

Quaderni di «Comparatismi» n°3 (2018)

*Rivista della Consulta di Critica letteraria
e Letterature comparate*

Vengono qui riuniti gli articoli pubblicati nel terzo numero di «Comparatismi» (2018), rivista online della Consulta Universitaria di Critica letteraria e Letterature comparate. Questa iniziativa mira a valorizzare un insieme di riflessioni, indirizzate principalmente al dibattito attuale nell'ambito degli studi letterari, sia dal punto di vista metodologico, sia da quello dei testi e dei linguaggi, anche nella loro ibridazione. Il presente volume è dedicato in particolare ai rapporti tra letteratura ed estetica.

© 2019 Ledizioni LediPublishing

Via Alamanni, 11 – 20141 Milano – Italy
www.ledizioni.it
info@ledizioni.it

Quaderni di «Comparatismi» n°3 (2018). Rivista della Consulta di Critica letteraria e Letterature comparate

Prima edizione: aprile 2019
ISBN 9788867059737

Progetto grafico: ufficio grafico Ledizioni

Informazioni sul catalogo e sulle ristampe dell'editore: www.ledizioni.it

Le riproduzioni a uso differente da quello personale potranno avvenire, per un numero di pagine non superiore al 15% del presente volume, solo a seguito di specifica autorizzazione rilasciata da Ledizioni.

Sommario

L'ESPERIENZA ESTETICA. LETTERATURA, FILOSOFIA, ARTI VISIVE: NUOVE METODOLOGIE E POSSIBILITÀ DI INCONTRO

Return to Literature. A Manifesto in Favour of Theory and against Methodologically Reactionary Studies (Cultural Studies etc.) <i>Giovanni Bottirolì</i>	I
La teoria alla prova <i>Federico Bertoni</i>	38
Esercizi di stile ed esercizi critici <i>Rossella Bonito Oliva</i>	50
Che fare del realismo? <i>Francesco de Cristofaro</i>	61
Estetica, letteratura e nuova mitologia. La svolta tra Sette e Ottocento <i>Giampiero Moretti</i>	70
Il vuoto, l'apparente, il simulacro: tre considerazioni per una teoria kantiana della letteratura <i>Marco Carmello</i>	79
Reading Myself Elsewhere. A Few Notes on Reading Otherwise <i>Mattia Mossali</i>	94
L'esperienza estetica: un varco oltre i limiti del significato <i>Alessandra Tosi</i>	106

SAGGI

- | | |
|--|------------|
| Autismo, storytelling e Sé autobiografico
<i>Alessandra Borghi</i> | 115 |
| David Herman e la mente che narra
<i>Salvatore Cifuni</i> | 130 |
| Un tesoro di diavolo: perché gli antieroi seriali sono i nostri protagonisti preferiti
<i>Bianca Di Prazza</i> | 152 |
| Riflessioni sull'elemento magico
<i>Claudio Dolci</i> | 164 |
| Technical Constraints and TV Series as the Main Narrative Genre of the Audiovisual Era
<i>Carlotta Susca</i> | 175 |

Return to Literature. A Manifesto in Favour of Theory and against Methodologically Reactionary Studies (Cultural Studies etc.)

Giovanni Bottirolì

Abstract • What is literature for us today? And what will become of it in the next few years? Our era only seems willing to recognize the complexity of the field of science; whereas as far as literature is concerned, it is still thought that a rigorous training is not necessary and many deceive themselves into thinking that it is possible to do without the analytical tools created in the twentieth century and more recently thanks to theory.

The refusal of theory is justified by the most tenacious prejudices, or simply by bad faith. It is believed (or some pretend to believe) that literary theory coincides with the years of structuralism, with the primacy of linguistics, and with the thesis of the intransitivity of language.

Reality is quite different. Literary theory is a hybrid space where linguistics, rhetoric, philosophy and the theories of desire merge and interweave. In this space, which undergoes constant renewal, literature is understood to be an intellectual and emotive experience, and an irreplaceable source of knowledge. Literary texts are studied as dynamic objects that are able to cross the borders of the era in which they were produced and enter the “great time” (as Bakhtin called it). However, a text can only expand, like the Japanese flowers that Proust spoke about at the beginning of the *Recherche*, if it is immersed in the water of good interpretations. And good interpretations are not infinite as Derrida and the followers of reception theory believed. Only doxa is infinite.

Literature is a way of thinking. It offers the opportunity for a complex mental experience that no algorithm could ever describe or envisage. By creating characters with flexible identities, literature describes the human condition from the viewpoint of non-coincidence with oneself. It addresses all individuals inviting them to understand their higher possibilities.

Yet these possibilities, the investigation of which is where the very vocation of literature lies, have always encountered enormous obstacles. The difficulty in understanding and analyzing those virtually expanding multilateral objects that are literary texts has caused most scholars to limit themselves to reductive and peripheral investigations. This type of research should be called contextualism. It has presented

itself in different versions: the history of literature in the nineteenth century and the first half of the twentieth century, cultural studies (in other words the anti-theory) in the last few decades; but also in the form of an unlimited intertextualism (Derrida), far removed from any social-historic interest. However, all types of contextualism share a common attitude: they deny the individuality of the text, they ignore (or fear) the "labyrinth of linkages" (Tolstoy) that form it, its complexity and its beauty. Therefore, they take refuge in the contexts: the nation, the class, the race, the gender, the ideology, etc. or in the set of texts by the same author or by other authors. The inability to analyze and interpret literature has caused enormous damage. Contextualism destroys literature. These considerations are addressed not only to professors, but also to students in the hope that this damage is not (or will not become) irreversible. We can no longer postpone the rebellion against contextualism and the University requires innovation. The conceptually and methodologically reactionary studies must be fought, even when they masquerade as good intentions and try to hide their intellectual poverty behind stereotypes of ideology.

Keywords • Literary Theory; Interpretation; Identity; Flexibility; Cultural Studies

Return to Literature. A Manifesto in Favour of Theory and against Methodologically Reactionary Studies (Cultural Studies etc.)

Giovanni Bottirolì

I. The University and “Muggle Studies”

In the third book of the Harry Potter saga, Hermione Granger tells her friends that she has enrolled on a course of “Muggle Studies.” Hermione knows full well that it is not a particularly interesting course and that it is certainly not comparable with the one on the “Defence against the dark arts” or other courses teaching magic. Nobody goes to Hogwarts to study mainly “Muggle Studies”! Hermione will attend the course simply because she is a conscientious student and wants to achieve as comprehensive an education as possible.

What possible choices are open to a student enrolling at University to learn about literature, in Europe and in the United States? How disheartening it would be to discover that most of the courses that the student could attend were the equivalent of the “Muggle Studies.” The student would like to follow lessons that bring him closer to the magic of literature. In order not to lose that magic, he will have to learn to defend himself against “the clear arts,” because literature is a dense and complex language. “Plain poets do not last,” said Eugenio Montale. “Great literature is simply language charged with meaning to the utmost possible degree,” stated Ezra Pound.

This is not the only possible and entirely valid definition of those multilateral “objects,” the literary texts: some great authors, and some essayists, have advanced others, taking stances that highlight aspects which are as essential as semantic density. How are we to assess this multitude of definitions? As an imperfect, but temporary condition? Would it be possible sooner or later to reach a wording capable of reflecting and reuniting all the essential aspects? But—and the objection is entirely legitimate—is there an essence of literature? And if it does not exist, how are we to judge the attempts to identify it and describe it?

What justifies the subheading of this manifesto? Can we select and reject unsuitable and erroneous approaches? I believe so and it seems to me that this conviction is widely shared: the differences of opinion concern the types of error, not the fact that one approach or another is considered, if not entirely wrong, at least simplistic. A student enrolling in a department of literary studies is guided by a desire for knowledge, and by a series of expectations. First and foremost, he expects the department to keep the promises that are in implicit in its very name: he will study literature! And, as literature, which is so difficult to define in its variable and intricate “essence,” consists of *texts*, he intends to dedicate his energy mainly to the analysis of texts: to those texts that have already aroused his enthusiasm, but whose richness and complexity, he knows, have escaped him, and to other texts, in which he has perceived a mysterious and impenetrable beauty due to their hermeticism, or which have intimidated him owing to their vastness: endless works that present remote worlds; how can the distance be crossed? Will the effort they require initially be transformed into pleasure?

He will come to acknowledge with some surprise, although such a feeling is bound to fade as imposed habits and prevailing conformism are difficult to escape from, that the University does not keep its promises and that in the department of literature students do

not analyze literature. *It is not the texts that are studied, but practically only the contexts!* The works are related to the historical, cultural, ideological time in which they were produced: I will refer to this approach as *contextualism*, which explains a text by giving precedence to the context of the production, and I will try to describe the different forms it assumes within the framework of literary studies. In fact, the differences between the old and the new contextualism should not be overlooked: we must learn to recognize contextualism that presents itself as intertextuality and therefore, at least in appearance, seems to give precedence to the texts.

In many ways, contextualism corresponds to the “historical sickness” described by Nietzsche in his *Second Untimely Meditation*: modernity is characterized by a boom in historical studies which leads to an impoverishment of the life forces. History resembles a river that constantly dries up: its flow of water becomes buried in erudition, in the sterile cult of a past that has become a box of relics; or in the homage to unrepeatable feats, celebrated with a hyperbolic and empty adjectivization; but also in a destructive attitude, in what could be defined as the ideology of the present, in other words in the conviction of an inferiority of the past (represented in the last decades by those who believe that the *politically correct* may compensate for the lack of creativity, talent and stylistic invention). An ideological factionalism that Nietzsche was able to sense and describe ahead of time.

2. A First Picture of the Contextualists—The Literary Text as a Constant Greatness

Contextualism impoverishes the aesthetic experience and, thus, the vital relationship with the work of art. History, whether it be the cult of the past or the emphasizing of the present, becomes the enemy of life. Nowadays, we speak more of *culture* than of *history*: but this change of terminology cannot hide a continuity of approaches that has characterized our Universities for the last two centuries. How can the dominance of contextual studies be explained? How is such a stubborn and detrimental shortsightedness possible? In my opinion, the starting point of any answer must lie in the complexity of literature, but also, paradoxically, in the apparent accessibility of most texts. In contrast with this illusion, Proust stated that “Les beaux livres sont écrits dans une sorte de langue étrangère” (*Contre Sainte-Beuve* 305). This applies to all beautiful books, even those written in our mother tongue. Here is another truth regarding literature, but we generally remember it only when we tackle hermetic texts, when we read Mallarmé, Eliot, or Kafka, not when we deal with Balzac or Tolstoy. It is to Tolstoy himself that we owe one of the truest and most stimulating definitions of literary works, each of which is “a labyrinth of linkages” (“labirint sceplenij”; qtd. in Erlich 241).

From the aphoristic affirmations of Pound, Proust and Tolstoy we can derive a more than adequate picture of the contextualists. The contextualist is a scholar who (a) ignores or underestimates semantic density; (b) believes that the literary work is transparent, and that any opacity is caused by linguistic evolution or by a deliberate reticence on the part of the author; (c) has not the least intention of penetrating the labyrinth of linkages constituting a literary work. He will choose a distant observation point, which will enable him to offer great analogies (between literary forms and societies) or, more aggressively, to point out the ideological prejudices even in the greatest writers.

The combination of (a), (b) and (c) characterizes the most common type of contextualism, although partial adherence to the three characteristics should not be excluded. It is now of fundamental importance to realize *what is the conception of the literary work adopted, whether knowingly or not, by the contextualists*. I will explain immediately afterwards why such a conception is to be considered outdated from a

theoretical and methodological viewpoint. The reader will judge whether good ideological intentions and reference to values that are undoubtedly commendable (as far as literary criticism is concerned, which wanted to defend women, homosexuals, racial differences, etc.) can justify the poverty of contextualism and lessen the enormous damage that it has provoked.

Now it is necessary to ask if contextualism is a theory or simply an ideology. It can be considered from both points of view: it is certainly an ideology, to the extent that by this term reference is made to a discourse that tends towards simplification, to the rarefaction of concepts and makes use of a few crass distinctions. However, it is worth examining contextualism as a theory to highlight the principles which, for the most part, remain implicit: then again, the contextualist feels absolutely no need to make them clear, as he would be forced to recognize the dogmatic and mummified character of the principles or, if we prefer of the theses guiding his work.

The most important and most dogmatic of these ideas affirms that the literary text (like any work of art) is a *constant greatness*. Its meaning is stable and governed essentially by the *intentio auctoris*. Yet this governing action does not imply an absolute control: as a king belongs to his people, so does an author belong to his age, and he cannot help but reflect it in his work, which, therefore, performs the function of conveying a certain culture and its ideological components. The work reflects a precise historical context that subsequent generations can, in any case, understand in greater depth, unmasking the latent ideologies: for example, in the titanism of Goethe's *Faust* the wish to dominate the world that characterizes the bourgeoisie and the future imperialist policy can be discerned. A literary text is not entirely explicit, as the theory of the *intentio auctoris* would seem to suggest: but its implicit dimension does not depend on the richness of the internal relations—as Tolstoy thought, and as we will see more clearly later on—, but rather on what we may call “the involuntary reflections of the historical-cultural situation” in which it was produced. The prejudices that the author would have had difficulty avoiding (patriarchal conception, phallogocentrism, superiority of the white race, etc.) form a part of these reflections.

3. Rebelling Against Contextualism

As stated previously, contextualism is the methodological approach that has dominated literary studies in the West and continues to do so. Almost unopposed in the nineteenth century, the century of history, it was highly criticized in the twentieth century, the century of language, of the *linguistic turn*, but also the century of Freud and Heidegger. The rebellion against contextualism developed in three directions, which interlaced only partially and not always with satisfactory outcomes, and formed a heterogeneous field known as the *theory of literature*: a hybrid field of research which experienced a propitious phase in the nineteen sixties and the early nineteen seventies and which was then overshadowed by new forms of contextualism. The last decades have represented a phase of decline and backwardness, during which anti-theory has prevailed over theory. Could this trend be inverted? Could theory, good theory, occupy a prominent role in literary studies once again? I believe that this possibility must be considered a necessity, because *contextualism kills literature and destroys the very conditions of the aesthetic experience*. So rebellion is necessary. For the new generations, the possibility of enriching their educational background by assimilating the cognitive and emotive strength of literature depends on their ability to rebel against contextualism.

Will the criticism of contextualism be conducted exclusively in the name of theory? No, certainly not: if this were my conviction, I would not have started my discourse by quoting

some striking statements of great writers. The intuitions of Poe, Wilde, Flaubert, Proust, etc., are like flashes of lightning ripping through the darkness: but their light is in danger of going out too quickly, unless it is accompanied by analysis and criticism. Firstly, I would like to pay tribute to the research of those scholars who trusted in their “individual mixture” which combined linguistic and philological skills, refinement, sensitivity, etc. I am thinking of Auerbach, Thibaudet, Spitzer, Contini, to limit myself to scholars with an extraordinary subtlety in their analysis of style. Nothing can replace the lightness and fluidity of a glance that moves freely and agilely over the text and suddenly spots the telltale detail.

It was a great mistake to think that theory and explicit methodology would have rendered intuition useless and superfluous—and, in the same way, *intuitive* literary criticism. This is not the case: it would be like believing that instruments like the microscope, instant replay and the zoom make observation with the naked eye totally superfluous. The two methods of observation should be alternated and should swap results with each other.

But theory has become indispensable. Undoubtedly, this term refers to, or rather must refer to, a variety of perspectives and a work space, a perennial work in progress, where hypotheses are formulated, where instruments and models are built, tested, perfected and so on. Therefore, I propose Barthes’ conception again: *theory* means “vision + techniques.” Good theory knows how to produce a toolkit.

4. Irrevocable Conquests: the Text as a Dynamic Greatness and Interpretation as “Conflictual Reading”

What do we know about literature? Still too little. We realized that the project of the Russian Formalists, which was to draw up a science of literature and reach an enunciation of laws, was too ambitious and spoilt by a positivist mentality. There are almost certainly no laws governing those languages, whose flexibility we should admire and whose freedom of construction appears virtually unlimited. It is in this sense that we can reread a list of suggestions that Borges and Bioy Casares ironically address to the aspiring writer, referring to a series of blatant, unforgivable mistakes that should be avoided by anyone intending to write a masterpiece. Here are some of the mistakes: cultivating projects that are too vast, for example a journey from Hell to Purgatory and then to Paradise as occurs in Dante’s *Divine Comedy*; offering comparisons that are too schematic, for example between a tall, thin character and another small, fat character, as seen in Cervantes’ *Don Quixote*; straying through interminable lists of day to day details as in Joyce’s *Ulysses*; writing excessively long sentences like Proust, etc. (I quote from memory). By avoiding mistakes of this type, an author can, without a doubt, write a masterpiece.

No rules, and certainly not such strict rules that a writer cannot poke fun at them. However, if we rely once again on the writers’ intelligence, we will have to agree that the exceptional freedom of invention is always accompanied by the need for rigour and by the awareness that one cannot abandon oneself to arbitrariness. For example, *Ulysses* may appear to be an “open” text, infinitely disposed towards expansion, to the inclusion of new details; this impression is undeniably justified, new sentences and new pages could have been added to those that we know of the 1922 edition. Yet there is an anecdote in Joyce’s life that offers us a different and crucial point of view: “He once told Frank Budgen that he had been working all day at two sentences of *Ulysses*: ‘Perfume of embraces all him assailed. With hungered flesh obscurely, he mutely craved to adore.’ When asked if he was seeking the *mot juste*, Joyce replied that he had the words already. What he wanted was a suitable order” (Tyndall 96).

Any material can be inserted in a book, and it is possible to plan a text whose organization is so free as to be able to embrace new additions at any time: a text that ends only because the author has chosen to end it, but whose ending could have been continually deferred. All this is true, but it is equally true that every possible development is accepted, by authors like Joyce, only on condition that it is subjected to a stylistic processing. Anyone failing to understand this *need* is destined to understand little about literature.¹

Perhaps we have found the right way to present theory: it does not aim to find strict laws or restrictions, even though it does not exclude from its secondary aims the recognition of certain *regularities* that are privileged from a taxonomic viewpoint. It was on the basis of such regularities that in the past the genres (epic, lyric, etc.) and the subgenres (adventure novel, historical novel, etc.) were distinguished. Regularities are not laws, as anyone who has even only read Hume should know: they do not prohibit irregularities, intermingling or hybridization. During the twentieth century, new taxonomies were added to the older ones mentioned above: we only have to think of those introduced by Genette in his narratological studies, etc. They are certainly not useless instruments. But orienting theory towards the construction of taxonomies means depriving it of its greatest potentialities. *Theory wishes to make the texts more intelligible* and, therefore, it wishes to investigate them in their complexity: it intends to throw light on their mechanisms and on their virtualities and not on general characteristics.

Hence, the questions posed by the Russian Formalists—"What does a text consist of? How does it work?"—are still completely legitimate as long as the first question is subordinated to the second, unlike what happened within the framework of Formalism itself and in many works of the structuralists: in order to answer the second question a *theory of interpretation* is needed, the lack of which is the great drawback of the aforementioned scholars. Yet, we must be fair to these authors and to their pioneering studies: raging against their limitations and the more outdated theories would be like denying the value of the theories of Copernicus and Galileo in relation to the subsequent developments in physics. Theory has its history made up of hypotheses and corrections, of accurate intuitions and mistakes.

As soon as one affirms the need for theory, it is essential to focus on what we can consider to be the indispensable conquests of a hybrid knowledge, in the best meaning of the adjective: the theory of literature is a space where more specific research encounters other knowledge and other perspectives. As previously mentioned, there are at least three great conceptual streams that converge in the theory of literature: *linguistics, theories of desire and philosophy* (not only aesthetics).

It is from this convergence that theory can recommence today, to offer new knowledge and an emotionally richer relationship with the texts. From the intersection of these fluxes, that we will examine in greater depth shortly below, two theses have emerged that must be considered as vital progress:

(a) the literary text is a dynamic greatness;

(b) the driving force of its dynamism is conflict: a text expands thanks to the conflictual plurality of its interpretations. It demands a *conflictual reading*.

The two theses are closely linked. Let us try to understand them better, starting from a basic communication process, for example the order "I'd like a coffee"; it is quite unlikely that the barman will answer by saying, "What do you mean?". This does not happen because communication of this type is fully articulated, in other words it lacks density: it is produced and understood according to the same set of rules. In all these cases,

¹ Proust said that the truth begins in literature when the writer takes two different objects and unites them by means of "les anneaux nécessaires d'un beau style" (*A la recherche du temps perdu* vol. 3, *Le temps retrouvé*, 889).

understanding amounts to *decoding*. The receiver of the message does not make any inference whatsoever.

This example is a perfect illustration of the model of communication that can be traced back to Jakobson, who some believe has great importance for literary theory. Nothing could be further from the truth. The code model (as it is often called) represented a step back compared with the conception of Saussure,² and within the space of a few years, its inappropriateness would be underlined by the emergence of pragmatics: after the publication of Grice's famous article, *Logic and conversation*, it became apparent even to the strictest structuralists that to understand a message it is not enough to decode it: it is necessary to *make inferences*. This is also necessary in many situations of day-to-day life. Such a clarification is important because interpretation is, without doubt, an inferential activity: therefore, it is right to ask ourselves if there are mental operations that we perform only when we encounter a work of art.

We will return to the problem of interpretation shortly; now we must clarify the difference between the two conceptions of text. If the literary text were a *constant greatness*, the code model (or Jakobson's model) would still be substantially valid: the author would communicate his *intentio* using the same rules that the reader uses to understand it. In the act of communication the quantity of information remains constant; once the possible misunderstandings have been eliminated (an operation which, in principle, can always be performed), the addressee receives what the sender has conveyed to him: the meaning that he wanted to transmit, and "the involuntary reflections of the historical-cultural situation" (as we have called them), in other words the prejudices that he was unable (or unwilling) to avoid. Obviously, if the meaning of a text is a constant greatness, such prejudices may assume a significant importance, and condition the overall approach to the work. Thus, we have made a discovery, which for many is unexpected: amongst the most convinced supporters of that obsolete conception attributing a semantic stability to the literary text not only do we find the most traditional philologists, but also the representatives of *cultural studies*. While in the context of advanced literary theory Jakobson's model has lost all credibility, the contextualists continue to make use of it and would not, in fact, be able to refrain from doing so: if the text were a dynamic object, which expands thanks to interpretations, what importance would an author's prejudices have? Their significance would become irrelevant. On the contrary, once a work has been nailed to its context, the ideology can be voiced, a punitive animosity which delights in denigrating what is great. Accordingly, the pettiness of the accusations made against *The Tempest* or *Heart of Darkness* derives not only from *ressentiment* but also from an assumption of a theoretical nature, that is from the adherence to the old conception of the text as a constant greatness.

By contrast, those who are aware of the progress of literary theory (and of aesthetics) will have no doubt: *every work of art (worthy of this name) is a dynamic greatness*. It should be recalled that this definition had already been introduced in the nineteen thirties by Mukařovský: having stated that "the work of art itself is not in any way a constant greatness" (60), he invites us to distinguish between the work as an *artefact*, as the author composed it (and, in any case, in the most plausible version from a philological point of view), and the *virtual* component, that is to say the aesthetic object as it is interpretable.

This is the paradox of the work of art: on one hand it presents itself and it is an unmodifiable linguistic formation; on the other hand, it is transformed into the *time of the interpretation*. It does not simply concern an empirical temporality in which the reactions

² For Saussure the *langue* was a virtual system and not only a set of collective habits: only this second definition justifies the concept of code. And, above all, the *langue* is "the domain of articulations" (112): this is the most innovative of Saussure's definitions.

(sometimes contradictory) of the public of different historical periods follow on from each other, but of a temporality consisting of *good interpretations*, thanks to which only one work enters the “great time,” as Bakhtin called and defined it (*Reply to a question by ‘Noyvj mir’*). I will try to illustrate this concept with a diagram, which may perhaps help to take leave definitively of the code model and of semantic stability (and will allow us later to highlight Derrida’s pseudo-dynamism):

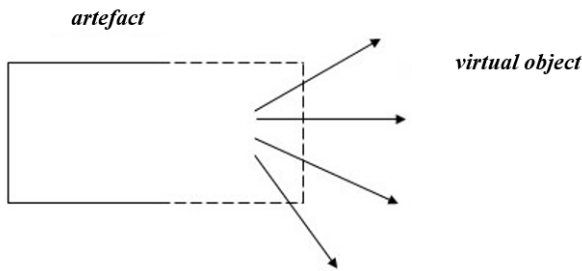


Fig. 1 – The artefact and the virtual object.

The continuous line represents the *artefact*, that is to say the stability of the text, insofar as it has been created “in such and such a way” by an author; the dotted line indicates the *virtuality*, the elasticity of the text, its openness to expansion thanks to good interpretations. However, every diagram has its limitations and may lead to misunderstandings: in this case, it seems to offer an irenic vision, while the interpretative dimension is conflictual. I preferred not to complicate or overload the diagram, but the reader should not forget that interpretation is, first and foremost, *articulation*, that is to say a segmentation of the text that does not allow itself to be conditioned by the one in which the artefact presents itself: the sentences, the paragraphs, the chapters, etc. Let us just think of how Barthes analyses *Sarrasine* in *S/Z*, breaking the text down into *lexias*, that is to say into units of varying sizes (from the single word to a group of sentences, but also just part of a sentence). I would suggest the following thesis: *no interpretation without articulation*, which means that an interpretation, in the eminent meaning of the word, stems from an articulatory activity. Should this not be the case, the interpretation is traced back to its most banal meaning and as such consists of an injection of meaning. Injections of meaning are not in any way shunned by contextualists: unable to perform any analyses, they resort to generic statements.

Accordingly, let us try to investigate the concept of interpretation, the complexity of which is far too often trivialized. To the thesis proposed above “no interpretation without articulation,” another must be added immediately after: *no interpretation without conflict*. In fact, interpretation lives in a conflictual space, and this space must not be equated with a multiplicity. This point is absolutely decisive: the idea of a multiplicity that is always open sympathizes with relativism, and relativism is the place of *doxa*; everyone is equally right. Everyone is entitled to their own reading. This is the stance taken by the theories and the aesthetics of reception, which, from the nineteen seventies, criticized, and not without valid reason, the substantially static vision of the text, in which many structuralists had got bogged down: “canonical” structuralism had forgotten the second question of the Russian Formalists (“How does a text work?”), to limit themselves to the first (“What does it consist of?”). Yet a text cannot work without a reader, in the same way as a car cannot travel any distance unless someone starts the engine.

