

Alessandro Mazzeo

**LIE TO ME: L'ISTANTE E L'ISTINTO,
TRA MICROGESTI-MICROESPRESSIONI,
NELLA SEMANTICA DI UN AGIRE MAIEUTICO**

ABSTRACT. Il volto dell'attore (sociale), Tim Roth, assumendo i connotati e le sembianze del protagonista (il dottor Cal Lightman), racconta in divenire la (propria) vicenda umana, secondo un vissuto intimo e pubblico, in cui si addensano e si annidano le basiche condizioni di uno spirito che *anima* le *ragioni* di un *sentire* comune. La *semantica di un agire maieutico* è rintracciabile come elemento di un sotto-insieme sostanziale rispetto a quello più evidente e manifesto, secondo spie rivelatrici che, come punti luce, microgesti e microespressioni illuminano nell'intelaiatura (di una semantica) di pensiero, la cui maieutica innerva, sottotraccia, il *leitmotiv* del format, nella ricerca della verità.

Più di un secolo fa, rileva Paul Ekman, Charles Darwin scriveva come l'espressione delle emozioni fosse universale, non acquisita diversamente in ciascuna cultura: biologicamente determinata, un prodotto dell'evoluzione della specie¹. È presumibile ritenere, così, sulla scorta di un impianto teorico evoluzionistico-funzionalista, come le riflessioni e le analisi avanzate dagli studi di P. Ekman² (e W. V. Friesen) delineino i confini di una *psiche* individuale e collettiva, parimenti delimitando i contorni nei

¹ Cfr. P. EKMAN - W.V. FRIESEN, *Giù la maschera. Come riconoscere le emozioni dall'espressione del viso* (1975), p. 40.

² Il procedimento che ha sistematizzato in modo più convincente le possibili configurazioni dell'espressività facciale delle emozioni nell'uomo è rappresentato dal FACS (*Facial Action Coding System*), messo a punto verso la metà degli anni '70 proprio da Ekman e Friesen; esso permette di individuare tutte le possibili "unità di azione" (*action units*) che si realizzano nelle tre aree del volto: una superiore, che comprende fronte e sopracciglia; una intermedia, riguardante occhi, palpebre e radice del naso; e una inferiore, relativa alle guance, a gran parte del naso, alla bocca e al mento; ogni movimento mimico può così essere analizzato nei termini delle unità di azione (distinte le une dalle altre su base anatomica) che lo compongono e della loro intensità. Sul FACS (e la FAST) cfr. il saggio di CICERO, pp. 121 ss.

territori della *pangea* umano-esistenziale, in cui, circostanziate alcune portanti e fondamentali matrici pulsionali secondo una piattaforma emozionale di base, poter individuare e riconoscere quelle *emozioni* cosiddette *primarie*. Le caratteristiche comuni di tali emozioni primarie (*sorpresa, paura, disgusto, rabbia, felicità, tristezza*) e distintive rispetto alle altre si riferiscono ad aspetti diversi della risposta emozionale: «esse sono espresse da movimenti mimici, prototipici e universali. [...] Sono primarie, dunque, quelle emozioni la cui espressione è universale, spontanea e innata. Universale, nel senso di essere comune a tutti i membri della specie; spontanea, nel senso di non essere frutto di controllo consapevole da parte dell'individuo; innata, nel senso che ogni bambino, a qualunque etnia o cultura appartenga, presenta lo stesso repertorio espressivo di base, che risulta pertanto indipendente da processi di apprendimento legati a specifici contesti evolutivi»³.

E tuttavia, come si evince, pur rivelandosi di grande *impatto emotivo* il focus della ricerca e delle indagini condotte, lo stesso Ekman precisa come sia possibile altresì cogliere anche nella valenza culturale, in quelle determinazioni e in quegli aspetti simbolici e identificativi a essa correlati, un significativo elemento qualificante di differenza e pertinenza circa il valore universale dell'umano sentire attraverso le impressioni e le espressioni che il più profondo io-emozionale denuncia: «la ricerca scientifica ha dimostrato che la mimica di almeno *alcune* emozioni è effettivamente universale, anche se ci sono differenze culturali quanto alle occasioni in cui tali espressioni si manifestano. [...] Questo lavoro è particolarmente importante nell'illustrare cosa c'è di universale e cosa di culturale nell'espressione delle emozioni. L'elemento universale è l'aspetto peculiare che la faccia assumere in presenza di ciascuna emozione primaria, mentre le varie culture differiscono nelle prescrizioni circa il controllo della mimica emotiva»⁴. E ancora: «Benché ci piacesse interpretare i risultati come la prova che alcune mimiche emotive sono universali, restava una lacuna.

³ P. E. RICCI BITTI, Presentazione (2007) a EKMAN-FRIESEN, *Giù la maschera*, cit., p. XI.

⁴ EKMAN-FRIESEN, *Giù la maschera*, cit., pp. 40-41.

