

Vittorio Gallese  
*Corpo, Movimento e  
Narrazione nell'opera  
di Marta Dell'Angelo*  
2019

"L'individuo non è un essere ma un atto, e l'essere è un individuo come agente di questo atto di individuazione con cui si mostra ed esiste. L'individualità è un aspetto della generazione, è spiegata dalla genesi di un essere e consiste nella perpetuazione di questa genesi."

G. Simondon, 1964

Uno dei molti aspetti che mi lega all'opera di Marta Dell'Angelo, e che la rende attualissima, è il nascere da una costante ricerca artistico-antropologica sulla centralità del corpo. Le forme espressive praticate da Marta nel corso degli anni, come pittura, fotografia, video, performances, installazioni e la scrittura visiva di libri, sono accomunate da un'unica funzione strumentale: andare al fondo dell'universo corpo, sondandone e sperimentandone le differenti potenzialità espressive. Il corpo umano è la vera "tavolozza incarnata" usata da Marta Dell'Angelo per porre domande sull'identità, sull'altro, sulla convivenza e sulla libertà. Scienza ed Arte spesso condividono gli stessi quesiti, anche se li affrontano con il proprio linguaggio di descrizione e i propri strumenti. Come neuroscienziato cognitivo sono interessato al ruolo del corpo nella definizione dell'identità personale,

Vittorio Gallese  
*Body, Movement and  
Narration in the work  
of Marta Dell'Angelo*  
2019

"The individual is not a being but an act, and a being is an individual as an agent of this act of individualization by which he manifests himself and exists. Individuality is an aspect of generation, can be explained by the genesis of a being, and lies in the perpetuation of this genesis."

G. Simondon, 1964

One of the many aspects that connects me to the work of Marta Dell'Angelo, and makes it very timely, is the advent of constant artistic-anthropological research on the central character of the body. The forms of expression practiced by Marta over the years, such as painting, photography, video, performances, installations and visual writing of books, share a single strategic function: to fathom the depths of the body-universe, probing and experiencing its different expressive potentialities. The human body is the true "palette incarnate" used by Marta Dell'Angelo to ask questions about identity, the other, coexistence and freedom. Science and Art often share the same queries, though they approach them with their own languages of description and their own tools. As a cognitive neuroscientist I am interested in the role of the body in the definition of personal identity, of

Fig. 1  
*Cariatidi Le Case  
D'Arte  
Milano, 2012*



dell'intersoggettività e delle sue espressioni creative, come l'arte e la sua ricezione estetica. Anche per questo ho nutrito fin da subito un profondo interesse per la ricerca artistica di Marta Dell'Angelo, cogliendo una sorta di consonanza, di "aria di famiglia" nei suoi temi ed esiti creativi. L'antologia qui presentata della sua opera ci consegna in maniera esemplare il senso della sua pluriennale meditazione sul corpo umano, e in particolare sul corpo femminile. Il corpo è un corpo che si muove e che smuove chi lo guarda. Il corpo è ritratto, smontato e rimontato con fantasia arcimboldesca, restituendoci un vocabolario di gesti, atteggiamenti, movimenti e posture la cui forza espressiva è radicalmente potenziata dalla ricomposizione, dalla decontestualizzazione, dalla sottrazione e dai vari giochi di mobilitazione e cambiamento di scala che caratterizzano molte delle opere qui esposte.

Il corpo messo in scena è sempre paradigmaticamente un corpo in movimento, sia perché riprodotto in particolari atteggiamenti e posture dinamiche, come ad esempio in *Falata, Presa o Varco* (2016), sia perché le parti corporee subiscono un ulteriore movimento, indotto dagli spostamenti dei visitatori che letteralmente mettono in risonanza i fogli A4 posti nello spazio espositivo su cui sono riprodotti i corpi rifratti di *Cariatidi* (Fig. 1), o inducendo un "moto calderiano" alle grandi figure di parti corporee di *Collages Vivant* (Fig. 2).