The analyses of many structuralists were *descriptions*, and not interpretations: suffice it to think of the famous reading of Baudelaire’s “Les chats” by Jakobson and Lévi-Strauss.

At times, these descriptions were very refined, but they could be compared to the mapping of uninhabited, lifeless districts. Life begins when a district is inhabited. To continue the metaphor, it is at this point that the opportunity arises for different forms of life and different social relationships.

Let us now consider the difference between multiplicity and conflictual plurality. In doxastic multiplicity, everybody is right, even the simplifiers, the incompetent, the factious; on the contrary, in conflictual plurality right and wrong are discussed: the simplest stances leading to sterility are criticized and it is possible to present a more articulated and complex vision of each problem. Is it worth adding that this corresponds to a more mature concept of democracy?

The space of interpretation is conflictual and selective: this is the great difference with reception theories that limit themselves to ratifying every opinion, whether individual or collective, and, consequently, side with multiplicity. Outwardly, multiplicity seems to be the broadest form of tolerance: however, under closer examination, the emphasis of multiplicity reveals its ideological essence, that is to say its egalitarian vocation. And egalitarianism is not justice, but rather its caricature.³ This caricature involves extending the juridical standpoint to every intellectual, existential and political dimension: undoubtedly, all human beings are to be considered equal as far as their fundamental rights are concerned (freedom of thought, of vote, of sexual orientation, and so on). However, equality of rights does not imply that the results are of an equal value: in every field of research true assertions are made and wrong ones. There is no equality between true and false. Nobody doubts that this is the case for “hard” sciences, in other words knowledge that can be submitted to unequivocal verification. It is quite evident that such verification is far more complex and uncertain in the field of humanistic studies and it is this difference that is emphasized by the relativists. However, even where knowledge takes the shape of interpretations, and not assertions, attempts to reach valid results may be differentiated. It has already been pointed out numerous times that if a doctor’s diagnosis is wrong, the patient will see that his condition worsens and he may even die. If a literary critic misinterprets a sonnet, a play, a novel, nothing happens; however, twenty, thirty, forty years later something has happened: the impoverishment, the degradation become phenomena of extraordinary gravity and risk becoming irreversible. The devastation caused by contextualism must be opposed without further ado.

Let us return to the difference between multiplicity and conflictual plurality. Quoting Bakhtin, I said that literary works live in the “great time,” and that they develop thanks to good interpretations. Here is a first, important methodological suggestion: a good interpretation will be recognizable as it renders a text “greater” than it has been up until that moment. This occurs without any forcing, but by developing some *virtualities* of the text.

An interpretation differs from a description insofar as it favours possibilities. In fact, we could say that *an interpretation is always an interpretation of possibility*. But it aims at greater possibilities. This does not mean overlooking the set of data constituting the artefact: quite the contrary! It should be pointed out that when dealing with a rigid artefact, in other words one that is completely articulated (such as the statement, “I’d like a coffee”), the interpreter must restrict himself to performing the role of code-breaker, unless we envisage a context in which the statement may be understood ironically or jokingly, and so on. Therefore, interpretation is a process that can only be triggered by the semantic density of the text: and the density is what is articulated or, in any case, is susceptible to various articulations.

³ This ideological deformation has always accompanied left-wing political movements and culture. Yet, already in the *Communist Manifesto* Marx and Engels criticized “social levelling in its crudest form” (“eine rohe Gleichmacherei”; ch. 3).

5. Faust

I think it is appropriate to offer an example that I will take from Goethe's *Faust*. I will refer mainly to this work later on, as I consider it more advantageous to focus on a single text rather than offer a variety of examples that I would only be able to mention in passing. *Faust* presents a set of linear articulations, or large segments, the first part and the second part, which are further subdivided into Acts and into episodes: a series of differences in which the reader finds parallelisms and contrasts. Another level of articulation concerns the characters, each of which forms a unit: what is a character? Should we not already possess a theory of personal identity in order to be able to proceed? *Is identity not expressed in different ways?*⁴ Of course it is: we will shortly highlight the difference between Faust's way of being and that of Mephistopheles. Undoubtedly, this difference represents the heart of *Faust*, and can only be clarified by means of a *conflictual reading*.

Now we are trying to clarify the connection between articulation and interpretation: in the absence of the heuristic "cuts" introduced by articulation, interpretation remains an attempt to fathom the work in its "global meaning," and resembles a butterfly net. Is this not perhaps the way literary scholars proceed, heedless of the complexity of the text? They would like to catch the butterfly-text with an external net, wrap the text in a definitive casing, instead of investigating the labyrinth of connections or the set of relations of which it consists. We must admit that synthesizing formulae cannot be relinquished completely (in a didactic or informative discourse): however, for literary theory they do not indicate the presumed "global meaning" of the text and only perform an ancillary function.

We could say that *Faust* is the tale of a pact: why reject a description that is so neutral in its vagueness? And yet, even this apparently objective expression is open to criticism: what Faust and Mephistopheles agree on is not so much a pact as a challenge or a wager. What does the agreement consist of exactly? The answer seems easy: is it not Faust himself who says that he will acknowledge defeat only if his uneasiness is assuaged? "If ever I lie down in sloth and base inaction, / Then let that moment be my end! . . . I offer you this wager! [*Die Wette biet ich!*]" (Part 1, "Study" 2, 1692-93 and 1698). And again: "If ever to the moment I shall say: / Beautiful moment, do not pass away! [*Verweile doch! du bist so schön!*]" / Then you may forge your chains to bind me" (Part 1, "Study" 2, 1699-1702).

The pact is stipulated in two different moments, in two consecutive scenes, both bearing the same title, "Faust's study" ("Studienzimmer"). Does Mephistopheles' reticence not intrigue us? Faust is ready to finalize matters, the devil is less impatient, he seems more worried about being able to leave the place in which he finds himself temporarily imprisoned owing to a cabalistic sign. He will return in the following scene. Why did Goethe decide to postpone the agreement? Perhaps the reason was to create a distance between two moments of such great significance, Faust's meditation on the verse, "In the beginning was the Word," with the possibility of rewriting the Scriptures ("I see how it must read, / And boldly write: 'In the beginning was the Deed!' [*Im Anfang war die Tat!*]" (Part 1, "Study" 1, 1236-37), and then, in "Study" 2, the description of the pact. For Goethe scholars, however, the two scenes form a whole: in this case, an articulation intended by the author is ignored and dissolved.

The unity between the two scenes is guaranteed by the *Streben*: he who considers himself to be insatiable, will he not of necessity be a man who wishes more than anything else to act? How, if not by performing deeds, could the hero of this work judge their promise of enjoyment? Therefore, "In the beginning was the Deed" is the *arché*, in the

⁴ For an introduction to this perspective, I take the liberty of referring to Bottiroli, "Identity exists only in its modes. The flexible subject and the interpretative mind against semi-cognitive 'sciences'."

double meaning of origin and command that Faust feels called to personify. However, at this point the readers' perplexities begin to show themselves: they are longstanding perplexities, as they date back to Goethe's contemporaries, and first and foremost to Schiller, and they have been reiterated many times since.⁵ Why does Faust hardly ever take action? In truth, he acts more than some readers think, and accepts full responsibility for his actions: when he is ordered to save Margarethe, Mephistopheles replies "I cannot loose the Avenger's bonds or open his bolts!—Save her!—Who was it who ruined her? I, or you?". Faust cannot answer this and does not even attempt to. He "glares about him in speechless rage [*blickt wild umher*]" (Part 1, "A Gloomy Day. Open Country"). In the second part, it is Faust who wishes to descend to the Mothers.

Deed (die Tat) is a polysemous term, in other words it is semantically dense. How it is to be understood is probably explained by Goethe himself when he expresses all his admiration for Napoleon Bonaparte, to whom he attributes a state of "continual illumination" ("*Erleuchtung*"), a state of grace which enabled him to be "one of the most productive men that ever lived." "Productivity," this is the meaning of *deed*. Goethe adds: "one need not write poems and plays to be productive; there is also a productiveness of deeds [*Produktivität der Taten*], which in many cases stands an important degree higher" (Eckermann 246). There is nothing better than this consideration to enable us to understand why Faust does not act in the sense of performing "great deeds," like the ones Marlowe's hero dreams of: "By him, I'll be great Emperour of the world, / And make a bridge, thorough the moving Aire, / To passe the Ocean with a band of men, / I'll joyne the Hills that bind the Affrick shore" (*Doctor Faustus* 1.3). If they are compared with the feats of a cosmic-historic hero that Goethe evokes as follows "His life was the stride of a demi-god, from battle to battle, and from victory to victory" (Eckermann 245-46), the projects of Marlowe's Faust seem to be adolescent, if not even infantile fantasies. Napoleon made it impossible, or if we prefer aesthetically far-fetched, for an author to write about a fantasy hero who devotes himself to action in the historical-political sense of the word.

Faust has to experience other forms of *productivity*. He has to reinterpret the will for dominion as the "will to power" (Nietzsche's *Wille zur Macht*). This is why the pact is stipulated in two different moments: *Faust's* "Study" 2 is an interpretation of *Faust's* "Study" 1. And, like all good interpretations, "Study" 2 will increase the strength of "Study" 1: the principle of action is reinterpreted as the *principle of non-coincidence*.

This is the first decisive metamorphosis in Goethe's text: it illustrates the difference, or better the antagonism, between two modes of being or modes of identity. The simplest consists in the coincidence with one's self, and is not contradicted by any dynamism or titanism: Marlowe's Doctor Faustus exemplifies this mode of identity, from which Goethe's Faust differs when dynamism is introduced into the logical-ontological dimension. The desire to "be great Emperour of the world, / And make a bridge, thorough the moving Aire," etc., is not sufficient to go beyond the coincidence with oneself.

The conflict between the two modes of identity characterizes all the complex characters in literature—and each of us in real life. Goethe's *Faust* offers one of the noblest illustrations, in fact we could say that it is only in this work that the conflict between coincidence and non-coincidence is fully *thematized*, that is to say it becomes the real theme of a work. It is displayed both in Faust's personality, in his interiority, so to speak, and in his relationship with Mephistopheles. In fact, the challenge concerns the two principles, embodied by the two adversaries. Mephistopheles is the principle of coincidence: so, Faust will reach a point where he calls him "the father of all obstacles" ("Der Vater bist du aller Hindernisse"; 6205; trans. modified), the ultimate obstacle to the desire to go beyond. It is in the light of this conflict that Faust's derisory expression, "Poor

⁵ "In my opinion, Faust should be led into active life" (Schiller to Goethe, 26th June 1797).

devil! What can you offer to me?" ("Was willst du, armer Teufel, geben?"; 1675) must be understood. Faust's *Streben* is the desire to be, and not to have: it is the desire for non-coincidence—what essential gift could he ever receive from the opposing principle?

However, the need to "prop" on it remains.⁶ *Non-coincidence* means ability to metamorphize and, consequently, flexibility. Only because the subject is an "être flexible" (Montesquieu),⁷ can he transform himself, that is change his mode of being, and not simply expand or renew the mode of coincidence. On this occasion we cannot examine the relationship between Faust and Mephistopheles more deeply. There is no doubt, however, that Mephistopheles represents a parodying double for Faust (to return to one of Bakhtin's concepts [*Problems of Dostoevsky's Poetics* 127-28]). Faust's servant is not only an external servant, an executor waiting patiently to receive the agreed compensation: he is also Faust's internal shadow, corresponding to what Nietzsche in *Zarathustra* called "spirit of gravity," which does not so much push downwards as restrains within its own limits.

6. Conflictual Aesthetics and "Conflictual Reading"—Polyphony Is Not Multiphony

Let us recap, trying to highlight the methodological approach adopted here.

(i) To interpret it is necessary to articulate: introduce "cuts" wherever the text is compact, but also, in some cases, strengthen subdivisions that are already present and whose value has not been understood. As far as I know, readers of *Faust* have mainly ignored the splitting of the pact into two scenes: which is totally coherent with a reductive vision of *Streben*, understood as an inexhaustible dynamism, and with a naïve theory of identity. Whoever shares the widespread conviction that identity is given in only one mode, as a coincidence (or the relationship that an entity has only with itself), will not detect any difference between Faust's "Study" 1 and Faust's "Study" 2, in other words between the principle of action and the pact with the devil. He will have no reason to imagine that the second scene rewrites the first, offering a more precise and richer interpretation of the desire to act, of that desire that arose in Faust from his disgust at useless knowledge. To reach this hypothesis, it is necessary to have at one's disposal a theory of identity and of desire: a reader is required who has decided to question himself on the *logical-ontological status of identity* (in real life and in literature). This is why the theory of literature needs to crossbreed with the theories of desire and with philosophy.

(ii) An example, although very brief, of *conflictual reading* has been presented. As already stated, the conflictual status of the work of art is an essential conquest, although a great deal has yet to be done to strengthen the intuitions of Nietzsche, Heidegger, Freud and Bakhtin. To understand this perspective, it may be worthwhile starting from "nonconflictual" aesthetics, that is to say from traditional aesthetics hinged on the notions of harmony, proportion, etc. and for which conflict may belong to the content of the work, but not to its "form," that is to its textual and stylistic organization (in the broad sense).

Introduced by the eighteenth century debate over the beautiful and the sublime, conflictual aesthetics may be considered to have come into being in 1872, the year in which *The Birth of Tragedy* was published: the principle inspiring this work is announced in the first paragraph, but once again the risk is that it will not be understood in the absence of a *logical* perspective. Nietzsche affirmed that there are two aesthetic impulses, the

⁶ I refer to the concept of *Anlehnung* in the sense defined by Freud: for example, the more flexible sexual drives prop themselves on the more rigid drives of self-preservation. True flexibility is never "pure": it uses rigidity to its own advantage.

⁷ "L'homme, cet être flexible" (Montesquieu, Preface to *De l'Esprit des lois*).

Apollonian and the Dionysian, and art can derive almost solely from one of them, in short from the dominance of one or the other, but the supreme art—the Attic tragedy—will derive from their union. This is where the problem lies: because opposite relationships form a multiplicity, in which differences are essential. Simplifying as much as possible, there are three possibilities: the *contradictories*, which are totally incompatible opposites; the *contraries*, compatible opposites, and susceptible to mixed cases; and finally, the *correlatives*, which represent a particular type of opposition as they are interdependent opposites. It should be pointed out that, unlike the contrary (for example black and white, which can blend together in grey), the correlatives are *not synthesizable* (what synthesis could there be between master and slave, between doctor and patient?). This latter case, the most overlooked by the disjunctive logics (from Aristotle to Frege, etc.) is extremely important for understanding artistic languages.

Are Apollonian and Dionysian contraries or correlatives? In the first case, the Attic tragedy would derive from an act of synthesis; whereas in the second, it would express a relationship of antagonism without reconciliation. In the first case, we would still have aesthetics of harmony, in the second we would finally have conflictual aesthetics, *aesthetics of the correlatives*, which are non-synthesizable opposites. Although it is an early work, and in several respects immature, the *Birth of Tragedy* offers a precise answer: there is no synthesis between Apollonian and Dionysian, but an antagonism that is all the more fruitful, the more the conflict does not result in the predominance of one instinct over another. It is almost exclusively in Apollonian art that rigidity dominates (this occurs in Doric art and in the Egyptian style); Nietzsche in 1872 is more lenient towards the unilateralism of the Dionysian, but only after drawing a clear distinction between the barbarian Dionysian and the Hellenic one, because only for the Greeks does the love of form never stop exerting its influence. It will be a more mature Nietzsche who affirms the creative antagonism between opposites in his concept of Great style.⁸

This is the principle of conflictual aesthetics and it had to be pointed out. We come across it later on, in the twentieth century, under other names: for Heidegger it is the conflict between World and Earth, for Lacan it is the interweaving of the three registers, for Bakhtin it is the conflict that manifests itself between modes of identity (characters that coincide with themselves, as those of Racine, and characters that never coincide with themselves, like those of Dostoevsky), but also in the styles and in the relationship between polyphonic and monologic. Let us return once more to *Faust*, and to the readings that diminish it.

(iii) The long story of the reception of *Faust* (like that of many other works) should not be confused with the series of interpretations, that is with the “great time.” Every time a text encounters a new generation, it is inevitably actualized, in other words perceived in a new way: however, an *actualization*, even if it is favourable, does not imply a fruitful understanding and does not necessarily contribute towards a development of the text. On the contrary, the text may be made smaller: are the contextualists not perhaps *downsizers*? Is this not what happens for example when Conrad is read by Said?

In the context of literary studies, the shortsighted love looking into the distance (*distant reading*): they squint, staring at the era to which the work belongs, and they make that blurred synthesis, which the text has become, into the emblem of a historical period. There should be no need to underline the poverty of sociological studies that establish connections between social classes and literary works, as it is right to acknowledge that the sociological approach has started to become more attentive to the dimension of form. So, having referred to Lukács’ judgement which considers *Faust* to be the poem of primary

⁸ On this matter, reference should be made to Heidegger’s extraordinary lectures during the university course, “The Will to Power as Art” (see Heidegger, *Nietzsche*).

accumulation (it tells us of “capital running with blood” [qtd. in Moretti 26]), and having offered an analogy between Faust and Sombart’s speculator, an individual who “sees visions of giant undertakings,”⁹ forgetting that for sociologists, and certainly for Lukács and Sombart, human beings would be able to live only in the mode of coincidence (which does not prevent the nurturing of gigantic dreams!), Franco Moretti feels the need to enter Goethe’s text, at least for a brief reconnaissance: there again his objective is “a materialist history of literary forms” (5). The new contextualism cannot allow itself to ignore literary theory and philosophy completely; some form a unilateral alliance with just one author (with Derrida or with Deleuze, etc.), others prefer to draw occasionally on the field of theory. As a general rule, this is all legitimate, on condition that the concepts and distinctions one wishes to employ are used correctly and after a careful assessment. For example, in his book about Dostoevsky, Bakhtin clearly contrasted polyphony and monologism as different forms of organization of the novel. Polyphony is not simply a multiplicity of voices, a more or less rowdy accumulation according to the pattern of contiguity, of the *nebeneinander*. The real polyphony that we encounter in Dostoevsky is a form of tragic, split thinking: voices challenge each other, fight, suffer the blow of others’ words, crack. Each voice is polyphonic (at least in the most complex characters) as it nourishes an internal torment. Therefore, *polyphony is not multiphony*. The fact that this terminological specification is missing in Bakhtin does not justify the trivializations or the misunderstandings.¹⁰

It is true that Bakhtin seems to forget the complexity of the distinction whenever he compares not different forms of the novel, but the novel in general and the epic: in a contrastive comparison with the classic epic, the whole novel appears to be polyphonic and centrifugal. Nevertheless, whoever intends to understand his theory in a strict manner should privilege the distinction between polyphonic and monologic which is hierarchically superior to the taxonomy of the genres: under closer scrutiny, the presence of centrifugal forces may be observed in the epic, in the same way as we should acknowledge that Racine’s characters are less compact and undivided than Bakhtin judged them to be. As previously stated, the theory of literature is a work in progress where work is carried out continuously in order to enhance the instruments that have shown heuristic potential and that can be further improved. The trains we travel on are no longer pulled by steam locomotives: should we then scorn the invention of the train? Therefore, every criticism leading to progress should be welcomed, while hasty and vulgar criticisms deriving from trivializations and generating only triviality are unacceptable.¹¹

Do we need proof of this? For Franco Moretti “the polyphonic form of the modern West is not the novel, but if anything precisely the epic” (56-57); in its modern version, the epic would include *Faust*, *Moby Dick*, *Ulysses*, etc., quite heterogeneous works expanded by an encyclopedic vocation. In this context, we are unable to discuss the usefulness of this proposal, which derives, in any case, from a *taxonomic* approach. Like the other contextualists, Moretti mainly makes use of taxonomic (and not analytical) notions, and

⁹ W. Sombart, *The Quintessence of Capitalism* (1913), trans. by M. Epstein, London 1915, p. 91.

¹⁰ I suggest readers refer to the chapter, “The non-coincidence principle in Michail Bakhtin” in Bottiroli, *Che cos’è la teoria della letteratura. Fondamenti e problemi*. An English translation of this chapter is available on www.giovannibottiroli.it.

¹¹ Apart from the confusion between polyphony and multiphony, Franco Moretti’s essay contains statements that are, to say the least, disconcerting. For example, “impossible to decide whether Mephistopheles is Faust’s ally or his worst adversary” (25), which is the same as saying that *Faust* is completely incomprehensible. Another example: “a constitutive duplicity of the work, which allows Faust to unload ultimate responsibility for his own actions on to his wicked companion . . . Goethes’s brilliant and terrible discovery: the rhetoric of innocence” (25). A gratuitous and untenable thesis, as we have had occasion to mention.

this is an enormous limitation to which we will have to return. But let us examine the question in more detail. For Moretti, *Faust* presents some intensely polyphonic scenes, including “Walpurgis Night.” The fact is that by *polyphony* he means “many voices”: the numerical aspect is decisive. Moretti has not forgotten to count them: “thirty-odd different voices in the first ‘Walpurgis Night’; another thirty in the ‘Dream’; and forty in the ‘Classical Night’” (59); instead, he has completely forgotten to ask himself what is the relationship between the different voices in an authentic polyphony. There is no need for thirty or forty voices, just three or four are sufficient: what really matters is the agonistic relationship that is established between them, that free contact in which the individuals are “provoked” by the truth. The greater the number of voices, the more improbable it will be for a relationship to be established that is not purely contiguous, metonymic or cumulative: a “sorites effect.” Multiphony is *weakened polyphony*, until its dissolution. Therefore, are the multiphonic scenes cited by Moretti so boring—how can we disagree with Borges when he defines part two of *Faust* as “one of the most famous forms of tedium”? Goethe’s greatness does not lie in these scenes. It has been said that no laws exist for literature and probably not even for the other arts: however, there are difficulties that every artist has to reckon with and this justifies some considerations of a general nature. Multiplicity, when it tends to be *nothing else but multiplicity*, has a weakening and boring effect. We find proof of this even in the narratives destined for the public at large, such as the science fiction horror films, in which the presence of a monster may create tension and fear; yet, when the monsters begin to multiply, for example when the hero no longer has to deal with a terrible, gigantic, living mummy, but groups of mummies that he manages to escape from by kicking them, when the vampires are decapitated as easily as swatting flies on a summer’s afternoon, there is an irreversible loss of tension.¹² Not even a film director of the caliber of Tarantino is able to maintain the same level of emotional tension during the episode of *Kill Bill* in which Uma Thurman massacres the *Crazy 88*; with an inspired hunch, Tarantino ends the massacre on a comic note, almost as an apology to the spectators for the inevitable tedium caused by the multiplicity.¹³

7. Freud and the Desire to Be—Identity as a Series of Identifications

“Violence and desire,” Joyce once said, “are the very breath of literature”.¹⁴ It seems that they have been such ever since the *Iliad* and the *Odyssey*. Consequently, we affirmed (par. 4) that literary theory derives from a triple confluence, that is modern linguistics, philosophy and the theory of desire. In the West the debate over desire began with Plato’s *Symposium* that is, in fact, a work in which the discussion is polyphonic—and which does not end with Socrates’ speech or in the exhortation to ascend towards the great sea of Beauty, as is often thought, because added to the speeches of the symposiarchs is

¹² Consider *Alien* (1979), *The Mummy* (1999) and *Blade* (1998), and their respective sequels.

¹³ This is the most evident example of weakening caused by multiplicity: there are some cases that are better disguised, as is the case of Derrida who mortifies the complexity of the individual texts by increasing the intertextual similarities (see par. 10). As far as Mahler is concerned, cited by Moretti as *auctoritas*, his enthusiasm over an inadvertent effect of polyphony (Moretti 58) refers to synchronous interactions, exactly what is missing in the multiphonic and cumulative scenes of *Faust*. The writer who aims at polyphony must introduce synchronous tensions in the narrative flow.

¹⁴ I quote the whole of the passage from which the citation was taken: “Dostoevsky is the man more than any other who has created modern prose, and intensified it to its present-day pitch. It was his explosive power which shattered the Victorian novel with its simpering maidens and ordered commonplaces; books which were without imagination or violence. I know that some people think that he was fantastic, mad even, but the motives he employed in his work, violence and desire, are the very breath of literature” (Power 69).

Alcibiades' incursion, and a final performance in which it is Socrates himself that is praised for his *agalmata*, fascinating and enigmatic objects that he encloses within him and which, for Lacan, illustrate the notion of object (a), the object that is the cause of desire (see *Transference*).

Even if we limit ourselves to the modern-day debate launched by Freud, it would still be an arduous task to attempt to account for the main conceptions of desire and, in any case, a much greater space would be required than that available in a journal; however, I am presenting a *manifesto* and, therefore, a piece of writing in which the right to concise declarations is normally granted. What counts is to take a stand on the fundamental concepts, and suggest some lines of research. Furthermore, the *pars destruens* of my discourse must be developed, in order to highlight the limits and inadequacies of the "cultural" approaches.

As a consequence, I will not hesitate to take a stand. As far as the debate on desire is concerned, I believe the direction of research that is conceptually richer and which offers more precise instruments of analysis is that of Freud and Lacan. This does not imply any dogmatic endorsement, on the contrary: I cannot help but reaffirm my conviction of the need to *rewrite* the main theses of psychoanalysis starting from literature.¹⁵ And by no way do I exclude comparison with other theories, such as those of Bataille, Girard, Deleuze (without forgetting classic works such as the one by de Rougemont, *Love in the Western World*). In any case, it would be impossible to underline the strong points of psychoanalysis without rejecting the most stereotyped prejudices and without recognizing at the same time what appears to have been surpassed.