Tutti i soggetti esaminati avevano esperienze visive in comune, non direttamente, ma attraverso i *mass-media*. C'era la possibilità che l'espressione delle emozioni in realtà fosse diversa da una cultura all'altra, ma che attraverso il cinema, la televisione e le riviste illustrate, le persone avessero imparato a riconoscere le varie mimiche, oppure che la mimica stessa fosse identica in tutte le culture proprio perché tutti avevano imparato a manifestare le proprie emozioni imitando gli stessi attori visti al cinema o in televisione. [...] L'unico modo per risolvere la questione era studiare persone isolate, prive di contatti con i mezzi di comunicazione di massa e con scarsissimi contatti con il mondo esterno. Abbiamo condotto, così, una serie di esperimenti negli altipiani sudorientali della Nuova Guinea. [...] In questo contesto culturale le risposte coincidevano con quelle ottenute, negli altri esperimenti, con un'unica eccezione: i soggetti della Nuova Guinea non distinguevano le mimiche di paura e di sorpresa. [...] Benché l'aspetto del viso per ciascuna emozione primaria sia comune a tutti i popoli, le culture differiscono sotto almeno due aspetti. Anzitutto in ciò che suscita una certa emozione: le persone proveranno disgusto o paura in risposta a cose diverse nelle diverse culture. Secondo, le culture differiscono nelle convenzioni che dettano il controllo della mimica in situazioni sociali date»⁵.

La discriminante di un *nodo gordiano*⁶ – nonostante le pur note acquisizioni di un *classico* dicotomico confronto tra *Oriente e Occidente* come sintesi della *dialettica hegeliana* nella filosofia della storia in cui, disposti su un asse storico, l'uno segue e supera l'altro⁷ – può essere allora tra ciò che è distinto e ciò che è distante da *Noi*, significativamente reinterpretata e riproposta nelle commistioni e insieme nelle differenze delle convenzioni socio-culturali e dei codici etico-morali sedimentati nel sub-

⁵ *Ibid.*, pp. 42-46.

⁶ La tesi riconducibile è che l'Europa, sinonimo d'Occidente, non essendo un'entità culturalmente autosufficiente, avesse la chiave del suo destino nel rapporto con l'Asia, simboleggiato, dal nodo che già Alessandro Magno si trovò di fronte quando volle conquistare l'Oriente. Cfr. C. GALLI (a cura di), *Il nodo di Gordio: Dialogo su Oriente e Occidente nella storia del mondo / Ernst Jünger, Carl Schmitt*, p. 12.

⁷ *Ibid.*, p. 7.

strato comunitario. Tuttavia l'attore è comunque chiamato – in una dimensione e condizione meta-storica, meta-temporale, come individuo, come persona, come soggetto, e solo dopo come cittadino – a confrontarsi secondo un continuum *riannodarsi* di stimoli e di istanze indotte, promosse da spinte centrifughe (come già ricorda Freud ne *Il disagio della civiltà*), nell'incontro e parimenti nello scontro di un inconscio pulsionale con un inconscio sociale, in cui l'*Io*, dibattendo e mediando tra *Super-Io* ed *Es*, riconosce se stesso e l'altro, parimenti nell'accettazione di *Totem e Tabù* introiettati quant'anche istituzionalizzati come norma collettiva.

Rimane inoltre, suggestivo e illuminante, il ragionato e fondato sospetto del grado di incidenza e di penetrazione che il medium può determinare, insistendo secondo un coacervo di pulsioni e metafore, in un inconscio tecnologico di massa. Ricorda McLuhan: «Oggi, quando sentiamo il bisogno di orientarci nella nostra cultura e di sfuggire alle prevenzioni e alle pressioni esercitate da qualsiasi forma tecnica dell'espressione umana, dobbiamo soltanto visitare una società dove questa forma particolare non abbia agito o un periodo in cui non era conosciuta»⁸. «La scrittura ci ha dato occhi in cambio di orecchie ed è riuscita a *de-tribalizzare* quella parte del genere umano che siamo soliti definire mondo occidentale, proprio mentre stiamo ri-tribalizzando noi stessi attraverso la nuova tecnologia elettronica. È come acquisire consapevolezza dell'inconscio, e promuovere consapevolmente valori inconsci attraverso una consapevolezza sempre maggiore»⁹.

Il medium, attraverso la lente speculativa d'analisi di tipo induttivo e deduttivo, inteso non soltanto come semplice *intermediario*, ma bensì, in maniera più completa e complessa, *metafora attiva* che traduce un'esperienza reale, dall'immaginario ideale in un processo destinato a *tra-s-formare* e *tra-s-portare* l'attore sociale (secondo

⁸ M. McLuhan, *Gli Strumenti del Comunicare* (1964), pp. 38-40.

⁹ M. McLuhan, *Rimorso di incoscienza* (1963), p. 30.

l'assunto che un *emittente e un ricevente*¹⁰ abbiano un canale di comunicazione e d'interpretazione comune) in un universo virtuale (a cui si sarebbe giunti secondo il paradigma del concetto di Rete sociale – e digitale come Web).

Il medium è il messaggio, annuncia il vaticinio espresso da McLuhan, perché è il medium che controlla, plasma le proporzioni, *la forma*¹¹ dell'associazione e dell'azione umana.