La qualità performativa del corpo messo in figura da Marta Dell'Angelo evoca profonde analogie con la ricerca di Aby Warburg (1866-1929). Lo storico dell'arte tedesco, può essere considerato un anticipatore della contemporanea svolta bio-culturale (Wojciehowski e Gallese, 2018), secondo cui natura e cultura sono due facce della stessa medaglia, due modi diversi di declinare quello stesso unicum olistico

intersubjectivity and its creative expressions, like art and its aesthetic reception. Also for this, I was immediately intrigued by the artistic research of Marta Dell'Angelo, because I could glimpse a sort of consonance, something "familiar" in terms of themes and creative results. The anthology of her work presented here conveys the sense of her lengthy meditation on the human body, and on the female body in particular. The body according to Marta Dell'Angelo is one that moves itself and emotionally moves the viewer. The body is portrait, broken up and reassembled with Arcimboldian fantasy, granting us a vocabulary of gestures, attitudes, movements and poses whose expressive power is radically boosted by the re-composition, de-contextualization, subtraction and various games of mobilization and shifting of scale seen in many of the works on display.

The body staged by Marta Dell'Angelo is always paradigmatically a body in motion, because it is reproduced in various dynamic positions, as for example in *Falata* (Gust), *Presa* (Grip) or *Varco* (Gap) (2016), or because the bodily parts undergo further movement, triggered by the movements of the visitors that literally cause resonance of the A4 sheets of paper in the exhibition space, on which are reproduced the refracted bodies of *Cariatidi* (Fig. 1), or by stimulating a "Calderian motion" in the large figures of bodily parts of *Collage Vivant* (Fig. 2).

The performative character of the body enfigured by Marta Dell'Angelo suggests deep parallels with the research of Aby Warburg (1866-1929). The German art historian can be considered a forerunner of the contemporary bio-cultural turn (Wojciehowski and Gallese, 2018), according to whom nature and culture are two sides of the same coin, two different

Fig. 2  
*Carichi pendenti  
Spazio C.O.S.M.O.  
Milano, 2017*



che chiamiamo *essere umano*. Warburg concepiva la storia dell'arte come uno strumento per chiarire la psicologia storica dell'espressione umana, essendo convinto che bisognasse estendere le frontiere metodologiche dello studio dell'arte, così da metterla al servizio di una psicologia dell'espressione umana (Gallese, 2011). È difficile resistere alla tentazione di considerare globalmente l'opera di Marta Dell'Angelo come un dinamico e creativo warburgiano archivio dell'espressività corporea. Ciò si connette ad un'altra intuizione di Warburg, cioè a quella di "*Pathosformeln*" (formule del Pathos), una varietà di azioni, gesti e posture corporee costantemente rinvenute in storia dell'arte, dall'età Classica al Medio Evo, fino al Rinascimento. Le *Pathosformeln* incarnano in modo esemplare l'atto estetico dell'empatia, che secondo Warburg costituisce una delle primarie fonti dello stile artistico. Lettore di Darwin, Warburg scoperse la necessità biologica dell'espressione corporea delle emozioni, trasmessa sotto forma di memoria non conscia. I movimenti corporei, le chiome e i panneggi mossi dal vento che caratterizzano ad esempio le figure di Botticelli, per Warburg non sono solo il risultato della consapevole riproduzione mimetica dei modelli classici, ma sono più significativamente l'evidenza della sopravvivenza delle impronte dell'espressione umana (*Ausdrucksprägungen*).

Warburg, costantemente aperto alle sollecitazioni provenienti dal mondo scientifico, utilizzò anche il concetto di Engramma del fisiologo Semon per fornire una descrizione energetica delle immagini, spesso intese come "dinamogrammi", cioè, come segni energetici. Immagini artistiche come quelle che raffigurano le posture del corpo e dei piedi di ninfe, o come i serpenti del gruppo marmoreo del Laocoonte, costituiscono