The attempts to diminish the thoughts of Freud and Lacan by restricting them to Oedipus and to phallocentricism derive from incompetence and bad faith: on the other hand, it is necessary to acknowledge the serious responsibilities of Freudian and Lacanian orthodoxy. It must be admitted that for a certain period, in the years following the publication of *Écrits*, the comprehension of Lacan's research was quite limited; hindered by the hermetic and baroque style of the work which had made it famous, it was fragmented into just a few concepts:¹⁶ the phase of the mirror (a notion that everyone was able to understand without, however, reaching an understanding of the Imaginary), and the theory of the unconscious structured as a language, filtered by the alliance with Jakobson, and by the pairing of the Freudian processes of displacement and condensation and the rhetorical devices of metaphor and metonymy. This alliance produced some positive effects although it has now become dated and inadmissible.

What is desire for Freud? According to the anti-psychoanalytic stereotypes, it is almost always understood as the desire to have, directed at a forbidden (incestuous) object. Although the first object of love is the mother also for a girl, the male Oedipus is still considered to be an archetypical scheme. The triangulation "desire—Law—forbidden object" is considered to be the fundamental core of psychoanalysis, including that of Lacan. In fact, whoever fails to recognize that "the 3 of Oedipus" become the three registers in Lacan (Imaginary, Symbolic, Real) is destined to understand little or nothing about psychoanalysis. However, let us remain with Freud. The Freudian concept of desire is best described in an essay of 1921, *Group Psychology and the Analysis of the Ego*, based on the distinction between the desire to be and the desire to have, that is between identification

¹⁵ I take the liberty of referring to Bottiroli, *Perché bisogna riscrivere Lacan. A partire dalla letteratura (cioè dalla flessibilità)*.

¹⁶ Today we not only have most of the Seminars at our disposal—the first 8 are certainly more accessible than the *Écrits*—, but also texts that present Lacan's thoughts with great clarity: in particular, the following should be commended: *The Lacanian Subject: Between Language and Jouissance* and *A Clinical Introduction to Lacanian Psychoanalysis* by Bruce Fink, and the monograph by Massimo Recalcati, *Jacques Lacan* (in two volumes).

and investment in an object. This essay presents, in a sufficiently articulate way, an extraordinary development compared with philosophical tradition (a development that has still not been grasped today by the so-called “analytical philosophy,” or even by human sciences) as far as the concept of “identity” is concerned. Identity is always a relationship: however, for philosophical tradition it consists in the relationship that an entity has only with itself. The great omission, the great mistake lies in believing that identity presents itself only in the mode of coincidence. On the contrary, as we have already mentioned, *there is no identity without a mode of identity*. And there are two main modes: coincidence and non-coincidence with oneself. Further articulations are necessary, but we must never forgo this distinction.

It represents a decisive turn and its pioneering audacity is such, even on a philosophical plane, that even Freud himself did not emphasize it enough. However, from a conceptual viewpoint, Freudian discourse is sufficiently well-developed: *identity consists of a series of identifications*, and identification is the relationship by which one subject is determined by another subject. *Identity becomes such only thanks to the relationship with another identity*.

It seems appropriate to clarify this definition immediately:

(a) to be able to experience a process of identification, the subject must be flexible, that is to say plastic. The flexibility of human beings depends on the fact that drives are plastic forces (*plastische Kräfte*) (Freud, *Introductory Lectures on Psycho-Analysis*).

(b) Identification is a process of transformation which is, to a great extent, unconscious, even if this does not exclude the possibility that the subject is aware of the models that he admires and which he allows himself to be transformed by. Don Quixote wishes to be Amadigi di Gaula, Emma Bovary wishes to be the romantic heroines of the novels that she read at boarding school. A distinction must be made between identification in the eminent sense as we are describing it here, and the ephemeral identifications which only influence an individual temporarily and do not leave any relevant marks: it would be better to call this type of identification *empathization*. The intense emotional empathy that a spectator feels towards the protagonist of a film for a couple of hours should not be called *identification*, unless a precise distinction is maintained between the two processes.

(c) Therefore, identification is a far more complicated process than empathy, to which the cognitive sciences currently restrict themselves, and which has received attention for example in the important essays by Martha Nussbaum.

(d) How many identifications could there be that significantly modify the identity of a subject over a lifetime? In the terms of Goethe and Nietzsche: *how many metamorphoses is a man capable of?* Freud's answer is that there can be many and that the identification with a model/rival in the Oedipus triangle is only the first of them.

(e) The irresistible attraction exerted by a model (Napoleon for Julien Sorel, for example) represents the most intuitive and easily comprehensible form of the process of identification. However, for Freud we can even identify ourselves with the object of desire, and this “confusion” characterizes both falling in love and love. More rarely, and in a more ephemeral way, a person may wish to be a material object. An example, “O that I were a glove upon that hand, / That I might touch that cheek” (Shakespeare, *Romeo and Juliet* 2.2.23-24). In Lacan's view, identification may also refer to *das Ding*, the Thing. For example, Sade's characters wish to be absorbed by Nature, pander to the stronger movement (the crime), and vanish in its never-ending impulse for destruction and renewal.

We should not lose track of this range of possibilities: identifying oneself with a model, or an object or with the Thing.

(f) Finally, we must distinguish between *modes of identification*: a subject (*idem*) may be modelled by another subject (*alter*) to the point that they undergo a true and proper alienation: is this not what happens to Don Quixote? He maintains his previous identity only from a numerical point of view, and from the time-space context in which he lives:

but his personality has dissolved, has disappeared in a vortex called Amadigi di Gaula; any distance from the model has been abolished—in his desire to be, obviously. I will call this mode of identification *confusive*. It should be noted that confusivity is not simply and trivially confusion (that we experience in our daily lives): by the term *alienation* the intensity of the process is indicated, without loading it though with pathological connotations.

In fact, what would Madame Bovary have been without the books that extolled romantic passion, in other words a passion not bound by previous, socially ratified choices? She would have remained the faithful wife of Charles (what a sad destiny!). The confusive opens the doors for her to a different existence. Let us re-read the famous passage in which Emma discovers that she has become herself:

Mais, en s'apercevant dans la glace, elle s'étonna de son visage. Jamais elle n'avait eu les yeux si grands, si noirs, ni d'une telle profondeur. Quelque chose de subtil épandu sur sa personne la transfigurait.

Elle se répétait: "J'ai un amant! un amant!" se délectant à cette idée comme à celle d'une autre puberté qui lui serait survenue. Elle allait donc posséder enfin ces joies de l'amour, cette fièvre du bonheur dont elle avait désespéré. Elle entraînait dans quelque chose de merveilleux où tout serait passion, extase, délire; une immensité bleuâtre l'entourait, les sommets du sentiment étincelaient sous sa pensée, et l'existence ordinaire n'apparaissait qu'au loin, tout en bas, dans l'ombre, entre les intervalles de ces hauteurs.

Alors elle se rappela les héroïnes des livres qu'elle avait lus, et la légion lyrique de ces femmes adultères se mit à chanter dans sa mémoire avec des voix de soeurs qui la charmaient. (Flaubert, *Madame Bovary* 167)¹⁷

This passage would deserve a long comment, also of a philosophical nature. There is, without doubt, something paradoxical in affirming that someone becomes himself by "becoming someone else," and yet nobody can escape this necessity: our condition as flexible beings implies the absence of an original nucleus to refer to. Consequently, loyalty to our desire (for Lacan the only precept of the ethics of psychoanalysis [see *The ethics of psychoanalysis*]) cannot be realized unless we go beyond the models in which we have inevitably sought a form—we are too plastic as beings to enter a world already having a form. We can search for our authenticity only by moving forward, so to speak, in other words by interpreting our possibilities. And every interpretation is risky, unplanned and never entirely governable.

It has been said that even the confusive can increase an individual's possibilities, as it is liable to push him beyond the limits in which his existence tended to close itself. And yet extreme forms of "becoming another" are inclined to stiffen the subject: he ends up by running aground in the otherness—how can it be denied? So, the process of non-coincidence with oneself may be interrupted, and result in its opposite. To avoid the effects of stiffening, to keep our identity flexible, a certain distance must be kept from the model: it must remain a source of inspiration and not act as a mimetic restriction. I call this mode

¹⁷ "But when she saw herself in the glass she wondered at her face. Never had her eyes been so large, so black, of so profound a depth. Something subtle about her being transfigured her. / She repeated, 'I have a lover! a lover!' delighting at the idea as if a second puberty had come to her. So at last she was to know those joys of love, that fever of happiness of which she had despaired! She was entering upon marvels where all would be passion, ecstasy, delirium. An azure infinity encompassed her, the heights of sentiment sparkled under her thought, and ordinary existence appeared only afar off, down below in the shade, through the interspaces of these heights. / Then she recalled the heroines of the books that she had read, and the lyric legion of these adulterous women began to sing in her memory with the voices of sisters that charmed her" (Flaubert, *Madame Bovary*. Translated by Eleanor Marx and Paul de Man 131).

of identification *distinctive*. It is exemplified by characters such as Julien Sorel and Raskol'nikov; in Dostoevsky's hero, the desire to be is torturous, cruel, as he cannot refute the distance separating him from superior men, and at the same time he does not know other forms of attraction.

8. Beyond the Lack and the Production—The Desire to Be Is a Lawless Desire

For Freud, the desire to be is not less important than the desire to have: rather, it is more important for the formation of identity. Why has its importance not been understood, even within the field of psychoanalysis? What is the reason for such diffidence? Freud said that if one begins to yield to words, one ends by yielding to things too (see *Group Psychology and the Analysis of the Ego*). Therefore, I wish to stress this expression, after defining it. Let us leave aside straightaway the banality of being as opposed to having, in the sense of the superiority of the spiritual dimension compared with the material one. It is obviously not this that we are speaking about. Instead, we may imagine that what aroused the psychoanalysts' diffidence was Freud's attitude as he believed that philosophy was constantly aimed at a wish for saturation, under the illusion that it is possible to provide a coherent and complete image of the world without any gaps. As far as the verb *to be* is concerned, diffidence was also shown by the philosophers, for example by Nietzsche (see *Twilight of the Idols*). However, with Heidegger the meaning of ontology changed radically, and it is to Heidegger's perspective, reinterpreted as *modal ontology*, that I will refer.¹⁸

From a philosophical viewpoint, the difficulties could be defined as follows:

- the standardized conflict between being and becoming, where being is always implicitly thought of as "static";
- the oblivion of the ontological difference, that is the irresistible tendency to reduce being to the entity (on this point see Heidegger);¹⁹
- the vision of being as fullness: Sartre too fell into this trap, his desire to be aims at the synthesis between *in-itself* and *for-itself*. Perhaps it was the very formulation of Sartre that had a certain inhibiting effect on Lacan.

By contrast, for the conception advanced here, the desire to be is intended dynamically as *desire not to coincide with oneself: desire to go beyond* (and not of completion!). This conception is certainly inspired by Nietzsche and Freud: by the will to power, which is not will of power (a misunderstanding which has now been definitively clarified) and by the theory of identity as a series of identifications. The wish for non-coincidence has found literature to be the most eminent place for its development and the character of Faust represents one of its most explicit examples.

It should be pointed out that the desire for a "beyond" is not necessarily directed towards a model that is admired unconditionally, or towards a model/rival which arouses an ambivalent passion (it is the difference that René Girard refers to between external and internal mediator): it derives from the power itself of the subject, from its vital overabundance. This is true for Faust, and also for Ulysses, whose return journey begins from the island of Ogygia, where he is prisoner of a beautiful nymph who wishes to give him the gift of immortality: *Ogygia is the possibility of coincidence*, staying eternally with

¹⁸ For an introduction to Heidegger's ontology, I take the liberty of referring to Bottioli, *The possibility of not coinciding with oneself: a reading of Heidegger as a modal thinker*.

¹⁹ Yet it is simplistic to consider Heidegger as the thinker of the ontological difference. Being for Heidegger is *polemos*.

oneself. This is what Ulysses refutes—and it is the possibility of non-coincidence that Dante understood and exalted by attributing a new journey to him.

I think that Girard's conception deserves more than just a mention. The theory of the mimetic desire is, in fact, hinged on the desire to be, and more precisely on the thesis that there is always another person who presides over the start of the desire: there is always a mediator, and it is the mediator's being rather than the object that absorbs the will of the subject. Desire is not autonomous. Girard attempted to show it in *Deceit, Desire and the Novel* (1961), by referring to Cervantes, Stendhal, Flaubert, Dostoevsky, Proust, and later in the essay on Shakespeare (*A Theater of Envy: William Shakespeare*). His analyses are stimulating, but too schematic and spoilt by many points that are forced. As we cannot discuss them here, we will try to perceive the methodological error and will start by asking ourselves why Girard replaced the term *identification* with *mimesis*, and what was the price he paid for such concealment.

On being accused of having hidden his enormous debt to Freud, Girard could have replied that in Freud the desire to be is constantly crushed against the Oedipal scene: Oedipus is the original, archetypal triangle compared with which each subsequent triangularity would appear as a copy. This criticism is in part justified. However, psychoanalysis with Freud and after Freud—Girard's silence regarding Lacan is completely unacceptable—, was able to offer a richer and more articulate conception. Girard's mimetic desire belongs entirely to the dimension that Lacan called the *Imaginary*: but the Imaginary is only one of the three registers, and Girard's greatest limitation is to have ignored the differences with the Symbolic and the Real. This led to his constant forcing of the texts.²⁰

Now we can formulate a more complete definition of the desire to be. For Western tradition, starting from Plato's *Symposium*, desire always relates to a lack of something. There again, this is what common sense tells us: we desire what we do not have. Less naïvely, the lack may be understood as a lack of being (*manque d'être*, Sartre) or want-to-be (*manque à être*, Lacan). Contrary to this concept, some (including Deleuze) affirmed that desire is production. The controversial objective is, in particular, psychoanalysis, which would remain subordinate to the curse of desire, understood as a lack, an infinite and frustrating chase after a lost object, of a completeness in respect of which the Law, the signifier, acts as an insurmountable obstacle (see Deleuze). That desire is structurally "castrated" by the Law is what a vitalistic philosopher such as Deleuze cannot allow.

We can answer Deleuze's criticisms by saying that he confuses lack and privation and that in a non-caricatural vision, desire is a generative force and not simply chasing after an object that is lacking; and that it is possible to think of a non-punitive or sacrificial version of the law.²¹ Yet this is not enough: desire must, above all, be thought of as the desire to be. Thus, desire is not targeted at the lack, rather it is nurtured by the power: it is not castrated (in other words partially emptied) by the Law, because it does not challenge the Law but rather the models, that is to say complex singularities that it admires, but wishes to surpass. "I shall tear the laurel wreath from his brow", these words of a writer (Kleist), who was less profuse but as great as Goethe, express an ambition which has nothing to do with Girard's mimetic desire: they express a desire for creativity that results in production, or better still in productivity. "Becoming an artist" is certainly one of the highest forms of the will to conquer oneself. And as it manifests itself in challenging other singularities, and not in the infringement of rules (if not as an inevitable effect), we must say that the desire to be is a *lawless desire*.

²⁰ See Bottiroli, *Shakespeare e il teatro dell'intelligenza. Dagli errori di Bruto a quelli di René Girard*.

²¹ See Recalcati, *Jacques Lacan and Contro il sacrificio*.

9. Lacan and the Theory of the Registers

This does not mean, however, that the desire to be as a desire to go beyond aspires to fullness, to the undivided, to the One. The overturning of *désir* in favour of *jouissance* has been theorized in recent years by Jacques-Alain Miller, who has interpreted from this perspective Lacan's last seminars in which a change of emphasis was noted from Symbolic to Real. I will try to outline the terms of the problem.

From the beginning, Lacan drew on what we can consider to be the guiding idea of structuralism, in other words *the primacy of relationships over terms*, although he added the non-organized to the organized dimension: he not only considered relationships, but also non-relationships, that is the possibility of an absence or a collapse of the relationship. This gave rise to the theory of the three registers. For Freud, the psyche was divided into areas (Id, Ego and Superego) and in processes (free energy, bound energy): it was also divided linguistically, as the unconscious is a language, but a language that differs from the language governed by social rules. Freud thought of the unconscious as if it were structured like a language, but he did not define it as such. Lacan's innovation consists above all of a reformulation of the areas and the rules: the three registers reunite these different aspects.

Therefore, each individual is a dynamic, chaotic, shapeless mass (the Real), which can have access to a form by entering more organized spaces, the Imaginary and the Symbolic. In both spaces, chaos is suspended, but a confusive logic reigns in the Imaginary: the forms give identity and they take it away. The myth of Narcissus epitomizes these destructive swings: the Ego desires the ideal Ego, the image which is its narcissistic perfection and desires in vain to be reunited with it. Right from the beginning, a split has penetrated the relations with oneself. In other versions of narcissism, the passion for oneself will become ambivalent: Dorian Gray wishes to coincide with the image in the portrait and he hates it because such a coincidence is impossible.

It is impossible to live only in the Real and in the Imaginary: here the atmosphere is unbreathable; and yet it is the atmosphere that we are and that blends with our breath. Soothing the atmosphere, extinguishing the vehemence, placating it is the task of the Symbolic, the register of language and of the Law. The Symbolic is the possibility to live with others, to put an end to the endless rivalry with the doubles, to resolve the crisis of the *Degree*, to take up one of Shakespeare's expressions.²² Now, individuals have a name and not only a shape. Lacan greatly emphasized the pacifying function of language, although he also underlined its alienating effects. In any case, the units which for semiotics are signs, for Lacan become signifiers. A signifier for Lacan is not half of Saussure's sign, but rather a sign (a "unit") that does not have its own centre of gravity within it: it slides towards other signifiers, may be endlessly. Here again is the primacy of the relations. But, it is necessary to move on from relations to the styles of thinking, and to their conflict.

I have tried to present the fundamental core of Lacan's thought so that its fruitfulness is understood for the analysis of literary texts: is it worth stressing that I have not made any reference to Oedipus or to the Phallus? Must we continue to listen to the stereotypes with which feminism has tried to demonize theories with greater heuristic power? Should we rely on Rosi Braidotti's nomadism or Judith Butler's constructivism?

At the same time, no orthodoxy is proposed here, but directions for development. As I have already mentioned, some of Lacan's concepts must be rethought and reformulated: first and foremost, the Symbolic, that cannot be reduced to the Law, but must be understood as the dimension of intellectual complexity. The bar that Lacan placed on the "O" of the Big Other should be interpreted as an index of the conflict characterizing this register.²³

²² The reference is to Ulysses' speech in *Troilus and Cressida* (2.3.101), developed by Girard.

²³ And not simply as an index of incompleteness.

“*Polemos* and *logos* are the same [*dasselbe*],” Heidegger said (*Introduction to Metaphysics* 65). Lacan’s Symbolic should be interpreted following Heidegger as a dimension of *antagonisms between styles of thought*.

At certain times, this was the perception that Lacan himself had, although he was unable to develop it and, in the end, he wandered off the fruitful path of the *polemos*. And yet, in the seminar on “The Purloined Letter,” which opens the *Écrits*, Lacan presented a refined analysis of Poe’s short story, which we can place amongst “the tales of intelligence” or of the Symbolic, next to the tales of terror in which the Real dominates.²⁴ He distinguished three positions of the subject, insofar as he can embody three different types of glance and he described the possibility of sliding or not sliding from one position to another. In my interpretation of Lacan’s *Seminar*, the types of glance become more explicitly styles of thought, logical styles: which means that *logic does not exist*.

First of all, the text must be articulated, introducing “cuts” and “splits.” From the syntagmatic point of view, three scenes will be differentiated: this distinction is rather intuitive and does not require any particular technique. The great innovation concerns the articulation of what the structuralists used to call the paradigmatic axis, the primacy of which for Barthes (“L’activité structuraliste”) represented the strong point of structuralism: not the “grammatical” one, which aims to reconstruct one or more *langues*. I wish to propose here my interpretation of Lacan’s interpretation, in a diagram that is immediately comprehensible:

	First scene	Second scene	Third scene
<i>the blindman’s glance</i>	the King	the police	the Minister
<i>the narcissist’s glance</i>	the Queen	the Minister	Dupin
<i>the strategist’s glance</i>	the Minister	Dupin	the letter

Fig. 2 – Styles of thought in “The Purloined Letter”

The “vertical” articulation by means of three glances, each of which is governed by a logical style, certainly goes beyond structuralism, as implemented in the past: the structuralists were unable to understand, except only rarely (just in Barthes and in Lacan), that the analysis of the text should not favour the relationship between *parole* and *langue*, hence the reconstruction of a system underlying numerous texts (this is the path that I have called *grammatical*). They did not understand that language is *divided language*, inhabited by conflicting styles.²⁵

The ingeniousness of Poe’s tale does not lie in a rather elementary trick, that is of placing in full view and showcasing what one presumes should be hidden: if this were the case, it would really be “a fairytale for children,” even if a refined one.²⁶ The tale illustrates the difference between styles of thought and, above all the blindness of the *separative* way of thinking, that of the police who proceed by breaking down the space of the investigation

²⁴ Compared with the lessons of *Seminar II* (1954-1955), in which he analyzes the tale of Poe, the text of 1966 is more suggestive, but sacrifices some very important observations.

²⁵ Even the debate following Derrida’s attack was extremely poor (see Muller and Richardson). Nobody understood that the register of the Symbolic should be split into regimes of sense or styles of thought.

²⁶ This is how it was defined by Jacques-Alain Miller, a scholar who has great merits as far as the comments on the Lacanian texts are concerned, but who has never known how to question Lacan’s limitations: on the contrary, he accentuated them (see Miller, *Pezzi staccati. Introduzione al Seminario XXIII “Il sinthomo”* 98. The texts derive from a course by Miller—“Pièces détachées”—held in Paris in 2004-2005 and published in *La cause freudienne*, nos. 60-61).

into what Bergson would have called *partes extra partes*, in other words, into adjoining portions, to be examined very thoroughly. The letter remains invisible for two reasons: it is not simply an object, but rather a signifier that produces mental effects; and because the police show that they are incapable, to quote the words of Dupin, of identifying with the mind of minister D., and this is caused “by ill-admeasurement, or rather through non-admeasurement, of the intellect with which they are engaged” (Poe 261). It should be noted that here we are talking about a *cognitive* identification, of a recognition in the mind of others in order to prepare suitable countermoves, and not of a mimetic adhesion (we are in the Symbolic and not in the Imaginary).

Let us return a moment to Lacan’s analysis concerning the meaning of *hiding* as a mental and not a material operation. As it is not a thing, but a signifier, the letter does not belong to the order of *reality* but to that of *truth*, and it is for this reason that it can be hidden in an *alethic* sense:

You do see, that only in the dimension of truth can something be hidden. In the real, the very idea of a hidden place is insane—however deep into the bowels of the earth someone may go bearing something, it isn’t hidden there, since if he went there, so can you. Only what belongs to the order of truth can be hidden. It is truth which is hidden, not the letter. For the policemen, the truth doesn’t matter, for them there is only reality, and that is why they do not find anything. (Lacan, *The Ego in Freud’s Theory and in the Technique of Psychoanalysis* 201-202)

On an epistemological level, the police are, therefore, guilty of a double modal fallacy, insofar as they reduce the modal dimensions of the truth to just one dimension, actuality, and they believe in the oneness of reason, in its monotony, and ignore the fact that reason is divided into the styles of thought that form its unstable and multifaceted identity. Nothing could be hidden for a *separative* rationality—Lacan was perfectly right, nothing can be concealed or covered in reality, which is divisible and penetrable. In actuality there are no invisible or insurmountable barriers. If the police do not find the letter, it is because *minister D. has hidden it in the scission between the styles of thought*, and the police are unable to find it there.

At this point we can suggest a connection between Tolstoy’s definition of the work of art as a labyrinth of linkages and the conception of divided language. The result is a new image of the text, as a fabric of styles gushing from the virtualities of the language and of the mind:

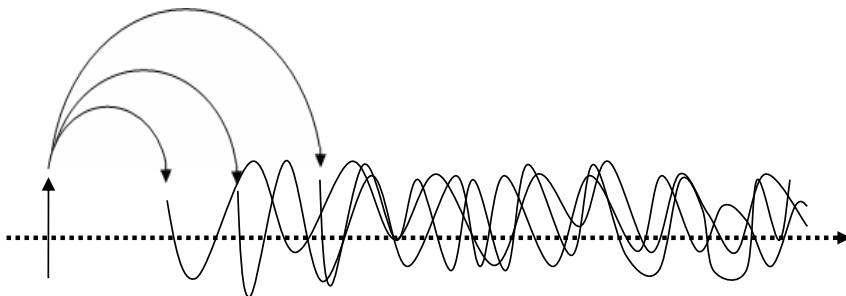


Fig. 3 – The rain of styles.

I have called this diagram *the rain of styles* (Bottiroli, *La ragione flessibile* 261). It outlines a vision of language as a field of virtualities: here it shows the styles that split the Lacanian Symbolic (we have already encountered them: they are the separative, the confusive and

the distinctive), but it can show other rival possibilities (the choices of figures of speech, for example).

Now it is easier to understand the meaning of a conflict that is also an interweaving. It is mainly from the interweaving that the effect traditional aesthetics called “harmony” depends, which has, however, often been understood as *concordia discors*, and so with the perception of dissonance.²⁷

With the developments described here, we go beyond Lacan, and, above all, beyond the Lacanian orthodoxy, of which I would like to point out the main dogma:

- language is considered in its action as mainly negative, or better still deprivative. Miller affirms that “The Law of the Name-of-the-Father is basically nothing more than the law of language,” to add immediately after that the Law “says no, . . . says no because the field of language is made of this no” (“L’être et l’Un”). This is a great mistake on the part of Lacan’s followers: language does not say “no”; language says “not,” and the “not” is the activity of articulation, the set of negative-differential relations (that structuralism has inherited from Saussure) and the conflict amongst the styles.

- The metaphor is not a replacement, except in the simplest and most codified cases: it is a horizontal interaction (as demonstrated by Max Black), and not a vertical alternation. The substitutive conception of the metaphor, which Lacan took up from Jakobson, is a true and proper epistemological obstacle as far as the theory of identification is concerned. Is the action exerted by the *alter* on *idem* not comparable perhaps with a metaphorization? The answer is, undoubtedly, yes, but other possibilities must also be considered.