I contenuti, invece, cioè le utilizzazioni, di questi media possono essere diversi, ma non hanno alcuna influenza sulle forme dell'associazione umana: «È anche fin troppo evidente l'equivoco, in virtù del quale *il contenuto* di un medium, ci impedisce di comprendere le caratteristiche del medium stesso. [...] Questo fatto comune a tutti i media, indica che il *contenuto* di un medium è sempre un altro medium. Il contenuto della scrittura è il discorso, così come la parola scritta è il contenuto della stampa e la stampa quello del telegrafo»¹². E ancora, preconizzava McLuhan, annunciando che l'anno in cui fu introdotto il telegrafo commerciale in America fu anche l'anno che

¹⁰ Si rilevano in questa direzione sei elementi che il linguista e sociologo russo *Roman Jakobson* distingue in: *mittente, destinatario, messaggio, contesto, canale (o contatto) e codice*. Il *mittente e il destinatario (o ricevente)* sono ovviamente i due protagonisti della comunicazione. Tuttavia, affinché essa risulti efficace e in grado di raggiungere il destinatario, occorre che siano rispettate, secondo Jakobson, le seguenti condizioni: che il *messaggio* che fa riferimento al *contesto* di appartenenza del *mittente* venga veicolato da un *canale* fisico (contatto) per essere trasmesso, appunto, dal *mittente* al *ricevente*. È altresì evidente che il messaggio presuppone l'utilizzo di un codice necessariamente conosciuto sia dal mittente che dal destinatario. Non può esistere comunicazione che non abbia un *mittente* o un *destinatario*, o che non abbia un *messaggio* inserito in un contesto, un *codice* comune e un *canale* dove far passare il *messaggio*. Cfr. R. JAKOBSON, *Saggi di linguistica generale* (1963), pp. 185 ss.; al riguardo cfr. A.A. EPASTO, *Processi cognitivi e nuove tecnologie dell'apprendimento*, pp. 72-74.

¹¹ In merito al dicotomico aspetto tra *effetto-forma* e *contenuto*, McLuhan, in maniera assai suggestiva, precisa: «La nostra reazione convenzionale a tutti i media, secondo la quale ciò che conta è il modo in cui vengono usati, è l'opaca posizione dell'*idiota tecnologico*. Perché il *contenuto* di un medium è paragonabile a un succoso pezzo di carne con il quale un ladro cerchi di distrarre il cane da guardia dello spirito. [...] Il *contenuto* di un film è un romanzo, una commedia o un'opera. Ma l'*effetto* della *forma* cinematografica non ha nulla a che fare con il suo contenuto programmatico. [...] Quando non riusciamo a tradurre qualche esperienza o evento naturale in atto consapevole, noi lo reprimiamo. È questo il meccanismo che ci intorpidisce di fronte a quelle estensioni di noi stessi che sono i media, i quali, come metafore trasformano-trasmettono esperienza» (MCLUHAN, *Gli Strumenti del Comunicare*, cit., pp. 38 e 74-75).

¹² *Ibid.*, pp. 9 e 29-30.

Kierkegaard pubblicò *Il concetto dell'angoscia*¹³: «la caratteristica di tutte le estensioni sociali del corpo è che esse ritornano a tormentare i loro inventori in una sorta di *rimorso di incoscienza*. Proprio come *Narciso*, che si innamorò di un'esteriorizzazione (proiezione, estensione) di se stesso, l'uomo sembra innamorarsi invariabilmente dell'ultimo aggeggio o congegno, che in realtà non è altro che un'estensione del suo stesso corpo. Quando guidiamo la macchina o guardiamo la televisione, tendiamo a dimenticare che ciò con cui abbiamo a che fare è soltanto una parte di noi stessi messa là fuori. In questo modo, diventiamo servomeccanismi delle nostre stesse creazioni e rispondiamo a esse nel modo immediato e meccanico che esse richiedono. Il punto centrale del mito di *Narciso* non è che gli individui tendono a innamorarsi della propria immagine, ma che si innamorano delle proprie estensioni, convinti che non siano loro estensioni»¹⁴.

In definitiva, attraverso l'espedito semantico e simbolico nell'interpretazione dell'edificio di pensiero di McLuhan, oggi più di ieri, è possibile cogliere una metafora (attiva) nel dicotomico raffronto secondo un neo-tribalismo (elettronico) digitale tra una realtà comunitaria iper-medializzata e le sue (in)coscienti possibili vie di fuga in un dedalo (im)perfetto, come costruzione di una società narcotizzata, nella quale, tuttavia, le pulsioni e le sublimazioni non (ri)trovano né l'entrata, né l'uscita; è altresì possibile immaginare e per questo presentire allora, nella messa in opera di un format che traduce e tradisce già dal suo incipit nominale *Lie to Me*¹⁵, le ragioni di un duplice *contenuto* trans-mediale, rispetto al quale le conoscenze e le competenze della figura di Ekman aderiscono e si applicano come cerniera tanto al cospetto del

¹³ Il concetto di *angoscia* viene sviluppato e approfondito nell'ambito dell'esistenzialismo novecentesco a opera di autori come K. Jaspers, M. Heidegger, J.-P. Sartre; ma è con S. KIERKEGAARD che si ebbe la sua attribuzione più tipica e originaria ne *Il concetto dell'angoscia* (1844), presentata come il sentimento di profonda inquietudine, di smarrimento, di paura, senza un oggetto preciso, che l'uomo, essere finito e limitato, prova di fronte all'esistenza; intesa come possibilità indeterminata e scelta non garantita.