ways of interpreting the same holistic *unicum* we call a human being. Warburg thought of the history of art as a tool to clarify the historical psychology of human expression, since he was convinced of the necessity of extending the methodological boundaries of the study of art to put them at the service of a psychology of human expression (Gallese, 2011). It is hard to resist the temptation to view all the work of Marta Dell'Angelo as a dynamic and creative Warburgian archive of corporeal expressivity. This links to another intuition of Warburg, namely that of the "*Pathosformeln*" (formulae of pathos), a variety of actions, gestures and bodily postures constantly observable in art history, from the classical era to the Middle Ages, all the way to the Renaissance. The *Pathosformeln* embody the aesthetic act of empathy in an exemplary way, which according to Warburg constitutes one of the primary sources of artistic style. A reader of Darwin, Warburg discovered the biological necessity of corporeal expression of emotions, transmitted in the form of unconscious memory. The movements of the body, the windblown hair and draped garments seen, for example, in the figures of Botticelli, for Warburg are simply the result of the mimetic reproduction of classical models, but more significantly they are evidence of the survival of the imprints of human expression (*Ausdrucksprägungen*).

Warburg, constantly open to the stimuli arriving from the scientific world, also used the concept of *Engramma* of the physiologist Semon to provide an energetic description of images, often grasped as "dynamograms," i.e. as signs of energy. Artistic images such as those that portray the positions of the body and feet of nymphs, or the serpents of the group of marble sculptures of Laocoön, constitute

simboli dinamici che in virtù dell'energia accumulata occupano la memoria collettiva umana. Secondo Warburg, una teoria dello stile artistico deve essere concepita come scienza pragmatica dell'espressione (*pragmatische Ausdruckskunde*), nozione ispirata dal concetto di movimento espressivo (*Ausdrucksbewegung*), introdotto dal fondatore della psicologia Tedesca Wilhelm Wundt.

I corpi e/o le loro parti rappresentati da Marta Dell'Angelo raccontano delle storie ed esprimono una varietà di intensità affettive. Quando osserviamo un'azione o movimento eseguito da altri in genere capiamo cosa l'altro stia facendo, e abbiamo anche una vaga idea di cosa possa provare nel farlo.

Ma come lo facciamo? Le neuroscienze ci hanno recentemente aiutato a comprendere su quali meccanismi si fondi questa comprensione implicita dell'altro. La scoperta dei neuroni specchio (Gallese et al., 1996) ha permesso di interpretare in termini radicalmente nuovi il rapporto tra azione, percezione e cognizione. Comprendiamo ciò che gli altri fanno grazie al fatto che le azioni altrui sono mappate dai circuiti nervosi che consentono a noi di compiere le stesse azioni. Chi osserva, riutilizza le proprie risorse neurali per penetrare il mondo dell'altro dall'interno, mediante un meccanismo di simulazione motoria. I neuroni specchio suggeriscono una diversa concezione di percezione. Vediamo non solo col cervello visivo, ma anche con quello motorio. L'interazione reciproca tra azione e percezione è fondamentale per l'intersoggettività: capire cosa fa l'altro.

A partire dalla scoperta dei neuroni specchio, ho proposto come il senso di base del corpo sia l'esito di un meccanismo funzionale – la Simulazione Incarnata – che permette un accesso al mondo degli altri più diretto e meno mediato

dynamic symbols that dwell in human memory by virtue of accumulated energy. According to Warburg, a theory of artistic style must be conceived as a pragmatic science of expression (*pragmatische Ausdruckskunde*), a notion inspired by the concept of expressive movement (*Ausdrucksbewegung*) introduced by the founder of German psychology Wilhelm Wundt. The bodies and/or bodily parts represented by Marta Dell'Angelo tell stories and express a variety of affective intensities. When we observe an action or movement performed by others, we can generally understand what they are doing, and we also have a vague idea of how they feel when they do it. How do we manage this? Neuroscience has recently helped us to understand the mechanisms behind this implicit comprehension of others. The discovery of mirror neurons (Gallese et al., 1996) has permitted the interpretation in radically new terms of the relationship between action, perception and cognition. We comprehend what others are doing thanks to the fact that their actions are mapped by the neural circuits that permit us to perform the same actions. The observer reuses the same neural resources to penetrate the world of the other from the inside, through a mechanism of motor simulation. The mirror neurons suggest a different conception of perception. We see not only with the visual brain, but also with the motor brain. The mutual interaction between action and perception is fundamental for intersubjectivity: to understand what the other is doing. Starting from the discover of the mirror neurons, I have suggested that the basic sense of the body is the result of a functional mechanism – Embodied Simulation – that permits more direct access to the world of others, with less cognitive mediation. Embodied simulation mediates the capacity to share