10. Derrida and the New Contextualism: Unlimited Intertextuality

Before returning to the contextualism of *cultural studies*, another theoretical position must be examined, that of Jacques Derrida, with whom my position shares some resemblances. Consequently, there is the risk that some misunderstandings may arise. On the surface, Derrida’s conception is anti-contextualist: in fact, his most well-known thesis, *Il n’y a pas de hors-texte*, expresses the refusal of any type of literary criticism which intends to bind a text to its historical or referential context, to the *intentio auctoris*, and so on. How should this slogan, which is so often misunderstood by its critics, actually be understood? Does it affirm that only language exists? Certainly not. Does it intend to declare the superiority of words compared with the things that we encounter in our everyday lives, or which are studied by science? In part yes, at least in the sense of underlining the role of language in constructing experience. However, to understand the *methodological* character of this thesis better, which not by chance was announced in a paragraph entitled “L’exorbitant. Question de méthode,” it is worthwhile rereading a passage, all in italics, which probably represents the main key to its interpretation. I will quote it in its entirety: “*The security with which the commentary considers the self-identity of the text, the confidence with which it carves out its contour, goes hand in hand with the tranquil assurance that leaps over the text toward its presumed content, in the direction of the pure signified*” (*Of Grammatology* 159).

²⁷ The conflictual interweaving is an essential condition to be able to tackle the problems of hybridization. From my perspective, it is necessary to distinguish *hybridization amongst genres* (amongst literary genres, but also between sexes, races, etc.) and *hybridization amongst styles*. The latter can be found in texts that are not heterogeneous from a lexical viewpoint; therefore, in Petrarch, in Racine—and obviously in the tale by Poe that has been analyzed. The result is a profound revision of the distinction used by Auerbach, between *Stiltrennung* and *Stilmischung*: even the authors of *Stiltrennung* know (or may know) the heterogeneous nature of the styles of thought. On the contrary, a hybridization that concentrates above all on differences of genre will offer very modest results from an aesthetic viewpoint.

Hence, Derrida is criticizing some widely spread ideas, according to which:

- a text has an *inside* and an *outside*. The distinction is created by the contours, which are empirically visible and naïvely dogmatized; this also leads to the distinction between form (as a shell) and content.

- Each text has its own autonomy, thanks to the rigidity of the boundaries separating it from other texts; it constitutes a *complete entity*; in the case of works of art, such completeness should be valued as *intransitivity*.

- The meaning is contained in the text like water in a reservoir: static, immobile, but not always transparent. In fact, a type of criticism exists which aims at the hidden meaning, at the depths that are not immediately visible (and psychoanalytical criticism is the most obvious version). However, the certainty of being able to “leap over the text towards its presumed content, in the direction of the pure signified” characterizes all the tradition of *logocentrism*, the ontology of the presence that Heidegger did not investigate in depth.

Regarding these widespread convictions, Derrida objects that:

- there are no rigid boundaries between inside and outside: each sign (each semiotic unit) exists in the relations with other signs, and there is no reason to limit the game of negative-differential relations to within the text. Structuralists, a little more effort! (paraphrasing the title of Sade’s pamphlet), and you will be able to admire the beginning of the *débordement*, the flooding that destroys all the boundaries and enables the “text” (in inverted commas) to be thought of as immersed in a vaster field, a net, “a fabric of traces referring endlessly to something other than itself, to other differential traces” (Derrida, “Living On” 84).

- The autonomy of a text is illusory: every text is an *intertext*, it is the transformation of other texts. Therefore, a text is always incomplete, as it is taken in relations of deferment.

- A text consists of *traces*. This term does not refer to a fabric, but rather to a weaving, a becoming that denies the notion of origin and can admit it only as a retroactive effect. “*The (pure) trace is difference*,” which is not “a difference between” (two or more given entities): “It is not the question of a constituted difference here, but rather, before all determination of the content, of the *pure* movement which produces difference” (Derrida, *Of Grammatology* 62).

Derrida’s objectives are clear: to free the text from all rigidity, and so from every boundary, according to the traditional conception which structuralism would also have shared; have done with the “form/content” distinction; reject all hermeneutics of the meaning; throw the text into a permanent dynamism, freeing it from the restrictions of the context. These objectives may appear similar to those inspiring my manifesto: in actual fact, they are quite different. The more they seem similar, the more they must be understood in a different way.

It is not my intention to reintroduce criticisms that were addressed to the presumed “excesses” of deconstructionism: instead, I would like to pinpoint the limitations, the defects, the errors, first and foremost on a philosophical (and political) level. There is something irremediably dated in the philosophies of the difference (Derrida, Deleuze, Lyotard, Foucault) which had such great influence starting from the 1960s, and that is the conviction that logocentrism is a thought directed towards the One, the Presence and, consequently, a static condition. If this were the case, every thought of multiplicity, of difference, of becoming would have a subversive force, and would contribute towards the struggle against power devices. This is not so. The capitalist society is structurally a dynamic society, it is a society in which, to recall Marx’s words, “All that is solid melts into air” (*Communist Manifesto*, ch. 1 par. 18). Even the traditional metaphysics of the One melted some time ago: as early as the nineteenth century, all the main philosophies emphasized the becoming as evolution or like an unpredictable, explosive energy. Capitalism has increasingly become the *society of the multiplicity*, to the point that it

presents itself as a “liquid society,” according to Bauman’s expression. It could, without doubt, be objected that this is a bad multiplicity: that the production of possibilities and differences, fed by capitalism, is reduced to the offer of optionals, that is choices ready-made by the market. All of this is true: but is it feasible that a bad multiplicity may be redeemed by a good one, in the sense of an exaltation of becoming? On this occasion, we cannot examine in depth the political discourse, so let us return to literature.

Let us consider another apparent similarity. For Derrida two types of texts exist, those that coincide with themselves (the rigidly articulated texts, in daily life—“I’d like a coffee”—or in formalized languages) and the texts that do not coincide with themselves: the latter are the ones that show the truth underlying every text, and its inclination towards deferment, towards the game of differences. The *débordeant* text consists of the relationships with the textual otherness: therefore, it is always incomplete. Its identity is *difference*, and the differential relations are infinite. Strictly speaking, a non-relationship does not exist for Derrida, and if a message can go missing—if it is possible for a letter not to arrive at its destination—, this is explained by the proliferation of relationships and not by the existence of limits.

We find ourselves, with some surprise, facing a new form of contextualism, whereby the text dissolves into intertextuality. Whoever believes deconstructionism is similar to *close reading* is wrong: Derrida’s gaze is based on an element or a portion of the text, but quickly slides towards other texts.²⁸ Unlike the contextualism of *cultural studies*, it is independent of the historical situation in which the text was written, but only to be included in a boundless context, within a horizon that continually dilates.

In this way, the vision offered by conflictual aesthetics is renounced: irenic and pre-Nietzschean aesthetics are resumed. The analysis of the “necessary rings of a well-wrought style” (Proust) is waived. The text is no longer a labyrinth of linkages, consisting of conflicting forces, but it is a field of associations. This is the practice of deconstruction: the exaltation of the deferments and of the differences leads, in fact, to an *inflation of similarities*.

I shall confine myself to one example, concerning a brief text so it is easily verifiable: in “Le facteur de la vérité,” a true anti-Lacanian *sottisier* in which an attack, that is venomous to say the least, is unleashed against psychoanalysis, Derrida offers his interpretation of “The Purloined Letter.” Or better, he proposes an intertextual analysis of the three tales forming the Dupin trilogy, emphasizing overlapping points and similarities. In this way, the tales of intelligence, as we have called them, where antagonism is displayed (or if we prefer the “difference” between heterogenous styles of thought), become a space where the doubles chase and challenge each other: a homogenous space that is finally returned to Oedipus and to the Phallus. The conflict amongst registers and also amongst the regimes within the Symbolic that characterizes “The Purloined Letter,” but far less the other two tales, is totally erased.

I stated that “Le facteur de la vérité” is a container of nonsense: this judgement may sound a little too harsh. And yet here we are facing a radical conflict between interpretations: we cannot say that both Lacan and Derrida are right at the same time. In this methodological duel, we must realize that the main criticisms formulated by Derrida are false, that is they lack any support on a philological level both with regard to Poe and to Lacan. Let us consider at least the decisive thesis: according to Derrida, the character of Dupin “like *all* the characters, inside and outside the narration, successively occupies *all* the places” (“Le facteur de la vérité” 491). He adds immediately after: “We have seen that *all* the characters of *The Purloined Letter*, and those of the «real drama» in particular,

²⁸ And when it remains within a single text, the reason is to perform erratic or nomadic movements, a sort of “coming and going,” which never attempts—and is not able—to understand the strategic dimension of the work, its permanent flexibility.

Dupin included, successively and structurally occupied *all* the positions . . . Each position identifies itself with the other . . . This compromises the distinction of the three glances proposed by the Seminar” (492). It is sufficient to return for a moment to the schema outlined in par. 9 to realize that these statements are groundless: there are characters who are glued to their place, that is to say to only one of the registers (and more precisely to one of the regimes of the Symbolic), like the King and the police (closed in the separative), but also the Queen (who belongs to the confusive, to the logic of the Imaginary);²⁹ these are *simple* characters. Simple and rigid, with only one way of looking and thinking. On the contrary, minister D. and Dupin are complex characters, as they are *flexible*, capable of sliding from one register to another: the articulation of the registers that they know how to interpret, or by which they are captured, determines the breadth of their destiny. Finally, Dupin never occupies the place of the blindman, unlike the Narrator, whose intellectual inferiority does not need to be underlined, and who for Derrida instead would be a double of Dupin.³⁰

The fact that this essay by Derrida met with notable success proves how uncertain and fallible the research and construction of models for analysis actually are. It is worth remembering that this essay aroused the enthusiasm of feminist critics especially for the attack on *phallogocentrism*, in other words the primacy of the Phallus as the presumed guiding principle of the Lacanian Seminar. In fact, according to Derrida—and here his blindness and his intentionally misleading objective reach their peak—, for Lacan (in the same way as for Marie Bonaparte!) “the castration of the woman (of the mother) is the final sense, what *The Purloined Letter* means” (“Le facteur de la vérité” 444).³¹ It should be evident that for conflictual aesthetics, and for every *conflictual reading*, there is no ultimate meaning of the text, but only the conflictual interweaving of the styles.

I do not intend to liquidate all of Derrida’s theory.³² However, having underlined some of the vital conquests of literary theory, I cannot but reaffirm the limitations of his proposals and the mistakes that should never be repeated:

- logocentrism must be understood not simply as the primacy of the One, but rather as the primacy of the pair “one/multiplicity.” Therefore, the overthrowing of the former category in favour of the latter does not change the framework of reference, but repropose the same logical space.

- Subordinating the analysis of a text to an intertextual analysis is tantamount to dissolving not only the autonomy and the closure, but also the complexity. From a methodological point of view, this is Derrida’s great mistake. So, his slogan should be overturned. We should say that “there is always an outside-text,” which implies no primacy of the historical context, but rather the primacy of the relationships between artefact and virtual object (the activity of interpretation).

- Are the interpretations of a text infinite? No, *doxa* is infinite, not the interpretation.

²⁹ The confusive is the logic of the Imaginary, and—being a *regime* and not a register—it is also the Imaginary in the Symbolic.

³⁰ As far as minister D. is concerned, he occupies this position only *virtually*, in case he should continue with the blackmail if he were to be challenged to exhibit the document that is still thought to be in his possession. “Thus will he inevitably commit himself, at once, to his political destruction” (Poe, “The Purloined Letter” 269).

³¹ For Derrida, the reading of Marie Bonaparte is even better than that of Lacan as it “relates *The Purloined Letter* to other texts by Poe” (“Le facteur de la vérité” 491). Here Derrida’s discourse verges on unintentional comedy.

³² As far as the more valid aspects of Derrida’s thought are concerned, I think I should mention the essays of Jonathan Culler, *On Deconstruction*, and Silvano Petrosino, *Jacques Derrida e la legge del possibile* (with a Preface by Derrida). Silvano Petrosino is also the author of *Contro la cultura. La letteratura, per fortuna*.

11. Meeting the Classics—Femininity and Flexibility

During our adolescence we have all read some literary classics for pleasure, and not because they were part of our reading assignment; and each of us will easily recall the emotions that some of the works aroused. In fact, reading Dante, Shakespeare or Dostoevsky when still relatively young is an unforgettable experience. Contextual knowledge did not play an important role in these circumstances: in the case of Dante, help is certainly given by the notes; but these notes are a minor aid, which fades away the moment we read the wonderful verses in the canto of Paolo and Francesca etc. As far as Dostoevsky is concerned, what does an adolescent know about Tsarist Russia? And what did we know about Argentina when we discovered Borges? I believe that amongst the definitions of literature, of art—and more in general of beauty—a place should be found for this statement: *art is what pleases without a context*.

Therefore *literature is the greatest refutation of contextualism*, for the very reason that, as a general rule, it is possible to encounter a work and to understand a great deal about it from the very first reading, undergo a profound emotional and intellectual experience without knowing almost anything about the genetic context (or about the receiving environment, that is to say the reactions of other real readers).

Undoubtedly, one could argue that there is no need for theory to appreciate the beauty of a work either. In fact, this is the case: theory is not a compulsory entranceway. Then again, human beings lived for many centuries unaware of the fundamental laws of physics or of biology: would we, therefore, deny the cognitive value of these sciences and the progress that they have accomplished?

Literary theory offers essential knowledge for various reasons:

- it makes a new and richer aesthetic experience possible compared with a spontaneous one. It offers adults the possibility of having a different experience to the one they had when they were adolescents. Conversely, contextual studies can only play an auxiliary role. They add information, including valuable details, but they are unable to provoke a new mental experience.

- It eliminates the barriers that prevented an understanding of works that were less easily accessible: during our adolescence, we were unable to love all the classics; we only established an immediate feeling with some of them. Theory enables us to enter the “labyrinth of linkages” of each text and to experience pleasure.

- When the obstacle to the aesthetic experience lies in very marked cultural differences, theory enables a distance that at first sight seems insuperable to be overcome. For example, why should we read a novel about a woman who is convicted of adultery, exposed to public reprobation and forced to wear a letter “A” sewn on the breast of her gown, as a symbol of her guilt? Is the society in which this event took place not perhaps far removed from our own? How can we identify ourselves with the torment of a young ecclesiastic who has had a relationship with this woman? Nowadays, no guilt is attached to sexual relations between consenting adults: and if the story narrated in *The Scarlet Letter* is judged from the point of view of our own morals, it seems to belong to another planet.

And yet Hawthorne’s novel is considered a classic, and as such a work with a “universal” meaning and value, if we want to use the language of former criticism and aesthetics. What does the universality of literature consist of? The proposal of values that everyone should share? Yes perhaps, in some cases: for example, Antigone, if she is seen to be the bearer of a higher law than positive law, in short what today we would call “human rights.” However, neither Hegel nor Lacan would agree with this interpretation. Furthermore: was such a complex character as Antigone necessary to proclaim very simple ethical principles such as everyone’s right to have burial rites? Do we still need this character? Would a hero of a television series not suffice nowadays? If the purpose of

literature were that of arousing empathy, especially with characters who suffer unjustly, as Marta Nussbaum claims (see *Not for Profit*), why do we not limit ourselves to simpler tales that are closer to our current society? What does Hamlet's universality consist of? In the need to avenge an unpunished crime? However, as Harold Bloom observed, to avenge a father any Fortinbras would do: it is not clear why Shakespeare wanted to construct a character of Hamlet's complexity (Bloom 4). Finally, perhaps we should consider other heroes and heroines of Greek tragedy, such as Medea, or characters from the European novel, like Lucien de Rubempré, as positive models?³³

There is a last, fundamental reason for abandoning (or at least downsizing) the notion of "universality," even with respect to the noblest characters. As a bearer of values, a character is inevitably considered to be someone who exemplifies and embodies properties coherent with such values. The point is this: can a complex identity (it does not matter whether it is real or fictitious) be defined satisfactorily by highlighting his or her properties? Traditional philosophy (that some call logocentrism) entrusted a privileged role to essentialist definitions: for Aristotle, man is a rational animal, this is where his specific difference lies. The poverty of definitions of this type should be obvious when we attempt to use them for literary characters, but also for real human beings.

Human beings are not "property-based" entities, in other words they cannot be defined in an adequate manner by using a greater or lesser list of properties. Their identity depends mainly on *relations* and on *modes*. For Heidegger, human beings should be thought of from the point of view of possibilities.³⁴ I believe that this is an irrevocable thesis, which should undoubtedly be extended to literature: *the identities that we meet in literary works belonging to the great time are interpretations of existential possibilities*.

Literature offers knowledge and not quick lessons on ethics and invitations to empathize. Literature investigates and portrays that *conflict that we ourselves are, in the many versions that it may assume*. However, the fundamental core of the conflict always involves the same forces, rigidity and flexibility. If we were rigid entities, the essentialist definitions would suffice to typecast us; as we are flexible, no definition can define us, unless it assumes the form of a paradox, of the link between opposites. Sometimes, the paradox is concentrated in an adjective: so, for Sophocles nothing is more *deinós* than a human being.³⁵ We must not let ourselves be tricked by grammatical appearances: *deinós* does not indicate a property, but an unstable and lacerated condition, an unrest that pushes us towards extremes and at times towards both extremes.

The more flexible beings are also *the more uncanny*.³⁶ There are no guarantees regarding their identity, there are no preset paths to salvation. If rigidity were always bad and flexibility always good, if we could block the conflict in an antithesis, our existence would be infinitely simpler. It would suffice to entrust ourselves to the fluidity of difference and foster otherness. Difference and otherness have become, inter alia, the watchwords of feminism, and here I would like to consider them first and foremost as *methodological indications*. Are women—the most different? Here is a non-essentialist definition that

³³ This did not prevent Wilde from affirming through one of his characters that "One of the greatest tragedies of my life is the death of Lucien de Rubempré" in *Splendeurs et misères des courtisanes* (*The Decay of Lying* 65).

³⁴ The thesis "Higher than actuality [*Wirklichkeit*] stands possibility" should chiefly be referred to human beings (see Heidegger, *Being and Time* 34).

³⁵ "Πολλὰ τὰ δεινὰ κούδεν ἄνθρώπου δεινότερον πέλει" (Sophocles, *Antigone* 332-33; "Manifold is the uncanny, yet nothing uncanner than man bestirs itself"; trans. quoted from Heidegger, *Introduction to Metaphysics* 156). *Deinós*: "terrifying, wonderful, uncanny."

³⁶ "Der Mensch ist mit einem Wort τὸ δεινότερον, das Unheimlichste" (Heidegger, *Einführung in die Metaphysik* 114; "The human being is, in one word, to *deinotaton*, the uncanniest" [Heidegger, *Introduction to Metaphysics* 156]).

certainly contains an element of truth. From the perspective of this essay, they are *the most flexible* (“Flexibility, thy name is woman,” we could say, referring to Shakespeare). It would be simplistic to oppose male rigidity to female flexibility, as conflict characterizes the human condition without distinction. Nevertheless, the vocation for flexibility is more marked on the female side: with all the dangers that it involves, because the “limit-surpassing” way of being is the noblest, but also the one most liable to failure. As we have already said, the will to not coincide may lead to definitive othernesses or in multiplicities that dissipate and paralyze the will to construct ourselves. A confusing relationship with a model may lead an individual beyond the limited boundaries of his or her existence: this is what happens in the case of Emma Bovary. Yet Emma’s *influencers* were female figures who dreamt of the absolute and, although they were stereotyped, they were capable of conveying to her the dream of a superior life. On the contrary, the most popular *influencers* today on the web are mimetic entities who trivialize existence: this does not prevent many women from identifying with them and experiencing the desire to be in the most conformist way.

When the reality in which we live produces endless effects of aridity, when life is downsized—despite the technologies that promise us an “augmented reality”—, in which forces and possibilities can we place our trust? Literature is one of these forces: it immerses actuality in the waters of possibility, it dilates the horizons of the present, it allows us to penetrate “augmented possibilities” as it shows the conflict between inferior and superior possibilities.

As a last example, I will choose *The Scarlet Letter*, a novel (as we observed above) set in a very different culture to our own, so much so that it makes us think that it belongs irretrievably to the past. This may be the immediate sensation of many readers: and cultural studies will certainly not contrast the laziness or erase the difficulties of those who would prefer to find themselves in more familiar worlds. And yet Hawthorne’s novel is more alive than a thousand contemporary novels set in contemporary times.

How can we perform a transposition of worlds that enables us to understand the density and richness of this work? It is not enough to empathize with poor Hester Prynne: we need to *interpret*. And a good interpretation may only arise from a *conflictual reading*. This expression does not simply mean the perception of conspicuous conflicts, like those between generations (between fathers and sons, etc.) or between social classes, those conflicts that even the less refined critics are able to sense and comment on. The object of the investigation is not the conflicts to which commonsense limits itself and which are privileged with a sociological or “cultural” glance.

Obviously, I cannot offer an adequate interpretation here, but I do believe that I can outline a perspective to be developed on another occasion. There is an unavoidable question, that is no less important than those of the Russian Formalists: *was the protagonist of the text that we intend to analyze faithful to his/her desire?*³⁷ In order not to misunderstand this question, it is important to remember that (a) desire derives from our plasticity, and, therefore, there is no original nucleus to which we can return, there is no ballast that can permanently stabilize our identity; (b) desire is always enigmatic: it is an “x” to be interpreted; consequently, faithfulness to our own desire should not be banally understood as the justification for every immediate impulse. Instead, this principle invites us to reflect on our own possibilities, in the awareness that we have to look at the future and not at the past: as in the case of a work of art, it is only at the end that its nobility and beauty can be judged.

Was Hester Prynne faithful to her desire? *Does her identity correspond to a limit-surpassing way of being?* This second wording clarifies the first. Hawthorne’s novel

³⁷ See Lacan, *The Ethics of Psychoanalysis*.

depicts the conflict between the will of a puritan community which intends to nail Hester to her guilt, to the point where she becomes an allegorical emblem, and the resistance victoriously exerted by a woman condemned to solitude, but who finds in the solitude the resources to go beyond the stereotypes of her time:

For years past she had looked from this estranged point of view at human institutions, and whatever priests or legislators had established; criticizing all with hardly more reverence than the Indian would feel for the clerical band, the judicial robe, the pillory, the gallows, the fireside, or the church . . . The scarlet letter was her passport into regions where other women dared not tread. (Hawthorne 186)

However, if we were to limit ourselves to opposing the severity of the Puritan conception in order to demand a freedom that is nowadays entirely normal, Hester would exemplify the second of the “three metamorphoses of the spirit” stated by Nietzsche at the beginning of *Zarathustra*: she would have surpassed the condition of the camel, the bearer of pre-set values (in her case, being the bearer of the letter *A*), she would express rebellion and new values (the figure of the lion). Taking a close look, Hawthorne’s character is far more complex as she does not offer a new, more tolerant ethics of Law, but rather *an ethics of form*: and from this point of view, she is a Nietzschean character. The ethics of form cannot be founded on impersonal rules, but only on the interpretation of the possibilities to which an individual has been obscurely delivered, in which he or she has been thrown (Heidegger would say), and by analyzing them he or she may conquer their own individuality.

The first fundamental conflict in *The Scarlet letter* places two concepts of ethics in opposition. The second conflict occurs in the dimension of the allegory, and therefore, of the language. In this respect, what do we learn from literature if not, more than anything else, that *language is divided*? The diagram of par. 9 should be recalled, illustrating the rain of styles: thanks to the splits and the conflict, we are also able to understand the interweaving better. In any case, if language is divided, could allegory remain *undivided*? Certainly not. So, what is the real alternative that we have to examine? The difference between a rigid and unequivocal allegory, based on conventions and stereotypes (it does not really matter if they are handed down or not), and a polysemic, perhaps even doxastic allegory which offers itself to any decoding? Once again, we reject the naïve over-emphasis of the multiple, from which the multiplication of the rigid (and not flexibility!) follows and the proliferation of unselected opinions.

The Puritans would like to reduce Hester to a symbol of guilt: they would like to impose a *synecdochic restriction* on her, like those that we encounter in the depictions of the Vices and the Virtues. As Hester cannot be modified physically, that is to say the Puritan community cannot force a woman to correspond to a concept, as a medieval painter could have done, she is forced to sew a signifier on her dress that is anything but mysterious. And it is against this restriction that Hester rebels. Her battle concerns the linguistic dimension, and the power that language holds to inscribe itself on the flesh. The letter burns like a brand. And yet, although Hester accepts her identification with the letter, she modifies its meaning and function: from that encoded signifier, she unleashes new energy, new possibilities. She manages to make her psyche into a battleground between two allegorical attitudes.

The intertwining of the problem of identity and language should be noted. Hester refuses a rigid and synecdochic identification, not simply in favor of the polysemy (*A* will stand for “Able,” etc.), but rather in favor of the metaphor. We have mentioned several times that a complex identity cannot be reduced to a list of properties (nor to a set of parts: a mereologic conception), but it is the *relations* forming it that should be analyzed. We must overlook the relations with Dimmesdale and with Chillingworth: let us consider the

relations with Pearl. Mother and daughter metamorphize each other reciprocally, in a relationship of alliance which is the main source of salvation for Hester Prynne. Pearl is an unstable identity oscillating between form and lack of form: this girl, who is a plurality of girls,³⁸ expresses the uneasy energy of the principle of metamorphosis, and, therefore, the need to identify oneself with an otherness. Absolute instability would be unbearable, we are condemned to assume some sort of form. The first form to offer itself to Pearl's gaze is the scarlet letter on Hester's chest (Hawthorne 89-90). This first identification is followed by numerous others: the girl is attracted by mirrors and by reflections, by shiny surfaces that reflect her image: a bright armour, the stream in the forest, and always, inexorably, the letter that gives an identity to her mother, so much so that when Hester removes it, Pearl demands that the A be replaced. As she belongs more to the Imaginary than to the Symbolic, she is disobedient and irreverent. And Hester is even more so than Pearl, because in rebelling she has the chance to transfer her mind to unknown spaces; but the alliance with her daughter is decisive. Identifying herself with her daughter, Hester absorbs her disorderly life force. Pearl is the letter itself: "See ye not, she is the scarlet letter, only capable of being loved, and so endowed with a million-fold the power of retribution for my sin?" (Hawthorne 104). The girl reverses the direction of the allegory and its unambiguity: if the gaze of official allegorism interprets Pearl by means of the scarlet letter, we can interpret the letter by means of Pearl and her traits: mobility, polymorphism, a mixture of innocence and perversity, etc.