¹⁴ MCLUHAN, *Rimorso di incoscienza*, cit., p. 29.

¹⁵ Serie tv di S. BAUM, Fox, USA 2009-in corso.

medium nella scrittura come produzione scientifico-accademica, quanto al riflesso che la medesima scrittura richiama e rimanda nelle sceneggiature che innervano e sostanziano il medium successivo (cinema-tv), di cui lo stesso Ekman è consulente.

Cal Lightman, così, nella trasfigurazione che opera la persona e la personalità del suo coautore come *personaggio*, secondo *una costruzione rappresentata della realtà (sociale)*¹⁶ seppur scenica, esprime dalla parola al segno, e dunque dal discorso (il contenuto) allo stigma, come elemento di identificazione *microespressiva delle emozioni*, il *significato* e il *significante*¹⁷ di un iper-inconscio collettivo il cui *effetto-forma*, narcosi come narciso, riguarda nell'insieme Noi tutti, nel riconoscimento dell'Io attoriale a cui è *ri-volto*. Il volto dell'attore (sociale), Tim Roth¹⁸, assumendo i connotati e le sembianze del protagonista (il dottor Cal Lightman), racconta in divenire la (propria) vicenda umana, secondo un vissuto intimo e pubblico, in cui si addensano e si annidano le basiche condizioni di uno spirito che *anima le ragioni* di un *sentire* comune. Le stesse ragioni re-legano la coscienza dell'*attore a catene*, sottotraccia e sottopelle, i cui ceppi – le *emozioni primarie* – dis-velano, e l'interpretazione e la decodifica delle *microespressioni* inter-rompono, una volta *s-mascherate*.

«Il soggetto, arguisce Erving Goffman, viene considerato come pura maschera della messa in scena sociale, le cui regole e caratteristiche strutturali determinano le diverse parti recitate dal soggetto stesso. Pur distinguendo l'attore dal personaggio che viene da lui recitato, continua Goffman, si considera, altresì, l'attore soprattutto per la sua capacità di apprendere i ruoli che sono necessari al buon funzionamento della società: "L'individuo è un effetto drammatico, creato dalla stessa scena rappre-

¹⁶ Cfr. T. LUCKMANN - C. L. BERGER, *La realtà come costruzione sociale* (1966).

¹⁷ F. de Saussure, padre della linguistica contemporanea, osserva che un segno (non soltanto in termini di linguaggio) è in quanto tale caratterizzato dal fatto d'essere intrinsecamente duplice, bifronte, come un foglio di carta che ha due facce inseparabili: le due facce del segno sono il *significante* e il *significato*. Il *significante* è il segno inteso come oggetto materiale che significa qualcosa (parola scritta, suono significativo, cartello stradale), il *significato* è il concetto immateriale, l'idea cui il significato rimanda, che esso comunica. Cfr. F. DE SAUSSURE, *Corso di linguistica generale* (1916).

¹⁸ Cfr. <http://www.foxtv.it/lie-to-me/cast>

sentata, un semplice gancio al quale viene appeso temporaneamente, il prodotto di un'azione collettiva.» [...] Di conseguenza per comprendere i meccanismi che presiedono alla dinamica delle relazioni sociali, è sufficiente analizzare le regole e i rituali codificati che presiedono, in maniera manifesta o latente, ai diversi rapporti sociali nelle situazioni concrete particolari. [...] In particolare, nei confronti di chi tende a discostarsi dai ruoli previsti, creando con il suo comportamento incertezza su ciò che si deve fare e riguardo alla stessa identità degli attori, le procedure di esclusione danno luogo al fenomeno dello stigma, ovvero l'attribuzione stereotipata di caratteri negativi a coloro che pongono in essere comportamenti devianti rispetto ai modelli sociali costituiti.»¹⁹

Se, dunque, da un lato è possibile riconoscere quei codici del comportamento attoriale secondo procedure e attribuzioni (*rituali di interazione*) condivise e partecipate in modo corale nella recita collettiva, dall'altro, all'interno del tessuto connettivo sociale, riconosciuta la discriminante nel soggetto agente come attore individuale, è possibile altresì, secondo un altro taglio prospettico, individuare e interpretare quelle che Ekman chiama *regole di esibizione*: «Una volta suscitata un'emozione, viene attivato un programma di espressione mimica, sulla base di istruzioni codificate a livello neurale che modulano le risposte a livello del comportamento osservabile; con questo programma espressivo interagiscono, alcune *regole* definite appunto di *esibizione*, culturalmente determinate e quindi apprese, *intensificazione*, *attenuazione*, *neutralizzazione*, e, soprattutto, dissimulazione o *mascheramento*»²⁰. A volte le regole sono più specifiche, proibendo una certa manifestazione in un ruolo o contesto sociale preciso: «i maschi adulti (della classe media urbana degli Stati Uniti) seguono la regola di esibizione di non mostrare paura in pubblico; la loro controparte femminile, in età giovanile o fino alla maternità, segue la regola di non manifestare in

¹⁹ F. CRESPI - E. JEDLOWSKI - R. RAUTY, *La Sociologia. Contesti storici e modelli culturali* (2000), pp. 354-356. La citazione di GOFFMAN è tratta da *La vita quotidiana come rappresentazione*, p. 285.