Fig. 3  
Folata, 2016  
olio su tela/oil on canvas  
200x230cm  
Galleria Passaggi, Pisa, 2016



cognitivamente. La simulazione incarnata media la capacità di condividere il significato di movimenti, azioni, intenzioni motorie di base, sentimenti, ed emozioni altrui, fondando così la nostra identificazione e connessione con gli altri. In accordo con questa ipotesi, l'intersoggettività dovrebbe essere intesa anche, se non soprattutto, come intercorporeità (Gallese, 2014, 2017; Gallese e Guerra, 2015).

Il sentimento di coinvolgimento corporeo suscitato da dipinti, sculture, fotografie, forme architettoniche, cinema e letteratura, incrementa le nostre risposte emozionali a quegli stessi oggetti. Per ciò costituisce un ingrediente fondamentale della nostra esperienza estetica. Al di sotto degli aspetti più francamente cognitivo-linguistici che guidano la nostra esperienza dell'arte, vi è una dimensione corporea – già intuita in passato da molti filosofi e storici dell'arte – che oggi siamo in grado di studiare empiricamente. La simulazione incarnata è rilevante per definire l'esperienza estetica in almeno tre modi: Primo, grazie ai sentimenti corporei suscitati dai contenuti delle opere d'arte con cui ci relazioniamo, per mezzo dei meccanismi di rispecchiamento che esse evocano.

In questo modo la simulazione incarnata genera quel particolare coinvolgimento empatico che svolge un ruolo fondamentale nell'esperienza estetica. Secondo, in virtù delle memorie incarnate e delle associazioni immaginative che le opere d'arte risvegliano in chi le contempla: ognuno di noi proietta qualcosa di sé in ciò che guarda. Terzo, grazie alla possibilità che certe immagini hanno di risvegliare in chi le guarda la simulazione del gesto che le ha prodotte (Fig. 3). I lavori di Marta Dell'Angelo, colgono benissimo l'intrinseca capacità di comunicazione della figura corporea, soprattutto quando messa in figura in un istante che, in quanto "mosso",

the meaning of movements, actions, basic motor intentions, sensations and emotions of others, thus forming the basis for our identification and connection with others. In keeping with this hypothesis, intersubjectivity would be understood also and above all as intercorporeality (Gallese, 2014, 2017; Gallese and Guerra 2015).

The sensation of corporeal engagement stimulated by paintings, sculptures, photographs, architectural forms, cinema and literature augments our emotional responses to those same objects. For this reason, it constitutes a fundamental ingredient of our aesthetic experience. Below the more frankly cognitive-linguistic aspects that guide our experience of art, there is a corporeal dimension – already glimpsed in the past by many philosophers and historians of art – that we are now able to empirically study. The incarnated simulation is relevant to define the aesthetic experience in at least three ways. First, thanks to the corporeal sensations triggered by the contents of the works of art with which we come into contact, by means of the mechanisms of mirroring they set in motion. In this way embodied simulation generates that particular empathic engagement that plays a fundamental role in the aesthetic experience. Second, by virtue of the incarnated memories and imaginative associations works of art reawaken in those who observe them: each of us projects something of ourselves into what is being seen. Third, thanks to the possibility that certain images have to reawaken in the observer the simulation of the gesture that has produced them (Fig. 3).