There is yet another conflict to be disclosed, the one between intelligence and stupidity. While philosophers have almost always circumvented the problem of *bêtise*, literature has perhaps never been able to ignore it. Errors and their causes—how can we disregard their importance in literary narration? In Greek tragedy, the term *amartia* means not so much ethical guilt as an intellectual blindness. While we are reluctant to judge the error of a tragic hero as the consequence of an intellectual deficit, due to the fact that his error is often "necessary" (in a sense that needs to be specified), we have no doubts when recognizing stupidity in comedy or in the novel. *Literature of the great time offers extra-moral knowledge*: it never bows to the ethical device, to its obviousness and to its rigidity, and never hesitates to denounce the stupidity of Good. In *The Scarlet Letter*, we not only encounter Hester's mental audacity, but also Chillingworth's perverse intellect. We know to what tortures he exposes Dimmesdale, in whom he senses Hester's beloved, and who already suffers from a sense of guilt. Hawthorne's novel demonstrates the daunting propensity towards *bêtise*, which characterizes the human condition. It is society itself that has condemned the adulterer, it is the friends of the clergyman, who is admired by everyone for his theological knowledge and his ascetic fervor, that deliver him to Chillingworth. The continual worsening of his health enables this suggestion to be accepted:

After a time, at a hint from Roger Chillingworth, the friends of Mr. Dimmesdale effected an arrangement by which the two were lodged in the same house; so that every ebb and flow of the minister's life-tide might pass under the eye of his anxious and attached physician. There was much joy throughout the town, when this great desirable object was attained. (Hawthorne 115)

The blindness of good—but is it really good?—reaches its apex. Now the tiger only has to stretch out its claws. It will do so, only after rummaging at length in its victim's psyche, driven by a terrible covetousness.

³⁸ "In this one child there were many children" (Hawthorne 84).

12. Brief Conclusion

My manifesto is addressed not only to colleagues, but also to students: I hope to have offered something useful to those who are beginning their course of studies, and for those who are beginning to realize how inadequate the university teaching that privileges contextual studies is and for those who, in any case, do not consider them to be “auxiliary studies.” However, I would not want the criticism of contextualism to be understood as a total devaluation of the historical approach: more specifically, I believe that the historical viewpoint is legitimate when it does not oppose theory; and vice versa, theory as it is understood here tends to include, and certainly not exclude, history.

Moreover, the primacy of *conflictual reading* does not aim at demeaning the results of *close reading*: attention to style has already been commended. As for the various forms of *distant reading*, the reconstructions of underlying systems attempted by semiotics (consider, for example, the semiotics of the culture proposed by Lotman) certainly continue to be appreciable. The distance from the text may vary, in the same way as the physical distance separating an observer looking at a painting: but only the glance, which is able to penetrate the conflictual interweaving of styles, will be able to introduce the richness of the text, its virtualities.

Finally, and as much as my affirmation may seem surprising in a manifesto in favour of theory, I would like to express once more all my admiration to the authors who have been able to propose refined readings of the texts without applying an explicit instrumentation. They are rare cases, and, what is more, their likelihood derives from an *implicit* choice, the primacy of style, and from the fascination for what is essential in the aesthetic experience, in other words, to quote Wilde, from the awareness that “Books are well written, or badly written. That is all” (*The Picture of Dorian Gray*, “Preface”).

There is nothing strictly Cartesian in the notion of “method” used up until now. However, there is the proposal for a course of training that the University should offer and which recognizes the importance of theory, techniques, problems and analytical tools.

I have tried to formulate my theses in the clearest possible way, and not only for the purpose of making them more easily accessible. Today, a hermetic and allusive style of writing, like that of the last century, is not feasible for readers who are, in general, far more impatient; but this is not the only reason. It is necessary to recognize the limitations of a hermetic style of writing, even the most fascinating, that is likely to hinder a more rigorous and even a more creative analysis. Even the greatest authors of the twentieth century stumbled several times owing to the laces with which their shoes were tied without distinction. Therefore, precision and the art of distinction seem to be essential and advantageous choices.

I am aware of the succinctness of my argument, however I hope to have found the right balance to be able to convey how precious and engrossing literary theory actually is. In my opinion, none of the theses that I have expounded should be considered irrelevant.

Works Cited

- Bakhtin, Mikhail. *Problems of Dostoevsky's Poetics*. 1963. Translated by Caryl Emerson, Minnesota UP, 1984.
- . *Response to a Question from 'Noyvj mir' Editorial Staff*. 1970. *Speech Genres & Other Late Essays*, translated by Vern W. McGee. U of Texas P, 1986.
- Barthes, Roland. “L'activité structuraliste.” 1963. *Essais critiques*, Seuil, 1964, pp. 215-18
- . *S/Z*. Seuil, 1970.
- Bloom, Harold. Introduction. *Hamlet*, by William Shakespeare, edited by Harold Bloom, Chelsea House Publishers, 1990.

- Bottiroli, Giovanni. *Che cos'è la teoria della letteratura. Fondamenti e problemi*. Einaudi, 2006.
- . "Identity exists only in its modes. The flexible subject and the interpretative mind against semi-cognitive 'sciences'." *Comparatismi*, vol. 1, 2016, pp. 1-19.
- . *La ragione flessibile. Modi d'essere e stili di pensiero*. Bollati Boringhieri, 2013.
- . "Perché bisogna riscrivere Lacan. A partire dalla letteratura (cioè dalla flessibilità)." *Enthymema*, no. 15, 2016, pp. 133-62.
- . "Shakespeare e il teatro dell'intelligenza. Dagli errori di Bruto a quelli di René Girard." *Metodo. International Studies in Phenomenology and Philosophy*, vol. 6, no. 1, 2018, pp. 73-98.
- . "The possibility of not coinciding with oneself: a reading of Heidegger as a modal thinker." *The Italian Psychoanalytic Annual*, vol. 10, 2016, Raffaello Cortina Editore, pp. 133-49.
- Culler, Jonathan. *On Deconstruction*. Cornell UP, 1982.
- Deleuze, Gilles. "Dualisme, monisme et multiplicités." Vincennes, 26 March 1973. <https://www.webdeleuze.com/textes/166>.
- Derrida, Jacques. "Le facteur de la vérité." 1975. *The Postcard. From Socrates to Freud and beyond*. 1980. Translated by Alan Bass, Chicago UP, 1987, pp. 411-96.
- . "Living On." Translated by James Hulbert. *Deconstruction and Criticism*, edited by Harold Bloom et al., Seabury Press, 1979, pp. 75-176.
- . *Of Grammatology*. 1967. Translated by Gayatri Ch. Spivak, Johns Hopkins UP, 1974.
- Eckermann, Johann Peter. *Conversations with Goethe*. 1836-48. Translated by John Oxenford and J. K. Moorhead, J.M. Dent, 1971.
- Erlich, Victor. *Russian Formalism*. 1955. 2nd and revised ed. Mouton, 1965.
- Fink, Bruce. *A Clinical Introduction to Lacanian Psychoanalysis*. Harvard UP, 1997.
- . *The Lacanian Subject: Between Language and Jouissance*. Princeton UP, 1995.
- Flaubert, Gustave. *Madame Bovary*. 1857. Edited by Claudine Gothot-Mersch, Garnier, 1990.
- . *Madame Bovary*. 1857. Translated by Eleanor Marx and Paul de Man, Norton, 2005. Norton Critical Editions.
- Freud, Sigmund. *Group Psychology and the Analysis of the Ego*. 1921. Translated by James Strachey, Standard Edition, vol. 18, Hogarth, 1963, pp. 65-144.
- . *Introductory Lectures on Psycho-Analysis*. 1915-17. Translated by James Strachey, Standard Edition, vol. 16, Hogarth, 1963.
- Girard, René. *A Theater of Envy: William Shakespeare*. Oxford UP, 1991.
- Goethe, Wolfgang. *Faust*. 1831. Translated by David Luke, Oxford UP, 1987. Oxford World's Classics.
- Hawthorne, Nathaniel. *The Scarlet Letter*. Penguin Classics, 2016.
- Heidegger, Martin. *Being and Time*. 1927. Translated by Joan Stambaugh, State U of New York P, 1996.
- . *Einführung in die Metaphysik*. 1953. Niemeyer, 1998.
- . *Introduction to Metaphysics*. 1953. Translated by Gregory Fried and Richard Polt, Yale UP, 2000.
- . *The Will to Power as Art*. 1961. Translated by David Farrell Krell, *Nietzsche*, vol. 1, Harper, 1991.
- Jakobson, Roman, and Claude Lévi-Strauss. "'Les chats' de Charles Baudelaire." 1962. *Questions de poétique*. Seuil, 1973, pp. 401-19.
- Lacan, Jacques. *The Ego in Freud's Theory and in the Technique of Psychoanalysis 1954-1955*. 1978. Translated by Sylvana Tomaselli. *The Seminar*, edited by Jacques-Alain Miller, book 2, Norton, 1991.

- . *The Ethics of Psychoanalysis 1959-1960*. 1986. Translated by Dennis Porter. *The Seminar*, edited by Jacques-Alain Miller, book 7, Norton, 1992.
- . *Transference (1960-1961)*. 1991/2001. Translated by Bruce Fink. *The Seminar*, edited by Jacques-Alain Miller, book 7, Polity, 2015.
- Lukács, György. *Goethe and his Age*. 1947. Translated by Robert Anchor, Merlin, 1968.
- Marlowe, Christopher. *Doctor Faustus*. 1592. Edited by David Scott Kastan, Norton, 2005. Norton Critical Editions.
- Marx, Karl, and Friedrich Engels. *The Communist Manifesto*. 1848. Edited by Frederic L. Bender, Norton, 1988. Norton Critical Editions.
- Miller, Jacques-Alain. "L'être et l'Un." *L'orientation lacanienne* 2010-11.
- . *Pezzi staccati. Introduzione al Seminario XXIII "Il sintomo."* Edited by Antonio di Ciaccia, translated by Laura Ceccherelli, Astrolabio Ubaldini, 2006.
- Montesquieu, Charles Louis de Secondat. *De l'Esprit des lois*. 1748. Edited by Laurent Versini, Gallimard, 1995.
- Moretti, Franco. *Modern Epic. The World System from Goethe to García Márquez*. Verso, 1996.
- Mukařovský, Jan. *Aesthetic Function, Norm and Value as Social Facts*. 1936. Translated by Mark Suino, Michigan Slavic Contributions, 1969.
- Muller, John P., and William J. Richardson, editors. *The Purloined Poe. Lacan, Derrida, and Psychoanalytic Reading*. Johns Hopkins UP, 1988.
- Nietzsche, Friedrich. *The Birth of Tragedy*. 1872. Translated by Douglas Smith, Oxford UP, 2008
- . *Twilight of the Idols*. 1888. Translated by Duncan Large, Oxford UP, 2008
- Nussbaum, Martha. *Not for Profit. Why Democracy Needs the Humanities*, Princeton UP, 2010.
- Petrosino, Silvano. *Contro la cultura. La letteratura, per fortuna*. Vita e Pensiero, 2017.
- . *Jacques Derrida e la legge del possibile*. Preface by Jacques Derrida, Jaca Book, 1997.
- Poe, Edgar Allan. "The Purloined Letter." 1844. *The Murders in the Rue Morgue and Other Tales*. Penguin, 2012, pp. 250-69.
- Power, Arthur. *Conversations with James Joyce*. 1974. Lilliput Press, 1999.
- Proust, Marcel. *À la recherche du temps perdu*. 1913-27. Edited by Pierre Clarac and André Ferré, Gallimard, 1954.
- . *Contre Sainte-Beuve*. 1908. *Contre Sainte-Beuve précédé de Pastiches et mélanges suivi de Essais et articles*. Edited by Pierre Clarac and Yves Sandre, Gallimard, 1971, pp. 209-312.
- Recalcati, Massimo. *Jacques Lacan. Desiderio, godimento e soggettivazione*. Raffaello Cortina Editore, 2012.
- . *Jacques Lacan. La clinica psicoanalitica: struttura e soggetto*. Raffaello Cortina Editore, 2016.
- Saussure, Ferdinand de. *Course in General Linguistics*. 1916. Translated by Wade Baskin, McGraw-Hill, 1966.
- Shakespeare, William. *Romeo and Juliet*. Edited by Brian Gibbons, The Arden Shakespeare, 1980.
- Sophocles. *Oedipus the King. Oedipus at Colonus. Antigone*. Translated by Francis Storr, Heinemann, 1962
- Sombart, Werner. *The Quintessence of Capitalism*. 1913. Translated by Mortimer Epstein, Dutton, 1915.
- Tindall, William Y. *James Joyce. His Way of Interpreting the Modern World*. Charles Scribner's Sons, 1950.

- Wilde, Oscar. *The Decay of Lying*, 1891. *De Profundis and Other Writings*. Penguin Classics, 2006, pp. 55-88.
- . *The Picture of Dorian Gray*. 1891. Edited by Michael P. Gillespie, Norton, 2006. Norton Critical Editions.

La teoria alla prova

Federico Bertoni

Abstract • Il saggio propone un ripensamento della teoria della letteratura e del suo ruolo didattico nel panorama della critica contemporanea, dopo la crisi dei modelli teorici forti e l'avvento di quello che Remo Ceserani ha chiamato «il supermercato dei metodi della critica». Dopo una riflessione sul rapporto tra teoria, prassi didattica e manualistica universitaria, propone il modello di una *teoria in azione* che possa rivitalizzare gli studi letterari e strapparli alla tirannia del senso comune. Il discorso approda quindi a due brevi esemplificazioni, esercizi di lettura per mettere alla prova la teoria: il primo sul concetto di intertestualità, il secondo sul *Master di Ballantrae* di Stevenson.

Parole chiave • Teoria della letteratura; Metodo; Didattica della letteratura; Storia della critica letteraria; Crisi della critica; Intertestualità; Bachtin; Kristeva; Stevenson.

Abstract • The paper focuses on literary theory and on its teaching purpose in the context of contemporary criticism, after the crisis of strong theoretical models and the advent of "the supermarket of methods," as Remo Ceserani called it. At first, it explores the link between theory, teaching practice and university manuals, then it sketches the model of a *theory in action* that can revitalize literary studies and free them from the common sense tyranny. In the final part, two short reading exercises are meant to illustrate the topic: the first on the concept of intertextuality, the second on *The Master of Ballantrae* by R.L. Stevenson.

Keywords • Theory of Literature; Method; Literature Teaching; History of Literary Criticism; Crisis of Literary Criticism; Intertextuality; Bachtin; Kristeva; Stevenson.

La teoria alla prova

Federico Bertoni

I. Cattivi maestri

Credo che sia impossibile riflettere seriamente sulla teoria della letteratura, soprattutto oggi, senza porsi il problema del suo insegnamento scolastico e universitario. L'epistemologia è cucita a filo a doppio con la didattica. A dirlo è soprattutto la storia, non tanto quella dei fasti passati ma quella più recente che ci raccontiamo ostinatamente in termini di crisi, delegittimazione, fallimento. Non c'è dubbio infatti che tra le varie cause dell'attuale riflusso della teoria ci sia anche l'incapacità di congegnare lo snodo funzionale tra scoperta e tradizione, tra verità e metodo, tra il progetto di un immenso, articolatissimo edificio dottrinale e la sua conversione in un modello architettonico compatto, ridotto in scala, riproducibile in serie, versatile e accessibile a tutti come una scatola di mattoncini Lego. In questo, la teoria della letteratura ha fatto la stessa fine della sua più illustre antenata, la retorica, per molti secoli pietra angolare di un cantiere pedagogico e poi gettata alle ortiche come un ferrovecchio, al massimo riciclata in modo strumentale (per lo più come catalogo di figure) e spesso investita di connotazioni negative. Può essere stata la *hybris* delle sue menti più geniali, lo slancio utopico di mettere a punto una *mathesis universalis* del sapere letterario, ultimo fuoco del grande progetto illuminista; oppure lo sterile dogmatismo dei suoi impiegati più zelanti, preoccupati solo di definire, astrarre, classificare: fatto sta che la teoria letteraria novecentesca è morta soprattutto di noia e ripetizione, uccisa dalla riproducibilità tecnica dei suoi schemi più facili e dalla riduzione di proposte innovative e radicali a semplici 'metodi', prontuari di istruzioni per l'uso, ricette da applicare a testa bassa. Come scrive Mario Lavagetto,

Quelle che in origine erano proposte teoriche nuove, e come tali portatrici di un corroborante potere di provocazione intellettuale, scadevano – man mano – a pratiche epigonalì e ripetute migliaia di volte, a strumenti di un lento inconsapevole suicidio destinato a consumarsi senza spettatori.¹

L'esempio principe è la banalizzazione pedagogica della narratologia e dell'analisi strutturale dei racconti, campi disciplinari distrutti dal loro stesso successo, finalizzati solo a perpetuare un'ortodossia e a trasferire delle competenze:

Una volta introdotti sotto forma di strumenti analitici nell'insegnamento secondario, hanno avuto la tendenza a fossilizzarsi in mezzi di controllo delle conoscenze [...] e allo stesso tempo a perdere la loro energia di strumenti di conoscenza. Deriva da questo l'accusa, attualmente diffusa, secondo cui l'analisi strutturale sarebbe responsabile della deplorable situazione dell'insegnamento della letteratura nell'insegnamento secondario di primo e secondo grado.²

¹ Mario Lavagetto, *Eutanasia della critica*, Torino, Einaudi, 2005, p. 39.

² Jean-Marie Schaeffer, *Piccola ecologia degli studi letterari. Come e perché studiare la letteratura?* [2011], trad. di Marina Cavarretta, Torino, Loescher, 2014, p. 22.

Qui Schaeffer parla specificamente della Francia, il contesto nel quale, *et pour cause*, questi effetti sono stati più vistosi. Anche un libro sintomatico come *La letteratura in pericolo* di Tzvetan Todorov, peraltro discutibile negli assunti e nelle proposte, parte dallo sconcerto nel vedere che «le innovazioni apportate dall'approccio strutturale» hanno disumanizzato l'insegnamento letterario in Francia, ridotto a formula e tecnica, sapere astratto e autoreferenziale.³ Ma è un processo che ha investito un orizzonte ben più ampio di quello francese e che ha prodotto i suoi effetti anche in Italia, dove l'impatto dello strutturalismo è stato piuttosto circoscritto a livello di ricerca scientifica ma capillare in termini di banalizzazione didattica, come dimostrano tanti manuali di letteratura per la scuola, spesso rivolti alla media inferiore, che ancora oggi torturano gli studenti con sterili e noiosissimi esercizi: 'dividi il testo in sequenze', 'sottolinea i brani descrittivi', 'individua il punto in cui si passa dalla focalizzazione zero alla focalizzazione interna' ecc. Di qui le etichette che circolano correntemente nella *doxa* e che ormai inchiodano senza scampo la teoria: rigida, dogmatica, astratta, oltranzista, difficile, pedante; linguaggio astruso, gergo specializzato, tassonomie cervellotiche, dichiarazioni verbose su metodi e risultati.

Non è un caso, se restiamo sul piano dei sintomi, che Claudio Giunta abbia voluto bandire il 'gergo teorico' dal suo recente manuale di letteratura per la scuola, *Cuori intelligenti*, al grido di battaglia «la teoria della letteratura sarà proibita».⁴ Qui è evidente che Giunta, come molti altri, sbaglia a identificare l'oggetto, o quanto meno restringe un'etichetta generale (la teoria della letteratura) a un ambito specifico (la narratologia, o piuttosto una sua caricatura divulgativa), come se uno chiamasse *biologia* lo studio della fotosintesi clorofilliana o *astrofisica* le ricerche sul vento solare. Ma il fatto è che una certa prassi didattica rischia di dargli ragione, legittimando una concezione *descrittiva* e *nomenclatoria* che è quanto di più lontano dallo spirito dell'autentica teoria. Perché il valore di questi strumenti, e la loro stessa possibilità di sopravvivere ai cicli delle mode critiche, non è descrittivo ma *euristico*. La teoria della letteratura non coincide con le tesi radicali di Barthes, le tabelle narratologiche di Genette o i quadrati semiotici di Greimas, e tantomeno con le meccaniche applicazioni dei loro epigoni. È al tempo stesso molto di più e molto di meno: una forma di interrogazione riflessiva del fenomeno letterario che non pretende di definire categorie autofondate e strumenti di analisi esaustivi, tuttavia necessaria per strappare al dominio della chiacchiera qualunque discorso critico sulla letteratura, a partire dalla definizione dell'oggetto stesso *letteratura*. La vera posta in gioco del lavoro teorico non è infatti descrivere, classificare, etichettare i fenomeni con terminologie astruse e minuziose: è *andare a vedere*, secondo una delle radici etimologiche del termine *teoria*: è mettere a punto strumenti ottici che ci permettano di vedere nei testi qualcosa che altrimenti non vedremmo.

Teorizzare – la cui etimologia suggerisce che si tratta al tempo stesso di «contemplare uno spettacolo», «avanzare in un corteo di delegazione» e di «speculare con gli occhi chiusi» – consiste in un *andare a vedere* [...]: lungi dal limitarsi all'inflazione tassonomica che ha finito per dare cattiva fama alla "teoria letteraria", lo sforzo di teorizzazione rimanda innanzitutto all'*avventura* e all'*esplorazione*, [...] secondo un movimento che ci invita ad andare (a vedere) più lontano possibile, ma che ci lascia anche la possibilità di *fare marcia indietro*.⁵

³ Tzvetan Todorov, *La letteratura in pericolo* [2007], trad. di Emanuele Lana, Milano, Garzanti, 2008, pp. 19-25.

⁴ Claudio Giunta, *Fare un manuale di letteratura per le scuole, e sopravvivere per raccontarlo*, «Internazionale», 2 ottobre 2016, web, ultimo accesso: novembre 2018, <https://www.internazionale.it/opinione/claudio-giunta/2016/10/02/fmanuale-letteratura-scuole-superiori>.

⁵ Yves Citton, *Lire, interpréter, actualiser. Pourquoi les études littéraires?*, Paris, Éditions Amsterdam, 2007, p. 35.

2. Teoria in azione

È con questo spirito che ho deciso di invischiarmi io stesso in un progetto didattico. Dopo un insegnamento ventennale di Teoria della letteratura all'Università di Bologna, estenuanti processi di riforma, revisioni dei programmi dei corsi e vari esperimenti bibliografici, ho capito che mi serviva qualche supporto per fornire agli studenti, soprattutto quelli del triennio, una preparazione di base su una materia spesso molto tecnica della quale non hanno alcuna vera esperienza, salvo appunto le inutili e farraginose nozioni di narratologia malamente digerite a scuola. Ho quindi progettato un manuale di teoria della letteratura che facesse al caso: inventario preciso, articolazione chiara, bibliografia aggiornata, stile comunicativo snello e amichevole. Ma ho capito subito che non sarei riuscito a scrivere un manuale 'classico', un repertorio enciclopedico di concetti, categorie e nomenclature esposte in modo sistematico, con un approccio oggettivo e il tono autorevole dell'esposizione dottrinale. Avevo bisogno di posizionare il discorso, di metterlo in situazione: dovevo collocare innanzitutto me stesso, soggetto nella storia, fonte transitoria di un certo sapere; e poi dovevo legittimare la presa di parola su quel sapere, percepito ormai come un edificio pericolante, puntellato in nome del suo antico prestigio ma sempre più simile alle vestigia di un mondo scomparso che il nuovo mondo – cioè il mio, e soprattutto quello dei miei studenti – percepisce come un artefatto alieno.

Ne è nato un libro ibrido: un lavoro di sintesi scritto come un saggio di critica culturale, che illustra i concetti essenziali di un sapere prodotto nei secoli dal punto di vista di una determinata persona, in una determinata situazione, all'inizio del XXI secolo.⁶ La scommessa era trasmettere l'approccio, l'orizzonte concettuale e la strumentazione analitica della teoria letteraria senza cautelarsi dietro la pseudo-neutralità dell'esposizione scientifica: era anzi uscire allo scoperto, assumere la parzialità dello sguardo, esibire la relatività dell'ancoraggio storico, il dubbio metodico, la perplessità epistemica, l'interrogazione sul senso e sulla funzione dell'educazione letteraria. Una messa a nudo del procedimento, come dicevano i formalisti russi, una forma di straniamento applicata alla manualistica universitaria. Non per niente il libro si apre con un capitolo intitolato *Letteratura oggi*: la mossa strategica di un discorso critico che tenta di mettersi in situazione, che prima di affrontare l'esposizione dottrinale cerca di capire 'dove sta' la letteratura oggi, qual è il suo ruolo nell'orizzonte sociale e culturale in cui ci muoviamo, tra la crisi irreversibile dell'umanesimo, l'avvento del capitalismo cognitivo, la babele degli altri media e l'impatto dirompente della rivoluzione digitale.