²⁰ P. E. RICCI BITTI, Presentazione (1989) a P. EKMAN, *I volti della menzogna* (1985), p. VII.

pubblico la rabbia. [...] Spesso la regola specifica, non solo l'emozione vietata, ma anche quella che deve essere manifestata in sua vece. Nei concorsi di bellezza, ad esempio, può sembrare paradossale che sia la vincitrice a scoppiare in pianto all'annuncio del presentatore, non le sconfitte. Ciò dipende proprio dalle regole di esibizione prescritte nei due ruoli; le concorrenti sconfitte devono nascondere il dispiacere e congratularsi con la vincitrice, la quale invece dovrà preoccuparsi solo di non mostrarsi troppo compiaciuta»²¹.

A ogni modo le regole di esibizione, conclude Ekman, non sempre e necessariamente comportano divieti o prescrizioni assolute, ma possono invece precisare l'intensità accettabile di una data emozione: «a un funerale bisogna adattare le espressioni di dolore in conformità a quelle degli altri, come se ci fosse una scala gerarchica del diritto legittimo al lutto; mettiamo che a un funerale di un uomo di mezz'età, morto improvvisamente, la segretaria si mostri più addolorata della vedova [...] per non dare adito a maldicenze dovrà mostrare una tristezza più moderata rispetto a chi ha i titoli per esibire pubblicamente il proprio lutto»²².

Si possono enucleare e intercettare, così, attraverso schemi convenzionali penetrati in profondità sino ai gangli di un agire sociale-morale-emozionale, regole di esibizione *culturali-personali* (esperienze individuali in famiglia), *-professionali* (attori, diplomatici, avvocati, politici, medici, etc. devono essere consapevoli della loro mimica) o dettate *dall'esigenza del momento* (l'arrestato colpevole che si dichiara innocente non obbedisce a una delle regole di esibizione precedenti, mente con la faccia oltre che con le parole, semplicemente per salvarsi)²³.

Ma significativamente, quando si attenua, neutralizza o maschera un'espressione del viso, asserisce Ekman, succede alle volte d'interromperla quando è già comparsa, anziché intercettarla in anticipo. Ciò fornisce un altro insieme di indizi rivelatori, e

²¹ EKMAN-FRIESEN, *Giù la maschera*, cit. pp. 183-184.

²² *Ibid.*, p. 184.

²³ Cfr. *ibid.*, p. 185.

unitamente a morfologia, tempi e collocazione, questi sono identificabili nelle *micro-espressioni*: «La maggior parte delle espressioni facciali dura più di un secondo, le microespressioni molto meno – da 1/5 a 1/25 di secondo. Alcune di esse risultano da interruzione, quando la mimica autentica viene bloccata in qualche modo. [...] Le microespressioni tipicamente sono incastonate nel movimento, spesso nei movimenti facciali propri del discorso verbale. E tipicamente sono seguite a ruota da una mimica di mascheramento. Dalle nostre ricerche sappiamo che la maggior parte delle persone non vi presta attenzione o non le vede nemmeno, ma chiunque abbia una vista buona può vederle»²⁴.

Nell'esercizio della menzogna sembra esserci una confidenza maggiore e più naturale con le parole piuttosto che con la faccia, e con la faccia più che coi movimenti del corpo; probabilmente perché delle parole siamo ritenuti più responsabili che delle espressioni del viso, suppone Ekman che, interrogandosi, rileva: «Perché la maggior parte del tempo non si guarda in faccia la persona con cui si sta conversando? Parte della risposta sta nella buona educazione, siamo stati educati (almeno negli Stati Uniti e in alcune altre culture) a non fissare le persone [...] non vogliamo mettere in imbarazzo l'interlocutore o noi stessi, se vuole farci sapere quello che prova può dirlo a parole; altrimenti, la nostra è un'intrusione che supera i limiti convenzionali. [...] Spesso evitiamo di guardare in faccia una persona per non farci carico di quello che scopriamo e non essere obbligati a fare qualcosa per lei, se non guardiamo possiamo non sapere o fingere di non sapere. A meno che non li esprima a parole, non siamo socialmente obbligati a preoccuparci dei suoi sentimenti. [...] Mentre il discorso lo possiamo gestire passo-passo, correggendolo anche a metà d'una parola, non possiamo guardarci in faccia mentre parliamo, quindi su ciò che ci passa in volto abbiamo informazioni meno precise, cioè dei feedback dei muscoli facciali. [...] È molto più semplice inibire quello che riveliamo a parole che ciò che trapela dalla faccia. [...] Le

²⁴ *Ibid.*, pp. 202-203.

espressioni del viso durante un'esperienza emotiva, per quanto possiamo cercare di controllarle, sono involontarie, le parole no»²⁵.