The works of Marta Dell'Angelo aptly grasp the intrinsic capacity of communication of the corporeal figure, especially when it is captured in an instant, a particular phase of

Fig. 4  
Varco, 2016  
olio su tela/oil on canvas  
80x140cm



colto in una particolare fase di movimento, permette all'osservatore di dilatare l'istante, trasformandolo nel "momento decisivo" di una sequenza temporale. Nelle sue opere lo spettatore è chiamato a un atto di *filling-in* e animazione/messa in movimento delle figure osservate, verosimilmente anche grazie alla simulazione motoria che sollecitano in chi le guarda. La singola figura, attivando la simulazione dell'azione di cui esemplifica un momento, attiva una sequenza temporale: l'ora del movimento produce un *prima* e un *poi*. Il movimento che non è direttamente visibile nell'immagine, il *prima* e il *poi* invisibili, sono resi visibili dalla simulazione. La simulazione rende visibile l'invisibile. Nasce così dal movimento una storia del movimento. La simulazione del movimento crea la storia. Gli esercizi di scomposizione del corpo e il suo ri-montaggio in configurazioni nuove ed inedite operati da Marta Dell'Angelo, potenziano ulteriormente l'intensità della visione attiva dell'osservatore e le emozioni che l'accompagnano (Fig. 4). Se da un lato in opere come *Folata* e *Varco* l'intuizione del movimento è potenziata dalla sottrazione dei corpi, con *Preso* la sottrazione rende l'intuizione problematica, perché sottrae l'elemento decisivo, che può solo essere dolorosamente evocato dall'osservatore, a cui però è negato. In *Folata* la sottrazione del corpo mette in movimento gli arti che, pur colti in posture statiche, liberati dalla materialità del corpo cui normalmente sono legati, si svincolano per animare una danza che lo spettatore intuisce grazie alla mediazione di una simulazione appunto potenziata dalla sottrazione dei vincoli corporei, liberando nuove energie. Gli arti liberati dalla gravità del corpo sono capaci nell'intuizione visuo-motoria dell'osservatore di esprimere, finalmente, tutte le proprie

movement, which allows the visitor to expand the moment, to transform it into the "decisive" instant of a temporal sequence. In her pieces the viewer is summoned to perform an act of "filling in" and animation/setting in motion of the observed figures, plausibly also thanks to the motor simulation the figures trigger in those who look at them. The individual figure, activating the simulation of action exemplified in a moment, triggers a temporal sequence: the *now* of the movement produces a *before* and an *after*. The movement that is not directly visible in the image, the invisible *before* and *after*, are made visible by simulation. The simulation makes the invisible visible. A story of the movement is thus born from the movement. The simulation of the movement creates the story. The exercises of fragmentation of the body and its reassembly in new and novel configurations enacted by Marta Dell'Angelo boost the intensity of the active vision of the observer and the accompanying emotions (Fig. 4). While in works like *Folata* and *Varco* the intuition of movement is emphasized by the subtraction of the bodies, with *Preso* the subtraction makes it problematic, because it removes the decisive element, which can only be painfully imagined by the observer, to whom it is denied. In *Folata* the subtraction of the body puts the limbs into motion, which although they are captured in static poses, freed from the materiality of the body to which they are normally connected, break loose to give rise to a dance the viewer can intuit thanks to the mediation of a simulation that is heightened by the subtraction of corporeal constraints, freeing up new energies. The limbs, liberated from the gravity of the body, are enabled in the visual-motor intuition of the observer to finally express all their motor potential. In this way, arms and hands, legs and feet are set to spinning, driven

