e ne discusse molto con lui. Da Crichton-Browne ricevette molte fotografie, ma scelse di pubblicarne solo una, quella di una malata di mente in cui sarebbe evidente il fenomeno dei «capelli ritti»⁴⁹. Per meglio dire, è un'incisione da lui commissionata sulla base della foto, come riferisce lo stesso Darwin⁵⁰ (Fig. 4⁵¹).



Fig. 4.

Questa scelta è sorprendente per più di un motivo. Innanzitutto i capelli ritti non sono un'espressione, e sono in questo caso, peraltro, capelli semplicemente molto crespi.

Rispetto alle attese sui malati di mente, sulla possibilità di scorgere sul loro volto più chiaramente le forti passioni che li attraversano, non imbrigliate né controllate né mascherate, ci si sarebbe aspettati altro e di più. Stupisce che di quegli eccessi, di quella estrema “spontaneità” e “naturalità”, non si sia voluto mostrare alcun tratto somatico. Darwin aveva ricevuto da Crichton-Browne e possedeva lui stesso molte foto di folli sicuramente più espressive. Ne *L'espressione*, ad esempio, fa riferimento ad alcune foto speditegli da Crichton-Browne di pazienti affetti da monomania di superbia: «questi tenevano la testa

⁴⁹ La foto fu inviata a Darwin da Crichton-Browne con la lettera del 6 giugno 1870.

⁵⁰ Cfr. *L'espressione*, p. 326. In una lettera del 1871 Darwin riferisce di aver inviato «one of your photographs of insane woman with wonderfully bristling hair to be engraved» (*Letter to James Crichton-Browne*, 26 marzo 1871, in *Darwin Correspondence Project* (darwinproject.ac.uk)).

⁵¹ In *The expression*, p. 296, con la didascalia: «From a photograph of an insane woman, to show the conditions of her hair».

e il corpo eretti e la bocca energicamente chiusa»⁵². Ma Darwin non pubblicò queste fotografie, che pure, evidentemente, gli erano sembrate eloquenti, né le molte altre che Crichton-Browne gli aveva mandato.

Che Darwin non riuscisse a *vedere* in quelle foto – come è stato detto – le differenze tra le varie malattie mentali che Crichton-Browne vi individuava; che non pubblicare «sensazionalistiche sequenze di foto di folli» fosse un modo per negare la *differenza* delle espressioni dei folli e della stessa follia, non sembra argomento convincente a proposito di questa omissione⁵³. Darwin non esitò a pubblicare molte foto di Duchenne – artefatte, estreme, equivoche – pur non condividendone sempre i criteri.

La scelta di non pubblicare la fotografia ma l'incisione dalla fotografia è anch'essa molto significativa. Darwin dichiara di aver fatto «ridisegnare» la fotografia: «guardandola da vicino, si ottiene una rappresentazione fedele dell'originale, tranne il fatto che i capelli appaiono un po' troppo ruvidi ed esageratamente arricciati»⁵⁴. Ci si chiede perché inseguire qui la fedeltà all'originale e non pubblicare l'originale stesso.

Paul Ekman, che ha curato una nuova edizione del testo darwiniano nel 1998, vi pubblica la fotografia da cui fu tratta l'incisione, ritrovata fra i materiali di Darwin nella biblioteca dell'università di Cambridge⁵⁵ (Fig. 5). Vi si nota immediatamente l'assenza dei segni e delle rughe che compaiono invece nell'incisione.



Fig. 5.

Escludo la possibilità che le rughe fossero presenti nella fotografia e siano sbiadite col tempo – scrive Ekman - [...]. Le rughe furono aggiunte dall'incisore affinché l'immagine combaciasse con quello che ci si aspetterebbe di vedere nel volto di una donna sconvolta dalla follia. Non ci sono documenti che dimostrino che Darwin abbia istruito l'incisore affinché apportasse questi cambiamenti [...]. Forse l'incisore fece le modifiche senza che Darwin se ne accorgesse? Oppure Darwin *se ne accorse* ma non li reputò importanti, dal momento che stava commentando i capelli della donna, e non la sua espressione?⁵⁶

⁵² *L'espressione*, p. 293. Per le foto di folli che Darwin possedeva cfr. Ph. Prodger, *Darwin's Camera*, cit., soprattutto pp. 92-94.

⁵³ Cfr. J. Browne, *Darwin and the face of madness*, in *The anatomy of madness. Essays in the history of psychiatry*, vol. I, ed. by W.F. Bynum - R. Porter - M. Shepard, London and New York, Tavistock Publications, 2004, p. 161.

⁵⁴ *L'espressione*, pp. 326-327.

⁵⁵ Cfr. Ch. Darwin, *The expression of the emotions in man and animals*, ed. by P. Ekman, New York, Oxford University Press, 1998, pp. XVI, 296 e sgg. La fotografia e il commento di Ekman sono pubblicati anche nell'edizione italiana de *L'espressione delle emozioni* del 1999, che segue l'edizione inglese del 1998. Cfr. *L'espressione*, p. 326.