Uno degli aspetti più emblematici e identificativi che in qualche modo dischiudono quel micromondo interiore dell'universo individuale attraverso le microespressioni, in senso esteriore e sociale, è rappresentato dalla figura e dal caso di una paziente di nome Mary, a cui Ekman dedica sforzi e concentra gli interessi alla *ricerca* messa in campo circa gli indizi di menzogna: «La sua storia non era molto diversa da quella di tante altre donne, che soffrono di depressione intorno alla mezz'età. [...] Quando fu ricoverata non era più in grado di mandare avanti la casa, soffriva d'insonnia e passava molto tempo seduta in un angolo a piangere. [...] In uno dei colloqui filmati, Mary spiegava al medico di sentirsi molto meglio e chiedeva il permesso di trascorrere a casa il fine settimana. Il giorno dopo, prima di ricevere l'autorizzazione, confessò che aveva mentito per ottenerla e che voleva ancora assolutamente suicidarsi. [...] Il filmato del colloquio ha tratto in inganno la maggior parte dei miei allievi e anche molti psichiatri e psicologi cui l'ho mostrato. L'abbiamo analizzato per centinaia di ore [...] in una pausa brevissima abbiamo potuto vedere, passando il filmato a velocità ridotta, un'espressione rapidissima di disperazione, tanto rapida che ci era sfuggita le prime volte che avevamo esaminato la scena. Una volta compreso che i sentimenti nascosti potevano rendersi visibili in queste brevissime *microespressioni*, siamo andati alla loro ricerca, e ne abbiamo trovate molte altre, tipicamente coperte quasi subito da un sorriso. Abbiamo trovato anche un *microgesto*. Mentre diceva al medico che se la cavava bene con i suoi problemi, Mary presentava talvolta, un frammento di scrollata di spalle, non il gesto intero, soltanto una parte, un piccolo movimento rotatorio della mano, come per scrollare qualcosa, oppure una spalla che si alzava per un attimo»²⁶.

²⁵ *Ibid.*, pp. 25-29 e 179-181.

²⁶ EKMAN, *I volti della menzogna*, cit., pp. 4-5.

Nonostante dunque lo stesso Ekman, precisando, sottolinei: «È vero che esiste, qualche prova dell'esistenza di segni comportamentali rivelatori della bugia, ma non sono ancora prove solide. Le analisi che ho condotto per capire come e perché le persone mentono e quando le bugie falliscono, corrispondono ai dati che si ricavano dagli esperimenti sulla menzogna e dalla tradizione storica e narrativa. Ma non c'è stato tempo ancora di vedere, se queste teorie reggono alla prova di nuove ricerche sperimentali e di possibili obiezioni»²⁷ – nonostante questo, per ragioni speculari mutuate dalle indagini sperimentali e dalle analisi condotte sul campo alla *ricerca* di indizi rivelatori sulla menzogna attraverso l'espedito del meta-racconto transmediale, Cal Lightman sfida i suoi interlocutori a *mentire*.

In *Lie to Me*, nel primo episodio che apre la prima stagione²⁸, il dottor Lightman si trova al cospetto di una platea attenta e incuriosita, circa le argomentazioni che l'oratore è chiamato a trasferire sulla base delle esperienze condotte sul campo come esperto di scienza del comportamento. In effetti, il teatro dell'azione recitata, ma non solo, si apre secondo una prospettiva che, attraverso l'escamotage filmico prim'ancora che retorico, riconosce e de-contestualizza lo stesso Lightman, il quale, a colloquio con un detenuto accusato di un imminente atto terroristico, si limita a saturare l'attenzione e lo sguardo del suo interlocutore che si frappono e co-incide con quello dello *spettatore ideale*, davanti allo schermo, quant'anche *reale*, al cospetto del *frame* a cui la stessa platea è richiamata, nel filmato che si blocca giust'appunto in quell'istante in cui solo un attento osservatore può cogliere, come indice di colpevolezza, nella microespressione.

Servono a poco, dunque, le farraginose cautele intimidatorie dell'avvocato dell'accusato, che ricorda a Lightman che il suo assistito non avrebbe detto più del necessario, anzi che non avrebbe detto nulla. È proprio quest'atteggiamento di chiusura che, a chi ha speso le sue energie alla *ricerca* di segnali rivelatori di un comporta-

²⁷ *Ivi*, pag. 9.

²⁸ *Lie to Me*, #101, "Pilot" (tr.it.: "Mentire per amore").

mento *deviante*, consente di dis-velare un micro-mondo, specifico e capillare, caratterizzato da tante tessere di un puzzle, il cui effetto domino delle micro-espressioni determina e delinea un (di)segno e per questo un mosaico più grande in cui la *conditio sine qua non*, con i dovuti e necessari distinguo, riguarda la maggior parte di noi.