Fig. 5  
Preso, 2016  
olio su tela/oil on canvas  
80x80cm



potenzialità motorie. In questo modo, braccia e mani, gambe e piedi volteggiano animate dalla "praktognosia" dell'osservatore, di cui parla Merleau-Ponty. In *Preso* la sottrazione diviene quasi un atto di sadismo. Qui l'intuizione di ciò che manca evoca un desiderio di completamento impossibile. È un'immagine dolorosa, che evoca paesaggi da *Inferno dantesco*, come se queste braccia appartenessero a una selva animata di dannati in perpetua ricerca di soddisfare il proprio desiderio impossibile di presa sul loro mondo di un tempo, ormai svanito per sempre (Fig. 5). Attraverso il movimento colto nell'immagine di un istante, chi guarda trasforma l'istante nella "storia di un movimento", che viene dal passato, continua e si proietta nel futuro. Come riusciamo a farlo? Perché riconosciamo l'istante come parte di un movimento che ha un passato e un futuro. Il passato è il movimento che ha portato quel corpo o quell'arto fino al momento raffigurato nell'immagine che guardiamo. Il futuro è la predicibile traiettoria spaziale e il punto di arrivo finale che verosimilmente quel corpo o quell'arto compirà e raggiungerà, dopo un tempo inversamente proporzionale all'energia cinetica impegnata. La simulazione trasforma l'immagine nella figura di una storia. Uno dei poteri dell'immagine, ed uno dei motivi che rende potenti le immagini di Marta Dell'Angelo, è la capacità di trasformare la percezione del dinamismo, della forza ed intensità del movimento, nella percezione di un contorno temporale. Potremmo dire, estremizzando il discorso, che la forza e l'efficacia emozionale delle immagini risiede proprio nella capacità di concentrare e condensare nella figura di un attimo una storia, mostrando così la straordinaria inerenza reciproca di tempo, movimento e narrazione (su questo tema, si veda la recente affascinante analisi di Michele Cometa, 2017).

by the "praktognosia" of the observer of which Merleau-Ponty spoke. In *Preso* the subtraction becomes almost a sadistic act. Here the intuition of what is missing calls forth a desire for impossible completion. It is a painful image that suggests landscapes from Dante's *Inferno*, as if the arms belonged to a writhing forest of the damned, in eternal pursuit of its impossible yearning to grasp their world that once was, and now has vanished forever (Fig. 5). Through the movement captured in the image of an instant, the observer transforms the instant into the "story of a movement" that comes from the past and continues, projected into the future. How are we able to do this? Because we recognize the instant as part of a movement that has a past and a future. The past is the movement that has taken that body or that limb up to the moment depicted in the image we are observing. The future is the predictable spatial trajectory and the final point of arrival that body or limb will plausibly reach, after a time inversely proportional to the kinetic energy deployed. The simulation transforms the *image* into the *figure of a story*. One of the powers of the image, and one of the reasons why Marta Dell'Angelo's images are powerful, is the capacity to transform the perception of dynamism, of the force and intensity of movement, into the perception of a temporal setting. To take the argument to an extreme, we might say that the force and emotional efficacy of images lies precisely in their capacity to concentrate and condense a story in the figure of an instant, thus demonstrating the extraordinary reciprocal inherence of time, movement and narration (on this theme, see the fascinating recent analysis of Michele Cometa, 2017). I have spoken of "emotional force"

Ho parlato di “forza emozionale” perché le immagini ci emozionano, ci smuovono affettivamente. Ci muovono non solo metaforicamente, ma come abbiamo visto, attivano parti motorie del nostro cervello-corpo, rendendo possibile la simulazione incarnata dei gesti e delle espressioni che le immagini mettono in figura. Il movimento si lega, attraverso la sua temporalità, anche all’emozione. L’affettività colora tutte le nostre relazioni interpersonali, traducendosi in differenti stili di modulare la voce, di atteggiarci, muoverci, camminare. Questi “colori affettivi” del movimento sono legati al modo in cui i movimenti vengono eseguiti, cioè dalla dinamica del movimento. Secondo lo psicoanalista e psichiatra statunitense Daniel Stern (1934-2012), lo schema del movimento nel tempo e nello spazio, la sua forza e direzionalità, la “firma del movimento dinamico” dell’altro, comunicano implicitamente sullo stato interiore dell’agente (Gallese e Rochat, 2018). Secondo Stern, una caratteristica fondamentale della qualità espressiva del movimento è la sua “Forma Vitale”, cioè la sua valenza dinamica che manifesta tipicamente una qualità, una “prosodia” affettiva ed emozionale. Indipendentemente dal contenuto trasmesso (emozione, azione, pensiero), le *Forme Vitali* sono “l’esperienza sentita della forza in movimento con un contorno temporale, e un senso di vitalità, di andare da qualche parte” (Stern 2010, p.8). Sono come un esperanto: al di là del linguaggio specifico delle emozioni, delle sensazioni o delle azioni, le *Forme Vitali* sono focalizzate su “le qualità dinamiche dell’esperienza, sul profilo delle fluttuazioni nell’eccitazione, nell’interesse e nella vitalità” (Stern 2010 p.45). Esse quindi modellano la caratteristica di qualsiasi tipo di evento dinamico, sia esso uno scambio affettivo interpersonale, una coreografia, uno scatto fotografico, un video o un dipinto. Secondo Stern, “le dinamiche dell’esperienza sono rivelate nelle arti basate sul tempo, in quanto parlano lo stesso linguaggio meta-modale delle *Forme Vitali*” (Stern, 2010, p.81). Le sue figure sanno restituire con grande forza queste *Forme Vitali*, sia attraverso la scelta degli “attimi decisivi” giusti, sia attraverso tecniche di sottrazione, montaggio e cambiamento di scala. L’arte riesce a mostrarci come un ridotto numero di variabili legate alla corporeità possa esprimere una gamma quasi infinita di modi di esistenza.