Non credo che sia un semplice artificio retorico, ma un tentativo di reagire alla situazione attuale della teoria e in generale del sapere sulla letteratura: un patrimonio non più garantito da alcun diritto di primogenitura culturale, un bene improduttivo che deve essere rinegoziato e rilegittimato alla luce delle enormi trasformazioni sociali, economiche, culturali e tecnologiche che hanno investito le società occidentali negli ultimi decenni. Le geremiadi sulla mutazione antropologica, la decadenza culturale, l'imbarbarimento civile o l'ignoranza dei giovani spostano solo il problema, o mancano del tutto il bersaglio: funzionano al massimo come sintomi di un trauma non elaborato, sepolto sotto fitti strati di falsa coscienza: nascondono cioè il fatto che si è aperta una faglia potenzialmente catastrofica tra una rappresentazione immaginaria, prettamente ideologica, e le reali condizioni di esistenza della letteratura nel sistema culturale contemporaneo. Perché sopravvive ancora (tra studiosi, intellettuali, insegnanti, ma anche in una porzione consistente del senso comune) una concezione tradizionale che valorizza il tratto sublime della letteratura, la sua natura disinteressata, la sua autonomia rispetto a logiche materiali e mercantili, ma in un

⁶ Cfr. Federico Bertoni, *Letteratura. Teorie, metodi, strumenti*, Roma, Carocci, 2018.

quadro storico e socio-economico in cui la letteratura è parte integrante del sistema, «una variabile del processo di valorizzazione del capitale cognitivo globale».⁷ Se gli studi letterari sono in agonia, nota ancora Schaeffer, «non è perché il loro oggetto è minacciato dall'ondata di incultura, ma più semplicemente perché essi confondono il loro oggetto con una delle tante istituzionalizzazioni del passato».⁸ In altri termini, si è esaurita o radicalmente trasformata una certa idea di letteratura che ha accompagnato il cammino della modernità, che ha plasmato il nocciolo identitario e pedagogico degli stati nazionali, ma che ormai ha poca ragione di essere. È anzi sorprendente che quell'idea continui in qualche modo a sopravvivere, pur in forme nostalgiche e residuali, di fronte a cambiamenti drastici che hanno modificato i nostri modi di vivere, pensare, percepire ed esperire il mondo. Quel che ci manca, come notava Remo Ceserani già nel 1999, «è un'analisi attenta degli effetti che sulla produzione letteraria, sull'insegnamento della letteratura nella scuola e nell'università, sulla ricerca critica e sull'attività militante stanno avendo le grandi trasformazioni economiche e sociali del paese e del mondo».⁹

È questo il quadro in cui ci muoviamo. Ed è qui, su queste sabbie mobili, che vale ancora la pena di rilanciare il progetto della teoria della letteratura, convertendo lo smarrimento del presente in una nuova opportunità cognitiva. Il primo passo, come sempre, è combattere il nemico storico della teoria, il senso comune,¹⁰ che oggi vive il suo grande riscatto dopo il definitivo fallimento di «un programma critico, orientato sul modello della linguistica, che mirava alla fondazione di una scienza “forte” della letteratura»,¹¹ basata su paradigmi e protocolli affini a quelli delle scienze naturali. Se quel grandioso naufragio è stato anche salutare, la reazione antiteorica che ne è seguita ha finito appunto per rilegittimare la chiacchiera, il senso comune, l'impressionismo critico e quella che Mario Lavagetto ha chiamato «l'antropologia spontanea dei critici letterari», «vale a dire quello strano miscuglio di riflessioni sull'uomo, mezzo positive e mezzo filosofiche, che portano [...] a convertire il discorso sulla letteratura nel più generico e improbabile dei discorsi sul mondo o, peggio, sull'esperienza genericamente e universalmente umana del mondo».¹² I rischi sono evidenti, e non toccano solo questioni strettamente letterarie ma anche in senso lato *politiche*: quando si rimuove un tentativo di tipo illuministico come quello della teoria novecentesca «ci si espone alla restaurazione *tout court*, nel nostro caso [...] ci si espone troppo al ritorno di una critica di pura chiacchiera, di impianto idealistico o, peggio ancora, neo-mistico».¹³

C'è anche un altro rischio, non meno nefasto e ampiamente testimoniato dal panorama odierno della critica letteraria: saccheggiano i 'metodi' in modo acritico e strumentale, farne campionari *prêt-à-porter* o pacchetti di istruzioni per l'uso da impiegare a seconda delle circostanze. Così le scorie della grande stagione teorica che abbiamo alle spalle vengono riciclate come beni di scambio, quotati in una borsa valori in cui le azioni salgono e scendono a seconda dei casi (Bachtin e Benjamin stabili, Genette in picchiata, Foucault in lieve ribasso ecc.). Remo Ceserani ha descritto il fenomeno con un'immagine efficace e naturalmente molto postmoderna: il «supermercato dei metodi della critica»:

⁷ Ugo Maria Olivieri, *Le teorie e i metodi*, in *Letterature comparate*, a cura di Francesco de Cristofaro, Roma, Carocci, 2014, p. 307.

⁸ Schaeffer, *op.cit.*, p. 15.

⁹ Remo Ceserani, *Guida allo studio della letteratura*, Roma-Bari, Laterza, 1999, p. XVIII.

¹⁰ Ne è prova autorevole il libro sintomatico e capzioso di Antoine Compagnon, *Il demone della teoria. Letteratura e senso comune* [1998], trad. di Monica Guerra, Torino, Einaudi, 2000.

¹¹ Mario Lavagetto, *Introduzione*, in Id., *Il testo letterario: Istruzioni per l'uso*, Roma-Bari, Laterza, 1996, p. XI.

¹² Mario Lavagetto, *Lavorare con piccoli indizi*, Torino, Bollati Boringhieri, 2003, p. 52.

¹³ Raul Mordenti, *L'altra critica. La nuova critica della letteratura fra studi culturali, didattica e informatica*, Roma, Editori Riuniti University Press, 2013, pp. 121-22.

I “metodi” elaborati e offerti a modello nelle ondate successive dei movimenti critici della modernità, sono diventati degli strumenti o *utilities*, dei programmi di lavoro ad applicazione indifferenziata, distinti solo per l’etichetta, o la *griffe* brevettata. [...] Si va in giro per gli scaffali e i banconi e si decide di volta in volta di acquistare un pacchetto di metodi e strumenti di lavoro, li si infila nel cestino e li si porta a casa. Non molto tempo fa, nella mensa di una università americana, mi è capitato di seguire la conversazione, a un tavolo vicino, di due studenti iscritti a un dottorato di critica letteraria: «devo fare», diceva un giovane magro dall’aria intensa e nervosa a una sua compagna dolce e comprensiva, «un paper su *Variations on a Summer Day* di Wallace Stevens. Ho pensato di utilizzare un po’ di Bachtin, un po’ di Foucault, un po’ di Bourdieu. Cosa ne dici?». I metodi della critica sono diventati un semplice strumento da applicare e rimescolare a seconda dei casi, del tutto casualmente.¹⁴

Credo insomma che gli studi e gli insegnamenti umanistici abbiano ancora bisogno di una buona teoria della letteratura. Sicuramente ne avremmo un gran bisogno in Italia, dove il riflusso teorico e la crisi della critica hanno prodotto più che altro chiusura, smarrimento difensivo e grande revival di metodi tradizionali (filologia, storicismo, studio delle fonti). Ma anche all’estero, dove la ricerca è molto più vitale, il deficit di consapevolezza teorica (e spesso anche storica) indebolisce molte proposte, che rischiano di degenerare in fenomeni di moda e finire appunto sugli scaffali del supermercato dei metodi. Non che la teoria manchi di per sé, almeno se osserviamo i dipartimenti universitari del mondo anglofono in cui il termine *Theory* imperversa: *Critical Theory*, *Social Theory*, *Cultural Theory*, *Feminist Theory*, *Queer Theory* ecc. Spesso si tratta di progetti intellettuali seri, con una storia ormai decennale alle spalle e ottimi studi realizzati da studiosi e studiosi di prim’ordine. Altre volte invece sono mode effimere, accozzaglie di metodi empirici e gerghi critici guidati soprattutto dal marketing accademico, dal bisogno di brevettare una *griffe* per quotarsi in quello che ormai viene apertamente chiamato *il mercato intellettuale della ricerca*.

Quella che ci serve non è dunque una teoria astratta e dogmatica ma una *teoria in azione*, allergica ai grandi edifici dottrinali, calata nella storia, consapevole dei suoi assunti e limiti, attenta a declinare le nozioni e gli strumenti tecnici di questo sapere in forma strategica e pragmatica, in funzione di una migliore intelligenza dei testi e dei fenomeni culturali. Una teoria vaccinata dai virus totalitari del passato ma sempre al servizio di un progetto illuministico, contro tutti i tentativi di regresso scientifico e restaurazione culturale. È un connubio tra teoria e prassi che potrebbe anche ricucire il nesso tra discipline che l’assetto epistemico degli ultimi anni tende invece a separare, o addirittura a contrapporre: la poetica, la critica e l’ermeneutica; nesso che ho tentato di praticare nel libro con l’alternanza tra capitoli più strettamente manualistici e letture analitiche di testi esemplari.¹⁵ Proviamo a vedere alcuni esempi.¹⁶

3. Esercizi di teoria (I): L’intertestualità spiegata ai bambini

Una teoria in azione, tra le altre cose, si preoccupa di storicizzare lo stesso pensiero teorico. Spesso la banalizzazione strumentale del supermercato dei metodi nasce proprio da una visione astorica, da un appiattimento delle tesi e dei concetti in un presente indifferenziato,

¹⁴ Ceserani, *op. cit.*, pp. XIX-XX.

¹⁵ Si tratta di quattro «Lecture» che seguono i quattro capitoli principali, analisi ravvicinate di testi campione in cui le questioni discusse trovano una sintesi e un momento di verifica. I libri analizzati, nell’ordine, sono *Underworld* di Don DeLillo, *Madame Bovary* di Gustave Flaubert, *Fuoco pallido* di Vladimir Nabokov e *Il Master di Ballantrae* di Robert Louis Stevenson (cfr. Bertoni, *op. cit.*, pp. 43-60, 113-34, 187-208 e 257-76).

¹⁶ I due paragrafi successivi riprendono e rielaborano in funzione di questo saggio alcune sezioni del libro, al quale rimando per una trattazione più articolata: cfr. Bertoni, *op. cit.*, pp. 173-82 e 264-76.

tipicamente postmoderno, che dissolve i contesti, le atmosfere culturali, i terreni filosofici e ideologici su cui sono germinati. Ad esempio, tutte le sciocchezze che sono state dette e che continuano a essere dette sulla tesi della morte dell'autore di Roland Barthes, quasi sempre enucleata in forma astratta e apodittica, ridotta all'osso di un idolo polemico, dimenticano che quel saggio esce esattamente nel 1968 e che è al tempo stesso, e soprattutto, un attacco al soggetto borghese, all'umanesimo capitalista, alla concezione proprietaria della cultura, all'individualismo delle merci e del consumo. Per non parlare della frettolosa, spesso disinformata e caricaturale liquidazione dello strutturalismo e della sua eredità: un trionfo di banalità, luoghi comuni e generalizzazioni, giudizi di seconda e terza mano che non si prendono la briga di tornare alle fonti, storicizzare i contesti, dedicarsi al dovere primario di chiunque si professi studioso di letteratura: una buona analisi del testo.

Proviamo allora a fare un breve esercizio di lettura incentrato su una delle nozioni teoriche più fortunate degli ultimi decenni, l'intertestualità, nozione tanto banalizzata quanto versatile e longeva, promossa spesso ad articolo di moda, sopravvissuta alla morte dello strutturalismo e del poststrutturalismo e capace di adattarsi a nuove condizioni ambientali, favorita dall'evoluzione recente delle tecnologie, dei modelli comunicativi e delle pratiche artistiche. Da alcuni decenni abitiamo spazi politici e culturali in cui spinte conservatrici e identitarie si scontrano con aperture all'alterità, disseminazioni dei saperi, moltiplicazioni dei codici e dei canali comunicativi, pratiche sociali ed espressive sempre più ibridate che trovano un supporto perfetto nella rivoluzione digitale e nello sviluppo di tecnologie informatiche basate su strutture di relazione di tipo reticolare, come quelle degli ipertesti o del World Wide Web. Non è un caso che l'intertestualità (e l'interdiscorsività) sia diventata strategica in molti filoni di ricerca della comparatistica, coinvolgendo anche la dimensione intermediale e transmediale, nodo teorico e strumento operativo di vari fenomeni che dominano l'immaginario (e il mercato) contemporaneo: riscritture, adattamenti, parodie, attualizzazioni del mito, transiti intermediali, *transmedia storytelling*, *fan fiction* ecc.

Conviene però non farsi travolgere dall'euforia del molteplice e sforzarsi sempre di capire e distinguere, articolando i concetti anche sull'asse della storia. A questo serve la teoria, nell'accezione flessibile e dinamica di cui parlavo prima: non un repertorio dogmatico di nozioni e tassonomie ma un modo di guardare, un generatore di domande, un bisogno di spingersi lontano per *andare a vedere*, e se necessario anche di fare marcia indietro.

Ora, quando i manuali devono spiegare che cos'è l'intertestualità, citano doverosamente il testo in cui il termine è stato introdotto per la prima volta, cioè il saggio di Julia Kristeva *Le Mot, le dialogue, et le roman*, pubblicato nel 1966. È un testo pionieristico in cui Kristeva divulga alcune intuizioni decisive di Michail Bachtin (i cui scritti cominciano a circolare faticosamente anche in occidente proprio in questi anni)¹⁷ e le valorizza in funzione di un superamento dei metodi troppo statici dei formalisti russi, per fondare un modello teorico «in cui la struttura letteraria non è, ma si elabora in rapporto a un'altra struttura», «una concezione secondo cui «la "parola letteraria" non è un punto (un senso fisso), ma un incrocio di superfici testuali, un dialogo tra diverse scritture: dello scrittore, del destinatario (o del personaggio), del contesto culturale attuale o precedente».¹⁸ Su questa base Kristeva osserva che lo statuto della parola letteraria si forma all'intersezione tra un asse *orizzontale* («la parola nel testo appartiene al tempo stesso al soggetto della scrittura e al destinatario») e un asse *verticale* («la parola nel testo è orientata verso il corpus letterario precedente o contemporaneo»). E nella coincidenza tra i due assi emerge un punto fondamentale:

¹⁷ Bisogna però ricordare che i testi di Bachtin su cui lavora Kristeva sono le monografie su Dostoevskij e Rabelais, uscite in russo nel 1963 e nel 1965, e che dunque le mancano i numerosi saggi di estetica e teoria del romanzo pubblicati a partire dal 1975.

¹⁸ Julia Kristeva, *Le Mot, le dialogue, et le roman* [1966], in Ead., *Σημειωτική. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969, p. 83.

la parola (il testo) è un incrocio di parole (di testi) in cui si legge almeno un'altra parola (testo). D'altronde in Bachtin questi due assi, che lui chiama rispettivamente *dialogo* e *ambivalenza*, non sono chiaramente distinti. Ma questa mancanza di rigore è piuttosto una scoperta che Bachtin è il primo a introdurre nella teoria letteraria: ogni testo si costruisce come mosaico di citazioni, ogni testo è assorbimento e trasformazione di un altro testo. Al posto della nozione di intersoggettività si installa quella di *intertestualità*, e il linguaggio poetico si legge, quanto meno, come *doppio*.¹⁹

Questa è più o meno la *doxa*, la verità descrittiva che tutti (o quasi) conoscono e che viene replicata in discorsi di seconda, terza o quarta mano. Ma ecco la teoria sul banco di prova: attenzione ai dettagli, allergia ai luoghi comuni, esercizio paziente di quello che Stendhal chiamava *genio del sospetto*. La teoria come strumento euristico, postura critica e strategica per smontare le parole, rivoltare i concetti, portare in luce i presupposti impliciti di ogni discorso. In un saggio del 2004, Fredric Jameson l'ha paragonata a una sorta di «polizia del linguaggio», costante procedura di controllo e autoriflessione, «implacabile missione "cerca e distruggi" che prende di mira le inevitabili implicazioni ideologiche delle nostre pratiche linguistiche». ²⁰ La teoria funziona appunto per *straniamento*, come dicevo prima: sovverte gli automatismi, scrosta la patina dell'ovvio, non riconosce meccanicamente i fenomeni ma ci costringe a vederli come per la prima volta; e così esplicita quell'insieme di rappresentazioni immaginarie, quel «sistema inconscio di giudizi di valore» che si annida anche sotto la descrizione apparentemente più neutrale, ossia ciò che chiamiamo *ideologia*.²¹

Se dunque torniamo al 'dialogo' tra Kristeva e Bachtin, vediamo che la *doxa* si ferma a un piano aneddotico e descrittivo: dimentica cioè di spiegare che Kristeva distorce consapevolmente il pensiero di Bachtin, lo contamina con alcune suggestioni ispirate alla linguistica strutturale di Saussure e lo orienta in funzione di una diversa idea di letteratura (e probabilmente del mondo). Un'omissione fatale per capire il ruolo che l'intertestualità gioca in questo contesto, soprattutto nell'ambito dello strutturalismo e dei suoi derivati, e anche per strappare al dominio del cliché o della caricatura le tesi radicali che ha alimentato: l'autore è morto, il lettore è un crocevia di codici, il testo è un mosaico di citazioni ecc. Del resto non serve molto: basta avere qualche cognizione non generica delle opere di Bachtin e dedicarsi, come dicevo, a una semplice analisi del testo, osservando ad esempio i dispositivi retorici dell'ultimo brano citato. Già le tre parentesi sono sintomatiche: Kristeva istituisce un'identificazione surrettizia tra *parola* e *testo* che non trova riscontro nella riflessione di Bachtin: «la parola (il testo) è un incrocio di parole (di testi) in cui si legge almeno un'altra parola (testo)». Ma è il punto saliente del discorso, dove viene introdotto il nuovo termine, a produrre uno slittamento logico decisamente capzioso: «Al posto della nozione di intersoggettività si installa quella di *intertestualità*». Dunque la nozione di *intertestualità* di fatto *sostituisce* («à la place de...») quella di *intersoggettività*, cosa che Bachtin non si sarebbe mai sognato di dire, quanto meno in questi termini.

Poco dopo, discutendo i concetti di *dialogo* e *dialogismo*, Kristeva aggiunge un'altra parola-chiave al sistema lessicale che sta costruendo: *scrittura*. I dispositivi retorici sono più o meno gli stessi: operatori fluidi («per meglio dire», «lascia il posto a») che fanno slittare i concetti su piani teorici molto diversi:

¹⁹ Ivi, pp. 84-85.

²⁰ Fredric Jameson, *Symptoms of Theory or Symptoms for Theory?*, «Critical Inquiry», vol. XXX, n. 2, 2004, p. 403-408.

²¹ Terry Eagleton, *Introduzione alla teoria letteraria* [1983], trad. di Francesco Dragosei, Roma, Editori Riuniti, 1998, pp. 20-22.

per Bachtin [...] il dialogo non è soltanto il linguaggio assunto dal soggetto, ma una *scrittura* in cui si legge l'*altro* (senza alcuna allusione a Freud). Così il dialogismo bachtiniano designa la scrittura al tempo stesso come soggettività e come comunicatività, o, per meglio dire, come *intertestualità*; rispetto a questo dialogismo, la nozione di «persona-soggetto della scrittura» comincia a sfumare per lasciare il posto a un'altra nozione, quella dell'«ambivalenza della scrittura» [...] Bachtin ha visto la scrittura come lettura del corpus letterario precedente, il testo come assorbimento e replica a un altro testo.²²

Ora, il problema non è fare le pulci a una grande studiosa ma ricostruire criticamente la storia di un concetto di cui chiunque può avere una nozione generica (d'accordo, l'intertestualità è il rapporto tra un testo e altri testi), ma che ha implicazioni teoriche più profonde e che allude a una concezione precisa del testo, della letteratura, del linguaggio e della comunicazione umana in genere. Come sottolinea Graham Allen in un ottimo volume di sintesi, «l'intertestualità, come concetto, ha una storia di varie articolazioni che riflettono le distinte situazioni storiche dalle quali è emerso».²³ Chiunque abbia letto Bachtin sa infatti che nel suo pensiero c'è una forte matrice *intenzionale*. Il dialogismo presuppone un'interazione vitale e anche drammatica tra coscienze, persone, esseri umani, tanto che la differenza tra monologo e dialogo sta proprio in una diversa concezione del soggetto: la parola monologica reifica l'altro, lo tratta come un oggetto muto del proprio discorso, mentre la parola dialogica considera l'altro come soggetto, portatore di una visione del mondo diversa e spesso conflittuale (esemplarmente nell'autore-chiave per la riflessione di Bachtin, Dostoevskij). La parola *bivoca* o *eteroglossa* (che Kristeva chiama *ambivalente*) non è anonima e impersonale ma è il luogo di una tensione intersoggettiva, dove risuonano non solo diverse voci ma soprattutto diverse intenzioni, valutazioni, posizioni semantiche e ideologiche, quelli che Bachtin chiama *ideologemi*, cioè tracce di una visione del mondo sempre riconducibile a un soggetto (autore, lettore, personaggi, attori della pluridiscorsività sociale).

I rapporti dialogici sono profondamente originali e non possono essere ridotti né a rapporti logici, né a linguistici, né a psicologici, né a meccanici o ad altri rapporti naturali. Si tratta di un tipo particolare di rapporti di *senso*, membri dei quali possono essere soltanto *enunciazioni intere* [...], dietro le quali stanno (e nelle quali si *esprimono*) reali o potenziali soggetti del discorso, autori delle date enunciazioni.²⁴

Nella rilettura di Kristeva, in piena cultura francese degli anni Sessanta, quando si sviluppa una nuova ideologia della scrittura teorizzata dal gruppo di «Tel Quel» (Derrida, Barthes, Sollers, Foucault, la stessa Kristeva), i *soggetti del discorso* spariscono e restano solo i *testi* intesi come campi di significazione anonima, impersonali crocevia di codici e tracce. *Intertestualità* diventa il nome di questa ideologia in cui la soggettività dell'autore, figura centrale di tutta l'estetica bachtiniana, si riduce «a un codice, a una non-persona, a un *anonimato*»:

L'autore [...] diventa un anonimato, un'assenza, un bianco, per permettere alla struttura di esistere in quanto tale. All'origine stessa della narrazione, nel momento stesso in cui l'autore appare, incontriamo l'esperienza del vuoto.²⁵

²² Kristeva, *op.cit.*, p. 88.

²³ Graham Allen, *Intertextuality*, London-New York, Routledge, 2000, pp. 58-59.

²⁴ Michail Bachtin, *L'autore e l'eroe* [1979], trad. e cura di Clara Strada Janović, Torino, Einaudi, 1988, p. 315.

²⁵ Kristeva, *op.cit.*, p. 95.

4. Esercizi di teoria (II): Perché mi identifico con il cattivo?

Spostiamoci ora dalla storia della critica all'analisi dei testi letterari, un ultimo esperimento per mettere alla prova la teoria. Il campione è uno dei romanzi più complessi e imprevedibili di Robert Louis Stevenson, *Il Master di Ballantrae* (1889), mirabile congegno narrativo che ha entusiasmato perfino un critico esigente come Henry James, che il 21 marzo 1890 scrive all'amico: «L'emozione più intensa della mia vita letteraria, come di quella di parecchi altri, è stata *The Master of Ballantrae*, puro e forte cristallo, ragazzo mio, lavoro di ineffabile e squisita arte».²⁶ James non era tipo da farsi suggestionare dagli ingredienti sensazionali che Stevenson utilizza a man bassa (guerre, pirati, naufragi, tesori sepolti, duelli notturni, resurrezioni misteriose ecc.). A colpirlo è soprattutto la qualità dell'esecuzione formale, quella finezza stilistica e compositiva che Stevenson riusciva magicamente a celare dietro una maniera apparentemente facile e ingenua. Ma l'arte è innanzitutto artificio, come sapeva bene lui stesso: nulla di meno naturale della scrittura; e lo stile non discende dall'ispirazione divina ma è lavoro artigianale, procedimento tecnico, capacità di scegliere e concatenare le parole. Lo spiega proprio a James in una lettera di qualche anno prima:

La gente crede che sia la «materia» che conti. Pensano, ad esempio, che i prodigiosi, delicati pensieri e sentimenti in Shakespeare colpiscano di per se stessi, non si rendono conto del fatto che un diamante mal polito non è che una pietra, credono che le situazioni accattivanti o i buoni dialoghi nascano dall'osservazione della vita. Non riusciranno a capire che, invece, li si prepara con deliberato artificio e vi si arriva a furia di dolorose soppressioni.²⁷

Benché sbornie tematiche, contenutismi di ritorno e svolte culturaliste abbiano screditato l'analisi formale, una piena comprensione di un romanzo come questo, capolavoro di ambiguità e densità semantica, non può prescindere da un esame attento di quelle che lo stesso Stevenson chiamava «le molle e i congegni meccanici su cui si basa qualunque forma artistica».²⁸ In particolare, è decisivo mettere a fuoco un procedimento che avrà più ampia fortuna nel romanzo novecentesco, ma che qui Stevenson gioca con un anticipo di qualche decennio: la *narrazione inattendibile*, scivolosa nozione teorica che dopo la prima formulazione di Wayne Booth e le successive messe a punto in ambito semiotico ha visto nuovi sviluppi in anni recenti, anche con maggiore attenzione ai processi cognitivi della ricezione.²⁹ Raccogliere e decifrare i segnali che incrinano l'autorità della voce narrante,

²⁶ Henry James, Lettera del 21 marzo 1890 a Robert Louis Stevenson, in Henry James e Robert Louis Stevenson, *Amici Rivali. Lettere 1884-1894*, trad. di Lucio Angelini, Milano, Archinto, 1987, p. 51.

²⁷ Robert Louis Stevenson, Lettera dell'8 dicembre 1884 a Henry James, ivi, p. 14.

²⁸ Robert Louis Stevenson, *A proposito di alcuni elementi tecnici dello stile letterario* [1884], in Id., *L'isola del romanzo*, a cura di Guido Almansi, trad. di Daniela Fink, Palermo, Sellerio, 1987, p. 179.