In questo senso e in questa direzione, Lightman si rivolge ai suoi interlocutori non soltanto in platea, mentitori silenti – prim'ancora che a terzi – a se stessi, nella ragionata intenzione di irretire e irritare la loro attenzione, per una maggiore presa di consapevolezza innanzi a ciò che provano (d'esprimere). L'immagine cristallizzata nel frame della microespressione sul volto del terrorista, che denuncia non soltanto il luogo dell'attentato, ma significativamente ostilità repressa, associata e posta in parallelo ad altre immagini equipollenti circa la valenza dell'emozione espressa attraverso la medesima microespressione, è il caso di un teste al processo di O. J. Simpson, o del vicepresidente Cheney, i cui volti indicano parimenti ostilità, consentono a Lightman, ponendo sullo stesso piano il volto del *divo* e dell'*attore sociale*, di annunciare ed enucleare l'incipit del format: *la verità è scritta sul nostro volto*.

Uno degli aspetti più suggestivi e di maggiore presa, infatti, affrontato dai personaggi co-protagonisti – la cui interpretazione attoriale, discostandosi ma solo *apparentemente* da una rappresentazione della realtà scenica e per questo verosimile, secondo meccanismi collaudati del (meta)racconto seriale, attraverso un processo di emulazione e simulazione che riguarda il vissuto dell'attore sociale, testimone-spettatore (davanti allo schermo) – investe e rintraccia la questione nodale del format stesso, la ricerca di verità, nel suo opposto: il mentire.

L'atteggiamento di Eli Loker²⁹, stretto collaboratore di Lightman, ricercatore al *Lightman Group*, si caratterizza per la sua attitudine a dire sempre la verità, secondo quella che lui chiama: sincerità radicale; la stessa che, senza inibizioni e pudori di

²⁹ Il personaggio viene interpretato dall'attore Brendan P. Hines; cfr. <http://www.foxtv.it/lie-to-me/cast>

sorta dovuti a filtri di autoregolazione sociale (regole di esibizione), nell'episodio citato (#101) porta Loker ad avanzare una *proposta indecente* nel primo confronto con la neo-assunta Ria Torres³⁰, con la quale avrà occasione di incontrarsi e scontrarsi professionalmente in seguito.

Ria è stata ingaggiata al *Lighthman Group* per quello che viene riconosciuto dallo stesso Lightman (con iniziale malcelato entusiasmo) e dalla sua socia in affari, dott.ssa Gillian Foster³¹, un talento naturale nella lettura e nell'interpretazione delle microespressioni, nonostante manchi di un retroterra scientifico di riferimento. La personalità di Torres sarà *la testa d'ariete* e per questo la discriminante di una dimensione intima e personale, che consentirà di aprire se non forzare le porte a una condizione più ampia e generale secondo un contraddittorio, molto spesso serrato, con Lighthman. Nell'episodio dal nome *Rivelazioni pericolose*³², Lightman si adopera, come gli accordi per queste e altre vicende prevedono in sinergia alle indagini condotte dalle autorità federali (FBI) e/o governative, per individuare e valutare le ragioni che vogliono un esponente di una gang criminale detenuto, ravvedersi non tanto del suo passato, di cui è consapevole, quanto del suo futuro, dichiarandosi ormai pentito delle scelte fatte in precedenza. Torres non crede alla sincerità e all'auto-legittimazione a cui il detenuto sarebbe chiamato, nonostante tutto, a fronte del suo passato di persona violenta: le resistenze della ragazza fanno sì che Lightman – pur non mancando di lucidità circa la diagnosi del caso in questione sull'effettiva veridicità degli atteggiamenti e delle dichiarazioni offerte dall'uomo che si dice pentito – rilevi e riveli, prim'ancora che a se stesso, attraverso un processo di catarsi rovesciata, la *verità* di un vissuto livido e viscerale di Torres, come chiave di lettura e grimaldello nell'interpretazione alla sua naturale attitudine, nella *lettura* del linguag-

³⁰ Interpretata da Monica Raymund; cfr. <http://www.foxtv.it/lie-to-me/cast>

³¹ Interpretata da Kelli Williams; cfr. <http://www.foxtv.it/lie-to-me/cast>

³² *Lie to Me*, #105, "Unchained". Una tappa fondamentale nella dinamica maestro-allieva tra Lightman e Torres è in #112, "Blinded".

gio del corpo e delle emozioni, avendo lei stessa subito violenze, in famiglia, dal padre in passato.

È dunque nell'espedito del sociodramma, come rappresentazione drammatica degli eventi e dei fatti che riguardano personaggi e spettatori della medesima recita collettiva, che Lightman intravede un possibile percorso quale tecnica terapeutica per risolvere, attraverso una sorta di catarsi emotiva, i conflitti che possono sorgere all'interno del gruppo, quant'anche nell'atomizzazione di realtà e universi individuali in parallelo come risvolto di quelli collettivi, di cui il gruppo come comunità si s-compone.

La *semantica di un agire maieutico*, inoltre, è possibile rivederla come elemento di un sotto-insieme sostanziale rispetto a quello più evidente e manifesto, secondo spie rivelatrici che, come punti luce, microgesti e microespressioni illuminano nell'intelaiatura (di una semantica) di pensiero, la cui maieutica innerva, sottotraccia, il *leitmotiv* del format, nella ricerca della verità.