because images excite us, and move us on an affective level. They not only move us metaphorically, but as we have seen they activate motor portions of our brain-body, making possible the embodied simulation of the gestures and expressions the images enfigure. The movement, through its temporality, also links itself to emotion. Affectivity tinges all our interpersonal relations, translating into different styles of vocal modulation, different attitudes, ways of moving and walking. These “affective colors” of movement are linked to the way movements are executed, i.e. to the dynamic of the movement. According to the American psychoanalyst and psychiatrist Daniel Stern (1934-2012), the schema of movement in time and space, its force and direction, the “dynamic movement signature” of the other, implicitly communicate regarding the inner state of the actor (Gallese and Rochat, 2018). According to Stern, one fundamental characteristic of the expressive quality of movement is its “form of vitality, “namely its dynamic character that typically displays a quality, an affective and emotional “prosody.” Independent of the transmitted content (emotion, action, thought), the forms of vitality are “the felt experience of force – in movement – with a temporal contour, and a sense of aliveness, of going somewhere” (Stern 2010, p.8). They are like a sort of Esperanto: beyond the specific language of the emotions, sensations or actions, the forms of vitality focus on “the dynamic qualities of experience, in particular the profile of the fluctuations in excitement, interest, and aliveness” (Stern 2010, p.45). They therefore shape the character of any type of dynamic event, be it an interpersonal exchange of affectivity, a choreography, a photograph, a video or a painting. According to Stern, “the dynamics of experience are revealed in all art forms because they speak the same meta-modal language of vitality forms” (Stern, 2010, p.81). The figures of Marta Dell’Angelo are able to very forcefully convey these vitality forms, both through the choice of the correct “decisive moments” and through the techniques of subtraction, montage and change of scale. Art is able to show us how a limited number of variables connected with the corporeal can express an almost infinite range of ways of being. The performative character of the work of Marta

Il carattere performativo dell’opera di Marta Dell’Angelo, che del corpo sa esplorare le infinite modalità composizionali, esemplifica al meglio la centralità esistenziale e politica del corpo, dal cui orizzonte originano l’espressione creativa e la sua ricezione. Per secoli abbiamo tenuto separati il corpo dalla mente, la percezione dall’azione, e l’Io dal Tu. Oggi, anche in ambito scientifico, ci si sta muovendo in un’altra direzione, che riscopre la cruciale importanza della corporeità per la coscienza, il pensiero e il linguaggio. Marta Dell’Angelo, con la sensibilità “sismografica” propria degli artisti, coglie in pieno tutti questi aspetti, trasformandoli con la sua opera in una costante sollecitazione affettiva e intellettuale a prestare nuova attenzione al corpo e alle sue dinamiche espressive. Rendendo visibile l’invisibile. Mostrando come, in fondo, il corpo sia l’origine e il termine ultimo dei nostri pensieri.