⁵⁶ *Ibidem*.

Per un artificio non sappiamo voluto da chi – se da Darwin o dall’incisore – il volto della donna nell’incisione risulta quindi, paradossalmente, più “espressivo”. La donna che da quell’incisione ci guarda esprime, insieme a una quiete lontanissima da ogni eccesso e follia, un’infinita malinconia, che non ha nulla però della malinconia patologica di cui pure tanto discusse Crichton-Browne nelle sue lettere a Darwin. Nella malinconia acuta, come nell’ipocondria, si notano frequentemente i capelli ritti, aveva scritto Crichton-Browne: «c’è, in entrambe queste condizioni, uno stato persistente di emozioni dolorose (terrore o ansia), modificato da attacchi di sofferenza più intensa»⁵⁷. Nell’incisione si può leggere, forse, il ricordo di quella sofferenza.

Esquirol aveva scritto che «tutti i folli hanno i tratti del volto fortemente contratti, la loro fisionomia porta l’impronta del dolore»⁵⁸.

Alla prova dei fatti si direbbe che i muscoli «fortemente contratti» che segnavano la sofferenza e che l’arte, secondo Darwin, non aveva voluto raffigurare, sono rimossi, allontanati anche dallo sguardo dello scienziato.

La fotografia fa registrare qui un fallimento, certo inavvertito, come è inavvertito, evidentemente, il parziale fallimento di un “metodo” che doveva essere fondamentale: lo studio dei malati di mente.

Lo “sfogo” che i folli danno alle proprie passioni è spesso fuorviante, davvero eccessivo e infine non sempre espressivo; certamente molto, troppo doloroso, anche per un osservatore “sensibile”, e che si voleva imparziale, come Darwin. La follia sfugge alla rappresentazione e sfuggono le emozioni che la abitano; lo sguardo dello scienziato certamente sfugge al dolore denso e informe che sempre la percorre. Un dolore che era visibile, avvertibile, fin dall’inizio, prima e meglio che in qualsiasi fotografia. Apprendo la sua prima lettera a Crichton-Browne, e ringraziandolo con calore delle sue «osservazioni sull’espressione», Darwin aggiungeva che, al di là della loro grande utilità per lui, quelle osservazioni erano «così vivide e precise - *so graphic* - da essere quasi dolorose»⁵⁹.

⁵⁷ *Letter from James Crichton-Browne*, 1 giugno 1869, in *Darwin Correspondence Project* (darwinproject.ac.uk).

⁵⁸ E. Esquirol, *Folie*, cit., p. 161

⁵⁹ *Letter to James Crichton-Browne*, 22 maggio 1869, in *Darwin Correspondence Project* (darwinproject.ac.uk).



Monica Riccio

ISPF-CNR, Napoli

riccio@ispf.cnr.it

– **Passioni folli e illusioni scientifiche in *The Expression of the Emotions* di Charles Darwin**

Citation standard:

RICCIO, Monica. Passioni folli e illusioni scientifiche in *The expression of the emotions* di Charles Darwin. Laboratorio dell'ISPF. 2019, vol. XVI (11). DOI: 10.12862/Lab19RCM.

Online: 30.12.2019

ABSTRACT

Deranged passions and scientific illusions in Charles Darwin's "The expression of the emotions". Charles Darwin used, in his "science" of the expression of the emotions, various means and sources, chasing above all, in the research on the human expressions, spontaneity and lack of conditioning. Therefore, he opted for publishing photographs of the human expressions instead of drawings: in them the emotional conditioning of observer could more probably be transferred. Among the means which could help in seizing the spontaneity of expression, Darwin indicated the observation of the insane, because they have strongest passions and no control over them. But in the very rich route of Darwin's research, photography seldom gives genuine fruits. The observation of insane reveals in the end unforeseen faces, and even photography's limited ability to seize emotions and insanity.

KEYWORDS

C. Darwin; Expression; Emotions/Passions; Madness; Photography

SOMMARIO

Charles Darwin utilizzò, nella sua "scienza" dell'espressione delle emozioni, strumenti e fonti diverse, inseguendo soprattutto, nello studio delle espressioni umane, autenticità e mancanza di condizionamenti. Per questo scelse di pubblicare fotografie delle espressioni umane invece di disegni, nei quali era più probabile che si trasferisse il condizionamento emotivo dell'osservatore. Tra i mezzi utili a cogliere l'autenticità dell'espressione, Darwin indicava l'osservazione dei malati di mente, perché hanno passioni più forti e nessun controllo su di esse. Ma nel percorso ricchissimo della ricerca darwiniana la fotografia spesso non offre frutti autentici; l'osservazione dei malati di mente mostra infine volti inattesi, e anche la capacità limitata della fotografia di cogliere emozioni e follia.

PAROLE CHIAVE

C. Darwin; Espressione; Emozioni/Passioni; Follia; Fotografia

Laboratorio dell'ISPF

ISSN 1824-9817

www.ispf-lab.cnr.it