²⁹ Per la prima formulazione del concetto si veda Wayne C. Booth, *Retorica della narrativa* [1961], trad. di Eleonora Zoratti e Alda Poli, Scandicci, La Nuova Italia, 1996, pp. 164-65 e 313. Ulteriori messe a punto in Seymour Chatman, *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film* [1978], trad. di Elisabetta Graziosi, Parma, Pratiche, 1987, p. 255. Le riflessioni successive, come nota Dan Shen nella voce «Unreliability» in *The Living Handbook of Narratology* (a cura di Peter Hühn et al., Hamburg, Hamburg University Press, 2013, ultimo accesso: novembre 2018, <<http://wikis.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php/Unreliability>>), tendono a suddividersi in due principali filoni: «l'approccio retorico» e «l'approccio costruttivista/cognitivista». Nel primo, più legato all'eredità di Booth, rientrano ad esempio gli studi di James Phelan, *Living to Tell about It. A Rhetoric and Ethics of Character Narration*, Ithaca, Cornell University Press, 2005; Id., *Estranging Unreliability, Bonding Unreliability, and the Ethics of «Lolita»*, «Narrative», vol. XV, n. 2, 2007, pp. 222-38. Il secondo filone è legato soprattutto agli studi di Tamar Yacobi, *Fictional Reliability as a Communicative Problem*, «Poetics Today», vol. II, n. 2, 1981, pp. 113-26; Ead., *Package Deals in Fictional*

giocando il ruolo di un lettore sospettoso, è infatti l'unico modo per sfuggire alla trappola interpretativa allestita da Stevenson e decostruire quella visione semplificata del 'doppio' che spesso inchioda anche *Dr Jekyll e Mr Hyde* a letture scolastiche e convenzionali. In questo modo, l'impianto manicheo esplicitamente costruito dal discorso (due fratelli, due narratori, il bene e il male, la tragedia e il *romance*, il cronotopo domestico e quello avventuroso) viene eroso dallo sviluppo della trama e dalla sottile ironia con cui Stevenson scredita dall'interno le sue voci narranti, mentre il personaggio del Master assume un rilievo e una complessità che nessuna categoria di giudizio riesce a inquadrare. È questo il senso profondo del romanzo, il suo vero «tema»,³⁰ anche se capirlo non è facile: servono attenzione, dedizione ai piccoli indizi e capacità di sottrarsi a quel vischioso patto narrativo che il narratore principale, Mackellar, tenta di farci sottoscrivere fin dall'inizio:

Da tempo il mondo attende di conoscere tutta la verità su questa vicenda singolare [...]; non è più in vita nessuno meglio di me capace di chiarire le cose, e altrettanto desideroso di narrarle fedelmente. Ho conosciuto personalmente il Master; possiedo un memoriale autentico su molte fasi segrete della sua vita; fui quasi l'unico compagno che ebbe con sé durante la sua ultima traversata in mare; successivamente, partecipai a quella spedizione invernale su cui sono fioriti tanti racconti; ed assistetti infine alla sua morte.³¹

Sorvolo ora sui molteplici segnali che Mackellar dissemina alle sue spalle: non solo lapsus, tic linguistici, contorsioni retoriche o mistificazioni capziose, ma anche limiti cognitivi ed emotivi – grettezza, avidità, risentimento di classe, ottusità affettiva, manicheismo, misoginia – che lo rendono singolarmente inadeguato a rappresentare un mondo narrativo così complesso come quello architettato da Stevenson (o dall'autore implicito, come direbbe Booth). Tutto fa di lui il personaggio meno adatto a raccontare la storia, nonostante i suoi proclami iniziali. Suo compito paradossale è «non capire quello che sta accadendo, [...] registrare con occhi afflitti e diligenti il mostruoso miracolo, senza intenderlo».³² E mentre la vicenda procede in un crescendo di tensione, stupore e densità tragica, fino agli inverosimili capitoli finali ambientati nelle terre selvagge del Nordamerica, la figura del

Narrative: The Case of the Narrator's (Un)Reliability, «Narrative», vol. IX, n. 2, 2001, pp. 223-29; Ead., *Authorial Rhetoric, Narratorial (Un)Reliability, Divergent Readings: Tolstoy's «Kreutzer Sonata»*, in *A Companion to Narrative Theory*, a cura di James Phelan e Peter J. Rabinowitz, Malden, Blackwell, 2005. Sempre in una prospettiva cognitivista, ma con tentativi di sintesi rispetto all'approccio retorico, si collocano i lavori di Greta Olson, *Reconsidering Unreliability: Fallible and Untrustworthy Narrators*, «Narrative», vol. XI, n. 1, 2003, pp. 93-103, e soprattutto di Ansgar Nünning, «But why will you say that I am mad?». *On the Theory, History, and Signals of Unreliable Narration in British Fiction*, «AAA: Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik», vol. XXII, n. 1, 1997, pp. 83-105; Id., *Unreliable, Compared to What? Towards a Cognitive Theory of Unreliable Narration: Prolegomena and Hypotheses*, in *Transcending Boundaries: Narratology in Context*, a cura di Walter Grünzweig e Andreas Solbach, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1999; Id., *Reconceptualizing the Theory and Generic scope of Unreliable Narration*, in *Recent Trends in Narratological Research*, a cura di John Pier, Tours, Presses Universitaires François Rabelais, 1999, pp. 63-84, ultimo accesso: novembre 2018, <<https://books.openedition.org/pufr/3950>>; Id., *Reconceptualizing Unreliable Narration: Synthesizing Cognitive and Rhetorical Approaches*, in *A Companion to Narrative Theory*, cit. Per uno sguardo d'insieme si veda anche Meir Sternberg e Tamar Yacobi, *(Un)Reliability in Narrative Discourse: A Comprehensive Overview*, «Poetics Today», vol. XXXVI, n. 4, 2015, pp. 327-498.

³⁰ Su questa concezione del tema, non contenutistica ma ermeneutica, si vedano le intuizioni sempre valide di Daniele Giglioli, *Tema*, Firenze, La Nuova Italia, 2001.

³¹ Robert Louis Stevenson, *Il Master di Ballantrae* [1889], trad. di Giovanni Baldi, Milano, Garzanti, 2000, p. 9.

³² Giorgio Manganelli, *La letteratura come menzogna*, Milano, Adelphi, 1985, p. 30.

Master cresce in statura umana e complessità psicologica, rivelando contraddizioni e sfumature che non potrebbero mai rientrare in un ordinato bilancio del bene e del male.

È dunque nell'opzione formale del narratore inattendibile che converge il problema filosofico al centro del libro, la verità, intesa non in termini astratti ma calata appunto nella retorica del discorso narrativo, nella complicata struttura a cornice, nell'impianto polifonico, nel punto di vista multiplo, in un sofisticato circuito comunicativo che coinvolge vari soggetti e che chiede al lettore uno sforzo interpretativo particolare. Al tempo stesso, un'analisi testuale guidata dalla teoria ci permette di spiegare in modo articolato un fenomeno sperimentato da molti lettori di questo libro, cioè il sentimento di empatia negativa nei confronti del Master di Ballantrae, presentato ostinatamente come un personaggio malvagio o demoniaco ma non certo riducibile al banale *villain* di tante narrazioni, figura oscura e carismatica che nessuna categoria assiologica riesce a incasellare. Sono le domande di fondo a cui la teoria tenta di fornire un'articolazione razionale: perché il tizio che racconta la storia sta cercando di ingannarmi? Perché mi identifico con un personaggio che dovrebbe essere il cattivo? È possibile dire la verità su un essere umano?

È così che possiamo filtrare la massa di materiali inerti trasportati dal libro e cogliere le questioni decisive: lo statuto problematico del personaggio, la natura sfuggente della verità e il conflitto tra essere e apparire, tra l'oscura insondabilità della natura umana e il resoconto imperfetto che tentiamo di darne attraverso il discorso. In questo, *Il Master di Ballantrae* rivela tutta la sua portata filosofica di romanzo sulla conoscenza, sull'impossibilità di giungere a una piena comprensione della vita umana. Perché al di sotto della trama, della storia scozzese, dell'odio tra due fratelli, delle contese dinastiche di una famiglia, delle avventure mirabolanti e dei piccoli maneggi con cui diamo forma al quotidiano, ci sono domande più profonde che risuonano in ogni ingranaggio della macchina narrativa, nel gioco dei punti di vista, nella tessitura dei temi e nelle opzioni stilistiche: che cos'è un uomo? Chi sono io? Dov'è il punto di connessione tra il mio essere e il mio apparire nel mondo?

Ed è proprio per rispondere a domande come queste, rifiutando le scorciatoie del senso comune o dell'antropologia clandestina, che serve ancora la teoria della letteratura.

Esercizi di stile ed esercizi critici

Rossella Bonito Oliva

Abstract • Riallacciare il legame tra immagine e linguaggio nella loro reciproca dipendenza richiede un esercizio di occupazione e attraversamento in vista di un'esperienza in prima persona. Usare l'immaginazione e rovesciare la prospettiva antropocentrica mette in gioco estetica ed etica, immagine e linguaggio per una configurazione della vita comune nella cifra della pluralità e libertà umana. In questo contesto la letteratura e la filosofia, la narrazione, l'immagine e il discorso si intrecciano in vista di un cambio di passo della cultura del nostro tempo. Rilke, Valéry, Poe, Celan, Kafka sono segnava per una ricerca di orientamento del pensiero e per un'individuazione di forme di creazione progressivamente erose dalla normalizzazione borghese e dai modelli tecnologici. Un rinnovato dialogo tra estetica ed etica, tra immaginazione e intelligenza può definire il terreno per una nuova esperienza del mondo.

Parole chiave • Esercizio; Immaginazione; Narrazione; Estetica; Etica

Abstract • The act of reconnecting image and language in their reciprocal intertwinement requires an exercise of translation in order to understand the perspective of the individual experience. Using imagination and reversing the anthropocentric perspective brings Aesthetics and Ethics into play. Both these disciplines connect image and language through the configuration of a communal life, the result of plurality and human liberty. In this context, literature and philosophy, narration, images and discourse crosspollinate creating a change of pace in the culture of our time. The works of Rilke, Valéry, Poe, Celan, Kafka are waypoints on a path to the development of a critical thinking and of forms of creation that were progressively worn out by normalization and technological models. A renewed dialogue between Ethics and Aesthetics, and between imagination and intelligence, can help to define a common ground for a new experience of the world.

Keywords • Exercise; Imagination; Narration; Aesthetics; Ethics

Esercizi di stile ed esercizi critici

Rossella Bonito Oliva

Nel Moderno si è progressivamente ridotta la ricchezza di significato del termine *esercizio*, prevalentemente associato a disciplina o ad addestramento coerentemente con la sfumatura di 'prestazione' che la cultura di massa ha impresso a ogni forma di pratica dell'uomo.¹ Eppure sfogliando qualsiasi dizionario l'accezione di *esercizio* è associata a una specifica attività – fisica o spirituale – in vista del raggiungimento di uno scopo che va oltre il possesso di una tecnica che ottimizzi il rendimento degli individui/lavoratori. Se poi l'uso del termine si associa allo stile come tratto caratterizzante e continuo di scrittura, di gusto e di abitudini, viene evidenziato ancor di più l'orientamento omologante che la svolta tecnologica ha impresso tanto sull'esercizio, che sullo stile: un progressivo depotenziamento del peso dell'esperienza 'di prima mano' nella diffusione di marcature simboliche individuanti 'uno stile generico', riconducibile a modelli coerenti con l'ideologia della civiltà di massa.² Uno slittamento di significato che s'inserisce nella nuova configurazione dell'universo simbolico al cui interno l'esercizio è finalizzato all'adeguamento a uno stile socialmente riconosciuto, a una distribuzione e gerarchia di ruoli in un organismo ben funzionante. Nell'associazione dell'esercizio alla fatica e dello stile alla moda è rimasto sotto silenzio il contesto storico-culturale di questo spostamento. La costellazione simbolica della moderna società borghese, d'altra parte, si legittima come natura: una narrazione che definisce modi e principi dell'agire e dell'essere in comune riducendo la forma della vita umana a una sola dimensione. Invertire la posizione di storia e natura ha azzerato la variabile storico-culturale di questa strategia, ha assunto la giustificazione come legittimazione dello stato di fatto: non ha prodotto un progresso in direzione della verità. Questo processo di naturalizzazione della cultura ha generato un nuovo e diverso mito senza la profondità di significato del mito più antico, nella misura in cui la nuova versione del mito spiega più che alludere, performa e semplifica l'attitudine umana all'elevazione, al progetto, all'avventura. Barthes definisce questa nuova forma di mitizzazione una depoliticizzazione del mito che produce uno svuotamento del reale: se la politica disegna lo spazio comune e se il mito ne narra l'irraggiungibile inizio, la depoliticizzazione slega il mito dalla narrazione che tiene insieme e interpreta lo spazio comune in cui e da cui si alimenta.

Passando dalla storia alla natura, il mito fa un'economia: abolisce la complessità degli atti umani, dà loro la semplicità delle essenze, sopprime ogni dialettica, ogni spinta a risalire al di là del visibile immediato, organizza un mondo senza contraddizioni perché senza profondità, un mondo dispiegato nell'evidenza, istituisce una chiarezza felice: le cose sembrano significare da sole.³

¹ Sigmund Freud ne *Il disagio della civiltà* interpreta il processo della civilizzazione come progressivo disciplinamento delle pulsioni (cfr. Id., *Il disagio della civiltà*, a cura di Stefano Mistura, trad. di Enrico Genni, Torino, Einaudi, 2010). Successivamente Herbert Marcuse pone in primo piano l'eccedenza della prestazione sulla disciplina nella svolta impressa dal capitalismo alla civiltà occidentale (cfr. Id., *Eros e civiltà*, con un'introduzione di Giovanni Jervis, trad. di Lorenzo Bassi, Torino, Einaudi, 2001).

² Si veda Roland Barthes, *Lo stile e la sua immagine*, in Id., *Il brusio della lingua*, trad. di Bruno Bellotto, Torino, Einaudi, 1988, pp. 125-133.

³ Roland Barthes, *Miti d'oggi. Con uno scritto di Umberto Eco*, trad. di Lidia Lonzi, Torino, Einaudi, 1994, pp. 223-224.

Il mito borghese educa all'evidenza e alla semplificazione di immagine e linguaggio, spezza la forza evocativa dell'immagine e spegne la *curiositas*, produce nella forma umana della vita uno slittamento di significato della tensione comunicativa espressa in figure e parole. I 'miti d'oggi' esonerano ogni forma di attenzione per l'invisibile e l'indicibile, un più 'reale del reale' spegne l'interesse per il cielo, per l'elevato, per il possibile più possibile: un uso indebito che prefigura nell'umano il suo oltrepasamento: uno scacco.

Wittgenstein, richiamando il rinvio tra linguaggio e immagine, che riarticola l'antica formulazione aristotelica del legame ineludibile tra immagine e pensiero, rimarca lo sforzo in-finito di idealizzazione significante che svolge il linguaggio. Dopo ogni tentativo e sforzo non rimane che la resa all'impossibilità di determinare un significato fuori o oltre l'immagine: essa attinge e rinvia al mondo della vita. Con le parole di Wittgenstein:

In primo luogo il nostro linguaggio descrive un'immagine. Che cosa si debba fare di questa immagine, in qual modo la si debba impiegare, rimane oscuro. Ma è chiaro che, se vogliamo comprendere il senso di quello che diciamo, dobbiamo esplorare l'immagine. Ma l'immagine sembra risparmiarci questa fatica, allude già a un impiego determinato. Così si fa beffa di noi.⁴

L'immagine è dentro e fuori il linguaggio, resiste a ogni tentativo di legittimazione esterna al suo uso, allude più che dire: conserva una sua profondità rispetto all'evidenza della superficie dell'universo chiarificato, rimette in gioco l'esercizio di esplorazione del linguaggio e a un tempo lo rende superfluo. Nella 'chiarezza felice' dei nuovi miti non vengono meno le immagini, ma la semplificazione produce un 'senso unico' che 'risparmia la fatica' cercando a un tempo di smascherare la 'beffa'. L'immagine e le immagini sono tuttavia artifici che resistono all'evidenza generata dal monologo del mito, possono mantenere, con la sfida, o invece perdere, con la resa all'evidenza, la capacità di giocare beffardamente con la mente e con il linguaggio. Il piacere del gioco e il legame con il mondo della vita sopravvive solo quando l'uomo riacquista interesse per l'esercizio, sottraendosi all'utilizzazione automatica di immagini e linguaggio, interrogandosi sulla legittimità della naturalizzazione della dimensione temporale e dinamica del mondo della vita.

Sloterdijk nel saggio *Devi cambiare la tua vita* con sottotitolo *Sull'antropotecnica* rivaluta la potenza dell'immagine come strumento di critica dell'economia del mito/natura: l'immagine rompe la stasi antropocentrica quando e se riflette l'azione creativa e interpellata lo spettatore. Usando il passaggio finale di una poesia di Rilke dedicata al «torso arcaico di Apollo»⁵ l'autore richiama la carica evocativa dell'immagine, la radice nascosta che risveglia in Rilke l'esigenza di un cambiamento in cui l'esercizio di uno sguardo empatico obbliga al passaggio all'atto, all'esperienza in prima persona. Per Rilke la scultura di Rodin non si lascia semplicemente guardare, ma 'interpella', chiama in causa e coinvolge lo spettatore: nell'incontro il senso convive con il non-senso, la forma con la potenza della vita, mettendo fuori gioco l'apatia della critica e della ricostruzione. Con le parole di Wittgenstein «si fa beffa» di possibili utilizzatori e ripetitori, suscita un'agitazione che inquieta la contemplazione passiva: come il «torso arcaico di Apollo» esige dallo spettatore un'intensificazione plastica della funzione visiva. 'Interpella' l'espressione poetica al di là dello sguardo contemplativo, estrae e accoglie dall'immagine il suo 'appello', fa sgorgare l'indicibile potenza cinetica che la materia della scultura racchiude: «devi cambiare la tua vita». Sloterdijk rapisce l'immagine alla parola poetica per mettere a fuoco «un'energia

⁴ Ludwig Wittgenstein, *Ricerche filosofiche*, trad. e cura di Mario Trinchero, Torino, Einaudi, 2009, p. 244.

⁵ Cfr. Peter Sloterdijk, *Devi cambiare la tua vita. Sull'antropotecnica*, trad. e cura di Paolo Peticari, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2010, pp. 25 e ss.

comunicativa che non si attiva da sola, ma che necessita del poeta»,⁶ come *escamotage* per riattivare l'esercizio dello sguardo, per cogliere l'autorità dell'artificio come pratica in vista dell'oltrepassamento della *mimesis* paralizzante, dando forza alla voce dell'incompiuto nel silenzio del mondo reificato. Esercizio significa abbandono dell'ovvietà e dell'astenia della vita quotidiana, scavo minuzioso nell'attraversamento delle pieghe delle emozioni opache suscitate dal 'cattivo' godimento della bellezza. Un risveglio critico dei sensi dall'ottundimento di *uomini senza qualità* in vista di una diversa qualità del godimento, o forse di una differente interpretazione della forma umana della vita. In questa prospettiva l'estetica si apre all'etica, sovvertendo il pregiudizio della sua 'minorità' disciplinare, della sua mancanza di serietà nella ricerca della verità.⁷ Nella crisi d'autorità della 'creazione', nella dissoluzione dell'aura nell'arte come nel pensiero, la creazione artistica prende in carico l'istanza pratica di un singolare-plurale, pone in primo piano la densità etica e l'appello all'uscita dall'ovattato sentire ordinario, ispirato proprio dal bello.⁸ L'immagine diventa qualcosa di più di una semplice espressione o di un medio di trasmissione, mette in mostra una plastica forza vitale che agita e inquieta. Essa risveglia l'incontro, ricorda l'ulteriorità del mondo e dell'Altro e in questo modo orienta, segnala l'artificiosità della concettualizzazione e della ricostruzione, per rinviare al senso, sempre al di qua e oltre ogni determinazione: sgorga dall'agitazione e non esaurisce l'agitazione nell'oscillazione tra senso e non senso.⁹ Un appello vitale, più che una chiamata alle armi della coscienza, che rimette in moto 'l'agitazione' nelle maglie strette della riflessione e della concettualizzazione che 'cristallizzano' l'esercizio, la sperimentazione, demotivando ogni tentativo di uscita dalla caverna per l'avventura, per la sfida che produce la rottura di un equilibrio, di un addomesticamento consolante.¹⁰ Per tutto questo non è sufficiente l'immagine, ma un «guardare in altro modo», un'uscita dall'ordinario e l'attraversamento dell'insolito.

Rilke accende uno sguardo diverso, agitato dall'obbligo all'uscita dalla caverna protettiva, che nella secca formula: «devi cambiare la tua vita» non si configura come fuga

⁶ *Ivi*, p. 27.

⁷ Cfr. Jean-Luc Nancy, *La comunità inoperosa*, trad. di Antonella Moscati, Napoli, Cronopio, 2003, in part. pp. 147 e ss.

⁸ Immanuel Kant nella *Critica della capacità di giudizio* giunge alla definizione di un 'abito' reso possibile dal giudizio di gusto «senza un salto troppo violento» nel «passaggio dall'attrattiva dei sensi all'interesse morale», in quanto rappresenta «l'immaginazione come determinabile, anche nella sua libertà» e insegna a trovare «un libero compiacimento persino per oggetti dei sensi anche senza attrattiva sensibile» aprendo a un universale non formale e insieme espressione della libertà (cfr. *Critica della capacità di giudizio*, trad. e cura di Leonardo Amoroso, 5ª ed., Milano, BUR, 2007, nota I al § 57).

⁹ Hans Blumenberg riprendendo una riflessione di Ludwig Wittgenstein contenuta nelle *Osservazioni sulla filosofia della psicologia* osserva a proposito dell'agitazione che essa «è principalmente lo stato in cui le "esperienze vissute" vengono interrotte; come fenomeni, esse smarriscono ogni contorno, perdono la differenza della determinabilità più elementare», in quanto «soddisfa appieno i criteri essenziali del mondo-della-vita i cui risultati ne inficiano la tematizzazione» (cfr. *Agitazione*, in Hans Blumenberg, *Concetti in storie*, trad. di Martino Doni, Milano, Medusa, 2008, con un'Introduzione di Laura Boella, p. 31).

¹⁰ Cfr. Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, in Id., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, trad. di Enrico Filippini, Torino, Einaudi, 2000, pp. 17-56. In particolare alla fine della *postilla* (p. 48), l'autore scrive: «L'autoestraneazione [dell'arte] ha raggiunto un grado che le permette di vivere il proprio annientamento come un godimento estetico di prim'ordine. Questo è il senso dell'estetizzazione della politica che il fascismo persegue. Il comunismo gli risponde con la politicizzazione dell'arte».

cieca.¹¹ In questa maglia stretta l'immagine bella del «torso arcaico di Apollo» attraverso il verso di Rilke apre un'interrogazione etica sulla forma umana della vita.

Nell'indicazione rilkiana vi è un preciso richiamo all'intreccio tra immagine e parola – il «torso arcaico di Apollo» s'impone all'attenzione di cui la parola restituisce l'impatto emotivo – che va oltre i formali criteri del 'bello'. Il rischio evocato da Platone relativamente alla minaccia portata dall'arte al fragile equilibrio dell'anima e all'ordine della città ideale, diventa occasione, o meglio sfida.¹² Il mito di Apollo anima la forza plastica del torso – traccia dell'arcaico nel frammento materiale della scultura – agitando la quiete della contemplazione: quella figura spezza il respiro regolare, scuote la vaga commozione immobilizzante, dà corpo e parola all'indeterminata insoddisfazione che fluttua nel profondo: è sintomo del 'falso' godimento. Questa 'agitazione' non è descrivibile e nemmeno spiegabile, è una sorta di residuo mnestico dell'arcaica *insecuritas* che stimola l'esercizio per un cambiamento radicale, chiama colui che è toccato dall'impressione a farsi soggetto dell'esercizio come elevazione, impegno faticoso alla dislocazione rispetto a ogni consolante staticità. Un esercizio che assume un compito e una determinazione nella consapevolezza della distanza e della difficoltà dell'approdo: una presa in carico dell'*insecuritas* come condizione della libera creatività andata a fondo nella normalizzazione del nostro tempo. Una tensione che rimane improduttiva e inquietante fino a quando non avverte l'appello del 'fuori' per un attraversamento dei confini dell'anima. L'*insecuritas* riemerge dal fondo e in forma di 'agitazione' resiste al ripiegamento della riflessione, per 'lasciar andare' la creatività della percezione estetica: occupazione e appropriazione di uno spazio come pratica ed esercizio di un'elevazione dal vicino al lontano, dalla distanza contemplativa alla realtà emergente dal disorientamento, bisognosa di un orizzonte: pratica dell'umano in quel che resta del mondo nelle rovine dell'antropotecnica. La spinta all'esercizio rimane inavvertita nella caverna/tana come nell'intimità claustrofobica: l'«agitazione» può trovare figura e rimedio solo nell'uscita e nell'incontro.

Proprio l'etimologia di *percezione* rinvia a un'azione più che a un rispecchiamento o a una riproduzione: *percipere* è anche occupare, prendere il posto, appropriarsi o afferrare attraverso (*per-capere*) per cui nell'atto appropriativo è dichiarata l'intenzione e la tensione concreta al passaggio all'atto. Più che un processo veritativo, una traduzione e uno spostamento in cui il percepire prende corpo dal sentire e il sentire si articola nell'intreccio tra interno ed esterno nel limite del soggettivo: non difetto del qui e ora, ma apertura al senso nel più ampio orizzonte/mondo. Un senso che nell'arte raccoglie e chiama in causa con un'immagine e in un'immagine condensa e apre, dissocia e riaccorpa, come nella filosofia interroga e si proietta nell'orientamento di un cammino. L'arte da un lato e la filosofia dall'altro, secondo Hadot, rivitalizzano l'esercizio spirituale come rimedio all'atrofizzazione del pensiero, attivando e riconoscendo dignità alla percezione estetica sottovalutata nella cultura logocentrica: in un nuovo 'modo' dell'abitare l'uomo prende posizione attraverso la relazione con il mondo in un orizzonte etico che abbraccia insieme passato, presente e futuro senza cristallizzare nella ripetizione la sua abitudine al mondo. Esercizio

¹¹ Ancora Hans Blumenberg usa la 'parabola platonica' della caverna come via di andata e ritorno che segna il rapporto tra tempo del mondo e tempo della vita: «All'alternanza di avanzata e ritirata, lotta per la vita e sogno, corrispondeva un duplice atteggiamento verso la realtà, da assumere secondo il precetto dell'autoconservazione [...] che includeva] la nuova "libertà" di sottrarsi dai propri "ricordi" circa quel che andava rispettato» (cfr. *Uscite dalla caverna*, trad. di Martino Doni, cura e postfazione di Giovanni Leghissa, Milano, Medusa, 2009, p. 615).