Dell’Angelo, able to explore the infinite compositional modes of the body, fully exemplifies the existential and political centrality of the body, which is the horizon from which creative expression and its reception take their origin. For centuries we have kept body and mind separate, perception from action, I from You. Today, also in the sciences, there is a move in the opposite direction, to rediscover the crucial importance of the body for consciousness, thought and language. Marta Dell’Angelo, with the “seismographic” sensitivity that belongs to artists, fully grasps these aspects, transforming them through her work into a constant affective and intellectual stimulus to pay renewed attention to the body and its expressive dynamics. Making the invisible visible. Demonstrating how, in the end, the body is the origin and final destination of our thoughts.

## Bibliografia

- Cometa M. (2017). *Perchè le Storie ci Aiutano a Vivere. La letteratura Necessaria* Milano: Raffaello Cortina Editore.
- Gallese V., Fadiga L., Fogassi L. and Rizzolatti G. (1996) *Action recognition in the premotor cortex.* *Brain* 119: 593-609.
- Gallese V. (2012) *Aby Warburg and the dialogue among aesthetics, biology and physiology.* *Ph.* 2, 48-62.
- Gallese V. (2014) *Bodily Selves in Relation: Embodied simulation as second-person perspective on intersubjectivity.* *Philos Trans R Soc Lond B Biol Sci.* 2014 Apr 28;369 (1644):20130177.
- Gallese V. (2017). *Visions of the body. Embodied simulation and aesthetic experience.* *Aisthesis*, 1 (1): 41-50.
- Gallese V., Guerra M. (2015). *Lo Schermo Empatico: Cinema e Neuroscienze*, Milano: Raffaello Cortina Editore.
- Gallese V. and Rochat M. J. (2018). *Forms of Vitality: Their Neural Bases, Their Role in Social Cognition, and the Case of Autism Spectrum Disorder.* *Psychoanalytic Inquiry*, 38 (2), 154-164.
- Simondon G. (1964). *L'Individu et sa genèse physico-biologique: L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information.* Paris: Presses Universitaires de France.
- Stern D.N. (2010). *Forms of Vitality: Exploring Dynamic Experience in Psychology and the Arts.* Oxford University Press.
- Wojciechowski H.C., and Gallese V. (2018). Introduction. In (Wojciechowski H.C., and Gallese V., eds.) *Narrative and the Biocultural Turn.* Costellazioni, vol. 5, 9-22.

## Bibliography

- Cometa, M. (2017), *Perchè le Storie ci Aiutano a Vivere. La letteratura Necessaria* Milano: Raffaello Cortina Editore.
- Gallese, V., Fadiga, L., Fogassi, L. and Rizzolatti, G. (1996), "Action recognition in the premotor cortex," *Brain* 119: 593-609.
- Gallese, V. (2012), "Aby Warburg and the dialogue among aesthetics, biology and physiology," *Ph.* 2, 48-62.
- Gallese, V. (2014), "Bodily Selves in Relation: Embodied simulation as second-person perspective on intersubjectivity," *Philos Trans R Soc Lond B BiolSci*, 2014 Apr- 28;369(1644): 20130177.
- Gallese V. (2017), "Visions of the body. Embodied simulation and aesthetic experience," *Aisthesis*, 1 (1): 41-50.
- Gallese V., Guerra M. (2015), *Lo SchermoEmpatico: Cinema e Neuroscienze*, Milano: Raffaello Cortina Editore.
- Gallese V. and Rochat M. J. (2018), "Forms of Vitality: Their Neural Bases, Their Role in Social Cognition, and the Case of Autism Spectrum Disorder," *Psychoanalytic Inquiry*, 38 (2), 154-164.
- Simondon G. (1964), *L'Individu et sa genèse physico-biologique: L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information*, Paris: Presses Universitaires de France.
- Stern D.N. (2010), *Forms of Vitality: Exploring Dynamic Experience in Psychology and the Arts*, Oxford University Press.
- Wojciechowski H.C., and Gallese, V. (2018), Introduction in (Wojciechowski H.C., and Gallese, V., eds.) *Narrative and the Biocultural Turn.* Costellazioni, vol. 5, 9-22.



*L'unghia rossa.* 2018  
olio su tavola/oil on panel  
30x40cm