Nell'episodio dal nome *Personalità multipla*³³, Lightman, durante la presentazione di uno degli scritti di produzione scientifica, si ritrova a colloquio con una giovane donna che, inaspettatamente, sembra dis-conoscere se stessa, perché memore di un delitto di cui non riesce a capacitarsi, in una dimensione onirica che il subconscio le rimanda, trascinando non soltanto lei stessa, ma parimenti la curiosità e l'interesse (scientifico) di Lightman, in un labirinto di ricordi. Il disturbo di personalità, di cui la protagonista soffre, condurrà la giovane donna a *uccidere* – disvelato il misfatto di sangue e il suo reale autore – i *minotauri* come mostri e misteri che, secondo un principio di non consapevolezza, albergavano liberando la verità e l'Arianna in lei, grazie al contributo e all'analisi di Lightman; il quale, secondo una visione socratica post-moderna, sembra interrogare i suoi interlocutori: «Si dice che per conto mio continuo a interrogar gli altri, ma che, se si tratta di manifestare un'opinione, non la manifesto mai, su nessun argomento, perché in me non c'è nulla, nessun principio di

³³ *Lie to Me*, #201, "The Core of it".

conoscenza esatta. [...] Dunque, quanti stanno con me, anche sotto quest'aspetto, vengono a trovarsi nella condizione delle partorienti. Acute doglie li fanno soffrire; un'inquietudine, un'incertezza! Ne sono tormentati, notte e giorno, in grado assai più imponente di quelle. E solo la mia arte può ridestare queste doglie o farle cessare»³⁴.

³⁴ PLATONE, *Teeteto*, 150 C - 151 A.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

F. CRESPI - P. JEDLOWSKI - R. RAUTY, *La Sociologia. Contesti storici e modelli culturali*, Laterza, Roma-Bari 2000.

F. DE SAUSSURE, *Cours de linguistique générale*, a cura di C. Bally, A. Riedlinger e A. Sechehaye, Payot, Lausanne-Paris 1916, citato nella tr.it.: *Corso di linguistica generale*, a cura di T. De Mauro, Laterza, Roma-Bari 2003.

P. EKMAN, *Telling Lies. Clues to Deceit in the Marketplace, Politics, and Marriage*, Norton & Company, New York - London 1985; citato nella tr. it.: *I volti della menzogna*, di G. Noferi, Giunti Editore, Firenze-Milano 1995.

P. EKMAN - W.V. FRIESEN, *Unmasking the face. A guide to recognizing emotions from facial expressions*, Malor Books, Cambridge (MA) 2003; citato nella tr.it.: *Giù la maschera. Come riconoscere le emozioni dall'espressione del viso*, di G. Noferi, Giunti Editore, Firenze-Milano 2007.

A. A. EPASTO, *Processi Cognitivi e Nuove Tecnologie dell'Apprendimento*, Samperi, Messina 2004.

S. FREUD, *Das Unbehagen in der Kultur* (1930); citato nella tr.it.: S. Candreva, C. L. Musatti, E. A. Panaitescu, E. Sagittario, M. Tonin Dogana, *Il disagio della civiltà, e altri saggi*, Boringhieri, Torino, 1985.

C. GALLI (a cura di), *Il nodo di Gordio: Dialogo su Oriente e Occidente nella storia del mondo / Ernst Jünger, Carl Schmitt*, tr.it. di G. Panzieri, Il Mulino, Bologna 1987.

E. GOFFMAN, *The Presentation of Self in Everyday Life*, Doubleday, Garden City (NY) 1959; citato nella tr.it.: *La vita quotidiana come rappresentazione*, Il Mulino, Bologna 1969.

R. JAKOBSON, *Essais de linguistique générale*, Éditions de Minuti, Paris 1963, citato nella tr.it.: *Saggi di linguistica generale*, Feltrinelli, Milano 1966.

E. JÜNGER, *Der gordische Knoten*, in *Sämtliche Werke*, Bd. VII, 1: *Betrachtungen zur Zeit*, Klett-Cotta, Stuttgart 1980; per la tr.it. v. C. Galli.

T. LUCKMANN - P. L. BERGER, *The Social Construction of Reality*, Doubleday, Garden City (NY) 1966; citato nella tr.it.: *La realtà come costruzione sociale*, Il Mulino, Bologna 2002.

M. MCLUHAN, *The Aeneid of Outwit*, Location, 1 (1), 1963, pp. 41-44, McLuhan Studies, Issue, 2; citato nella tr.it.: *Rimorso di incoscienza*, "Lettera Internazionale", 98, 2008.

M. MCLUHAN, *Understanding Media: The Extensions of Man*, McGraw-Hill, Usa 1964; citato nella tr. it.: *Gli Strumenti del Comunicare*, Il Saggiatore, Milano 2008.

PLATONE, *Teeteto*, tr.it. di E. Turolla, in PLATONE, *I dialoghi*, vol. II, Rizzoli, Milano 1964.

C. SCHMITT, *Die geschichtliche Struktur des heutigen Welt-Gegensatzes von Ost und West*, in AA.VV., *Freundschaftliche Begegnungen*. Festschrift für Ernst Jünger zum 60. Geburtstag, Vittorio Klostermann, Frankfurt a.M., 1955; per la tr.it. v. C. Galli.