¹² Il rischio dell'arte per Platone è nel fatto che essa è solo imitazione come «gioco privo di serietà» (*La Repubblica*, trad. e cura di Mario Vegetti, Bibliopolis Napoli 2007, Libro X, 602b).

dell'arte e della filosofia non in vista di una propedeutica o di un'approssimazione a una verità più alta, ma come condizione di possibilità del pensiero oltre le certezze dell'esperienza comune e le certezze della scienza.¹³

Sloterdijk e Hadot per vie differenti e con tensioni diverse si muovono sui resti, su ciò che è stato per così dire scartato dalla tecnica come inutilizzabile nella relazione tra uomo e mondo, invitando all'esercizio come sperimentazione per cercare una linea di oltrepassamento, un futuro per la qualità della forma umana della vita come resistenza all'elaborazione diffusa del lutto nell'unica cifra della trascrizione della necessità nell'impossibilità.¹⁴ Non è la proposta di una strategia di salvezza o di una terapia della patologia dell'umano, è piuttosto uno smarcarsi da un'ulteriore autoamputazione dell'umano messa all'opera nella normalizzazione con la tacita promessa dell'esonero dalla fatica, dal coinvolgimento o dal contagio. Fuori o oltre la serie di fotogrammi che rimbalzano dagli schermi alla percezione visiva, nelle pieghe delle realtà in cui viviamo l'esercizio estetico segna lo spazio del comune creando costellazioni che restituiscono la distanza tra la terra e il cielo, rimettono in gioco la complementarietà tra verticalità e orizzontalità della vita umana.¹⁵ Nella trasmutazione di tutti i valori, nella depoliticizzazione dell'etica l'esercizio della percezione estetica, la ricerca archeologica di frammenti e rovine può diventare l'occasione per rimettere in moto una narrazione diversa dell'umano, uscendo dal disperato e nostalgico desiderio di ritorno alla vita perduta. In questo senso il verso di Rilke non rimane nel perimetro ristretto della coscienza interna, il passaggio all'esercizio non si esaurisce nella 'cura' perché, muovendo dalla distanza, spinge all'attraversamento: obbliga alla sfida che viene da quel «torso arcaico», ritaglio o frammento della figura intera che condensa il cambio di passo tra la scultura greca e la scultura di Rodin, tra il comando delfico del *conosci te stesso* e l'appello *devi cambiare la tua vita*. Una ridistribuzione tra tracce mnestiche e atto creativo, una riscrittura del mito antico attraverso la citazione moderna che non spegne la risonanza e la profondità dell'elaborazione del mito.¹⁶ L'immagine 'agita' Rilke e attraverso l'immagine il verso secco «devi cambiare la tua vita» accende l'attenzione critica sull'umano, sul rischio di una perdita di presenza nella cristallizzazione dell'umano: risparmio della fatica dell'esercizio, della ricerca del possibile nell'assuefazione alla quiete dell'essere a portata di mano, utilizzabile e riproducibile nell'unica dimensione infinita ancora giustificabile: il consumo.¹⁷

¹³ Pierre Hadot, *Esercizi spirituali e filosofia antica*, a cura e con una prefazione di Arnold I. Davidson, trad. di Anna Maria Marietti e Angelica Taglia, Torino, Einaudi, 2005, pp. 184-185.

¹⁴ Scrive Freud a proposito della nevrosi ossessiva: «Alla fine l'«impossibilità» pone sotto sequestro il mondo intero» (*Totem e tabù*, in *Opere*, a cura di Cesare L. Musatti, Torino, Bollati Boringhieri, 1989, vol. VII, p. 36).

¹⁵ Ludwig Binswanger sostiene che il manierismo come «espediente artificiale mirante a “togliere” una carenza, la carenza propria dell'impulso proprio è forma di “esistenza mancata” intrappolata nella paura e tesa alla disperata ricerca di un “appiglio” arginata attraverso l'assunzione di un modello precostituito di un'immagine, nello sforzo costante di imitarlo» in cui è venuta meno la dinamica vitalità della vita (*Tre forme di esistenza mancata. Esaltazione fissata, stramberia, manierismo*, trad. di Enrico Filippini, Milano, Il Saggiatore, 1966, p. 204 e pp. 212-213).

¹⁶ Cfr. Hans Blumenberg, *Elaborazione del mito*, trad. di Bruno Argenton, Bologna, il Mulino, 1991, p. 753: «[...] il lavoro di conclusione del mito si compie sempre come metafora del mito. [...] Il mondo stesso deve diventare la cosa meno fondata del mondo [...] Solo in un mondo privo di ragioni vincolanti l'oggetto estetico può tenere testa a tutto il resto».

¹⁷ Hannah Arendt riflette sulla progressiva riduzione della forma umana della vita al *bios* in *Vita activa*: il lavoro impegnato per la mera sopravvivenza – la fatica – rimane l'unica possibile prassi umana nella catena del consumo: lo sguardo rivolto in basso e lo sguardo dell'astronauta spedito

Il postmoderno condivide con il moderno questo difetto di prevegenza sul destino dell'umano in bilico sul paradosso dell'ossessione della morte fissata sul fantasma della dimensione storica del tempo che ha esorcizzato lo scarto del *novum* nella regolarità e continuità del divenire.¹⁸ La proiezione sull'intervallo lungo del tempo ha generato il cortocircuito più consolante e più paralizzante per l'uomo tra tempo e spazio: caverna e mondo si sono fusi in un interiore che ha esorcizzato il fuori, lo spazio, ha ridimensionato il contingente nella contingenza, l'imprevedibile della vita nell'abitudine alla vita. Il tempo oggettivato nella forma storica ha tolto significato allo spazio, lo ha ricondotto al dominio dell'artificio dell'uomo, spettacolo per spettatori del mondo, sottraendo allo spazio il fattore di exteriorità, di incognita: vuota forma a disposizione dell'uomo senza mondo. Là dove il pensiero ha preteso di afferrare e placare l'agitazione leggendo il lontano attraverso il vicino, strutturando l'extradomestico attraverso il domestico, simulando nell'estraneo il familiare ha disattivato la percezione come occupazione, la sensibilità come appropriazione. La superficialità delle immagini in scena riflette questa riduzione dello spazio nell'antropocentrismo calcolante.¹⁹

Questa strategia ha risposto a un bisogno umano, anche se la sua pretesa di verità ha rimosso il suo fondo di 'agitazione', ha creato modelli e abiti stabilizzanti che, in nome della sicurezza, hanno isolato l'uomo dal mondo, il mondo dall'uomo riducendo all'insignificanza il *novum* e all'errore di calcolo il contingente. Più che una cristallizzazione dei risultati ha prodotto una fissazione psichica sul quotidiano in cui la proiezione in avanti, l'alzare la testa, il guardare altrimenti o altrove dall'evidente e dall'ovvio diventa nella percezione comune inutile spreco di tempo. Nelle maglie di questa narrazione l'atto creativo può liberarsi attraverso una prospettiva rovesciata.

Svelare la cogenza e l'urgenza dell'appello trascritta dall'immagine del torso – opera di una mano intelligente – nel verso poetico – opera di una mente plastica – indica la possibilità per un'altra narrazione che non dissimuli, ma rivendichi con forza il diritto-dovere dell'esercizio creativo in vista di una condivisione che accetti il rischio del contingente, che prenda in carico l'incognita dell'avventura. È quello che suggerisce Florenskij, quando richiama l'attenzione sugli automatismi deformanti generati dall'abitudine dello sguardo ai canoni della prospettiva. La radice della naturalizzazione indebita della prospettiva è «la teatralità della rappresentazione prospettica» che disciplina un impulso come «percezione inerte del mondo, priva della sensazione della realtà e del senso di responsabilità, cioè, per essa, la vita è solo spettacolo, e in nessun modo azione».²⁰ La teatralità costruisce una scena per uno spettatore inerme, non interpella in senso proprio, ma in qualche modo performa

nello spazio sono i due poli in cui matura la *perdita di mondo* (cfr. Ead., *Vita activa. La condizione umana*, trad. di Sergio Finzi, Milano, Bompiani 2017).

¹⁸ Arnold Gehlen sancisce la fine della 'storia delle idee' nel punto di passaggio dalla storia alla 'post-storia' (cfr. *Della cristallizzazione culturale*, in *Il mondo di domani*, a cura di Pietro Prini, Roma, Abete, Roma, 1964).

¹⁹ Michel De Certeau ne *L'invenzione del quotidiano* rintraccia le astuzie operative dell'uomo ordinario come resistenza all'ordine sociale. Una forza di «delinquenza» che «instaura un percorso (guida) e passa attraverso (trasgredisce)». Questa «narratività delinquente» rimette in gioco i corpi come pratica dei luoghi in cui l'estraneo e l'imprevisto scandiscono un tempo accidentato che rompe il dominio dell'evidenza nella pratica mitica dello spazio» (*L'invenzione del quotidiano*, prefazione di Michel Maffesoli, *Introduzione* di Alberto Abruzzese, *Postfazione* di Paola Di Cori, Roma, Edizioni Lavoro, 2012).

²⁰ Pavel Florenskij, *La prospettiva rovesciata*, in Id., *La prospettiva rovesciata e altri scritti*, trad. di Nicoletta Misler, Roma, Gangemi, 2003, p. 85.

una visione omologata della realtà. Più che una regola, un principio performativo per l'uomo signore del mondo, ideatore e utilizzatore ultimo dell'immagine del mondo, che riproduce senza alludere, senza risvegliare 'agitazione'. La via d'uscita non è nella qualità dell'immagine, ma in quanto dall'immagine prende corpo se e quando si rompe l'incantesimo dello spettacolo risvegliando l'attenzione alla *vita della mente*, riaccendendo il gusto dell'esercizio in vista di un cammino: la possibilità di guardare rovesciando la legge della prospettiva contestando il diritto naturale dell'antropocentrismo.

L'articolazione dello spazio tra centro e periferia, tra vicino e lontano secondo la misura dell'umano ha scoraggiato ogni sforzo dell'invenzione creativa. La rassegnazione al difetto dello sguardo spinge Valéry a chiedersi come passare dall'universo ristretto e istantaneo della percezione visiva all'universo completo e assoluto. La risposta può essere ritrovata nel «concepire e costruire intorno a un germe reale una figura che possa soddisfare all'esigenza» di abbracciare tutto e di servire alla nostra intelligenza. Questa tensione inerente alle «necessità della conoscenza» risveglia «le insormontabili difficoltà che porta con sé il minimo tentativo di dare una definizione utilizzabile dell'Universo».²¹ L'immagine dell'universo rimane mitica, raccoglie impedendo la dispersione di dati e aspettative, di parti e totalità; in qualche modo orgogliosamente inutilizzabile per l'intuizione e la logica. Per questo Valéry ricorda la potenza ideativa con cui Poe in *Eureka* disegna un universo materiale e spirituale insieme. Poe a sua volta spiega i misteri dell'arte del comporre, della sua ideazione creativa, che richiede la combinazione e la sperimentazione di parole, di immagini e suoni in vista dello svelamento della *componente fascinosa*. Decisiva è la «capacità di suggestione, sotterranea, per quanto indefinita del significato».²² Il confine di un'opera totale che 'interpella' la fruizione di immagini e parole evocandone la forza preistorica, la carica sotterranea di significato che fa dell'atto creativo un esercizio che procede dall'ideazione e tende alla comunicazione. In questo senso l'opera è già da sempre aperta, non è prodotto e non rimane nella dimensione di intimità: è tensione all'Altro, ricerca di una lente rovesciata dell'abito copernicano.

Questo è l'inizio della favola, secondo Valéry, il luogo d'origine dell'esercizio creativo che mantiene nella forma/favola la densità mitica e nella tensione al tutto svela il movimento, rivendica il diritto all'occupazione. Il punto sorgivo di convergenza e rinvio tra 'favola' e mondo che non ha la pretesa del tutto, della verità, segnala il passaggio all'occupazione senza diritto di proprietà, il ritrovamento di un punto d'appoggio prima di riprendere il cammino. Lungo questo sentiero ogni immagine e ogni parola è carica delle tracce della forma arcaica del *pathos*.²³ Quando il mondo vacilla e difficile diventa «orientarsi nel mondo», solo la rovina e il resto testimoniano di questa forma arcaica che sfugge a una presa diretta, esigendo piuttosto l'esercizio e la pazienza per mettere a soqquadro l'evidenza. Celan la chiama la *strada impossibile* verso qualcosa di «immateriale, eppure [...] terrestre, planetario, qualcosa di circolare, che ritorna a se stesso attraverso entrambi i poli e facendo questo interseca [...] persino i tropici [dove si trova] un Meridiano».²⁴ Il 'Meridiano' è immagine d'incontro di vie «sulle quali la lingua si fa sonora, sono incontri, vie che una voce percorre incontro a un tu che la percepisce, vie creaturali, forse progetti di

²¹ Paul Valéry, *Su «Eureka»*, in Id., *All'inizio era la favola. Scritti sul mito*, a cura di Elio Franzini, trad. di Renata Gorgani, Milano, Guerini e Associati, 1988, pp. 33-48: 46.

²² Edgar Allan Poe, *La filosofia della composizione*, a cura di Luigi Lunari, Milano, La Vita Felice, 2012, p. 53.

²³ Attingiamo qui dalla riflessione di Georges Didi-Huberman su Aby Warburg (cfr. Id., *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, trad. di Alessandro Serra, Torino, Bollati Boringhieri, 2006).

²⁴ Paul Celan, *La verità della poesia. Il «Meridiano» e gli altri scritti in prosa*, a cura di Giuseppe Bevilacqua, Torino, Einaudi, 1993, pp. 16, 21, 43.

esistenza, un proiettarsi oltre sé per trovare se stessi, una ricerca di se stessi».²⁵ Perciò il 'Meridiano' non misura o segna una posizione, ma orienta, non è una linea retta, ma un punto d'incrocio senza il quale l'invenzione e la creazione rimangono esercizi solitari e sterili: un punto di orientamento in uno spazio aperto per aprirsi all'infinito e alla pluralità che simbolicamente li contiene in germe, secondo il suggerimento di Valéry.

Il rinnovato esercizio alla percezione estetica mette fuori gioco l'automatismo e l'ovvio dello spettacolo delle immagini, resiste alla potenziale ri-producibilità tecnica. Immagini di dettagli diventano specchio del mondo, inizio per una diversa narrazione, nel momento in cui il 'Meridiano' aiuta ad accedere al profondo. L'arte, perciò, è 'rimpatio' secondo Celan, occupazione etica dello spazio attraverso la parola e l'ascolto nel convergere dell'opaca origine con la poesia. Celan dà voce all'urgenza dell'esercizio creativo in cui prendono corpo storie come segnava di percorsi che si incontrano e si incrociano nonostante e attraverso la perdita di senso del mondo. Un luogo di convergenza in cui l'immagine più che l'idea, la costellazione più che la singola stella, l'opera più dell'autore disegnano uno spazio in-comune interrogando il *continuum* della tradizione, rimettendo al lavoro la memoria in quanto testimonianza di un passato alle spalle più arcaico da cui trarre la possibilità di dare forma al *pathos*, all'agitazione come apertura di futuro. Una sorta di trasmissione incarnata che non ha pretesa di verità, che inquieta la percezione ordinaria delle cose nell'esercizio dell'immaginazione.

Quando l'immagine poetica non trasmette più «la preghiera naturale dell'anima»²⁶ si interrompe l'incantesimo della favola del mondo. Benjamin sottolinea la differenza tra una conoscenza interessata alle «conseguenze speculative dalla raccolta postuma delle note kafkiane» – dello storico o dello psicologo – e la lettura dei racconti che soli «possono dare qualche lume sulle forze preistoriche da cui è stata impegnata l'attività di Kafka» riversandosi sulle «potenze storiche dei nostri giorni» – di chi vuole attingere a quella «preghiera naturale dell'anima».²⁷ Kafka non è interessato al respiro regolare e normalizzante del romanzo, fa sgorgare dalla «preghiera naturale dell'anima» le «forze preistoriche» che attraversano sotterraneamente i tempi, quelli di Benjamin come i nostri: immagini, figure, quasi schegge di un mondo rovesciato dall'uomo all'animale, dalla pena alla colpa, dal compiuto all'incompiuto, dal complesso al più elementare: infantile, arcaico e preistorico insieme. Se è vero quanto afferma Benjamin sull'interesse speculativo che rivestono «le note postume» o diari di Kafka, è altrettanto chiaro che la forza con cui i racconti evocano «forze preistoriche che hanno impegnato l'attività di Kafka» disturbano il ritmo filologico come l'ordinario godimento estetico, oltrepassano il 'caso' personale e non si prestano alla spiegazione, in quanto lavorano sulla distorsione e la visione quasi allucinata della banalità dell'ordinario. Anders ricorda come nella prospettiva rovesciata di Kafka l'immagine non insegue il vero o il simile, ma mette in figura il 'reale' estremizzando fino alla distorsione irritante la realtà: non crea artifici, non mette in scena eroi, ma libera nelle immagini l'arcaico del *pathos*. Egli indugia nell'estraneità in maniera quasi apatica, catturato da immagini-fantasma, portando alle estreme conseguenze la nascosta prossimità tra follia e normalità, tra uomo e animale, tra ordine e ossessione: insegue il dettaglio, usa il microscopio per cercare di dar corpo alla soglia impercettibile tra dicibile e indicibile. Come il

²⁵ Ivi, p. 19.

²⁶ Citato da Walter Benjamin in *Franz Kafka. Per il decimo anniversario della sua morte*, in Id. *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, trad. e cura di Renato Solmi, con un saggio di Fabrizio Desideri, Torino, Einaudi, 1995, p. 299.

²⁷ Ivi, p. 293.

protagonista del *Castello* è sempre fuori e sperimenta l'impossibilità di accedere al nucleo del suo desiderio, escluso da un potere senza nome e da una legge che lo precede: un 'qualunque' sospeso e tuttavia previsto dall'ordine che lo pietrifica.²⁸ Dell'arcaico restituisce la materialità ibrida tra uomo e natura, nella forma cerca l'argine all'inquietudine dello sradicamento, della colpa come traduzione mitico-religiosa dell'*insecuritas*. Nei racconti di Kafka si offre «la rappresentazione, se non la glorificazione di un'esistenza incompleta, dell'esistenza di un uomo addirittura incompleta, dell'esistenza di un uomo programmaticamente non compiuto».²⁹ Dell'incompiuto Kafka offre il registro espressivo, scrive favole per riscrivere il mondo, per contestarne la compattezza indifferente, restituendo al mondo l'incompiuto rimosso.

Il volto del mondo kafkiano sembra s-postato (*ver-rückt*) ma Kafka "s-posta" l'aspetto apparentemente normale del nostro mondo spostato per renderne palpabile la follia. Al tempo stesso egli tratta questo aspetto spostato come qualcosa di completamente normale; e in tal modo descrive addirittura proprio il fatto folle che il mondo folle passi per normale.³⁰

Il testo sfugge alla regia di Kafka che nei diari e negli appunti sembra inseguire il filo fragile della vita, per conservarsi non interpretabile o traducibile in un'altra lingua, anche in quella laterale del diario e delle note dell'autore: tra sogno e veglia, tra follia e normalità rimane 'altro' e 'altrove' dal mondo comune, dalla vita quotidiana, pur tentando di trovare disperatamente un ponte per ripristinare la parola, per stimolare l'esercizio.

Un incompiuto per la difficoltà che la sensibilità etica incontra ne «le forze preistoriche» dove non si dà ideazione cosciente e nemmeno scrittura sapiente. Il segno di un'agitazione dolente quella di Kafka, ma un'agitazione creativa che non può fare a meno dell'intreccio tra immagine e linguaggio, là dove l'immagine allude e dice sempre di più di qualsiasi discorso se e quando trova uno spettatore disponibile all'esercizio di spostamento, di trasposizione emotiva, di abbandono del certo per l'incerto, ferita lasciata sul corpo dalla frustrazione del bisogno di 'esplorazione'. Lo sguardo fisso disturba il banale godimento estetico, si fa lente della forza creativa e perciò porta per l'attraversamento poetico della percezione estetica: assumere una prospettiva rovesciata, distorta, delude l'aspettativa dello spettacolo, dilata all'infinito nel paradosso una storia senza una fine, capovolge la tana nella prigione, anima la macchina di tortura, srotola il labirinto intorno al messaggero che si affanna per consegnare il «messaggio di un morto». Il digiunatore, il medico di campagna, il fochista o la cantante Giuseppina – per fare qualche esempio – disturbano più che fare 'spettacolo', emergono opacamente dal 'bestiario' di un'umanità fantasmatica. In questa opera di ritaglio e di dilatazione lavora il paziente esercizio della percezione estetica come occupazione/appropriazione che non si lascia decostruire, né ricostruire e colpisce a morte il gusto ordinario del bello: Sancho Panza che inganna il suo diavolo attribuendogli il nome di Don Chisciotte, Ulisse che crea la finzione del canto delle sirene. Figure che si fanno beffa della narrazione, ipotecano la narrazione creando appendici, divagazioni, ripetizioni come ribellione ad un «mondo che si fa sempre più stretto».³¹ Non stanno per cose, non sono utilizzabili e non derivano dall'astrazione, si fanno piuttosto beffa della ricerca

²⁸ Günther Anders, *Kafka. Pro e contro. I documenti del processo*, a cura di Barnaba Maj, Macerata, Quodlibet, 2006, p. 34.

²⁹ Ivi, p. 9.

³⁰ Ivi, p. 29.

³¹ Franz Kafka, *Favoletta*, in Id., *Tutti i racconti*, a cura di Ervino Pocar, Milano, Mondadori, 1979, qui vol. I, p. 175. Sull'uso delle figure, suoni e architetture nella letteratura kafkiana, cfr. Gilles Deleuze-Félix Guattari, *Kafka: per una letteratura minore*, trad. di Alessandro Serra, Macerata, Quodlibet, 1996.

di un'essenza, aprono a un possibile più possibile, l'immagine stessa come forma del *pathos* non è masticabile e digeribile, costringe a ruminare.³²

Anche il discorso filosofico perciò deve ricorrere a immagini, allegorie per aiutare gli uomini con la fantasia – come dice Vico all'inizio della *Scienza nuova* – per dar corpo a quanto non è visibile, pur presentandosi nel chiaroscuro di un altrimenti, e perciò nemmeno passibile di astrazione: immagini capaci di evocare 'forze arcaiche' proiettando ombre nella prosaica e indifferente luce del giorno. Immagini e discorso si saldano in una 'scienza' che è nuova nel suo contenuto – fatti altrimenti regolati rispetto al vero – proprio per questo ancora balbettante nel suo misurarsi con la dimensione del tempo in cui passato e presente appaiono 'incompiuti', alludono a qualcosa solo ipotizzabile come futuro nonostante i corsi e i ricorsi della storia.³³ Dall'immagine dice Vico gli uomini saranno sorretti nella fantasia, dall'immagine il discorso filosofico acquista lo sfondo per una dimensione etica, per una forma umana di vita *in fieri*, solo se e fino al punto in cui diventa medio nel mondo comune: come aspettativa nel presente e come tensione verso un altrimenti. All'immagine si affida Hobbes – padre della filosofia politica moderna – per dare figura alla sua idea di Stato. Ancora una volta l'utilizzazione di una figura arcaica per evocare il senza tempo dell'*insecuritas* e l'unica possibilità umana di porvi rimedio attraverso la riconduzione al corpo totalizzante del sovrano.³⁴ L'appello per un cambio di passo che si rende possibile per l'uso determinato dell'// e dall'immagine, non un riflesso o un rispecchiamento ma qualcosa da esplorare, come dimostra il suo nesso con l'argomentazione filosofica. Una figurazione dell'idea che diventa germe nella misura in cui mostra dall'interno il limite del discorso, rompe l'artificialità di un linguaggio che non affondi nello spazio mitico e senza tempo della significazione. Quel corpo/mosaico dell'umano non rappresenta l'attualità e nemmeno l'ordine geometrico, rinvia al da-venire e nel da-venire a una distribuzione di parti nella totalità politica che il frontespizio può restituire assemblando paure, aspettative e teoria politica.

Il frontespizio del *Leviatano* e quello della *Scienza Nuova* non segnano forse l'inizio di un esercizio difficile, per motivi e obiettivi diversi, per attivare e forse anche generare una percezione diversa del mondo umano? E quelle immagini non disegnano il perimetro di una diversa occupazione del mondo? E quelle stesse immagini ad apertura non possono voler dire che il solo linguaggio non è sufficiente a disvelare per intero e in maniera assoluta la forma del *pathos*, come d'altra parte l'immagine senza l'esercizio esplorativo del linguaggio rimane superficie senza profondità, astrazione formale privata di ogni tensione etica? Cosa tra cose, sostituto e surrogato di desideri e ideazioni, depurata delle 'forze preistoriche': la sua determinata utilizzazione svela la 'beffa' per un uomo 'antiquato'. Non mancano certo le immagini nel nostro tempo, a venir meno è la spinta all'esercizio di esplorazione e di comprensione canalizzata nella prestazione. Se tutto questo può sembrare verosimile, allora ogni esercizio di stile come itinerario di vita è già sempre un esercizio critico.

³² Friedrich W. Nietzsche, *Genealogia della morale. Uno scritto polemico*, a cura di Mazzino Montinari, trad. di Ferruccio Masini, Milano, Adelphi, 1984, nella *Prefazione* scrive che per esercitare la lettura come arte «è necessaria soprattutto una cosa, che oggidi è stata disimparata [...] una cosa per cui si deve essere quasi vacche e in ogni caso non "uomini moderni": il ruminare...» (p. 11).

³³ Gian Battista Vico nella *Spiegazione della dipintura proposta al frontespizio che serve per l'introduzione dell'opera de La scienza nuova* scrive: «qui diamo a vedere una Tavola delle cose civili, la quale serva al lettore per concepire l'idea di quest'opera avanti di leggerla, e per ridurla più facilmente a memoria, con tal aiuto che gli somministri la fantasia, dopo di averla letta» (*La scienza nuova*, giusta l'edizione del 1744, a cura di Fausto Nicolini, Bari, Laterza, 1967, p. 5).

³⁴ Cfr. l'analisi del frontespizio del *Leviatano* che fa Giorgio Agamben in *Leviatano e Behemoth*, in Id., *Stasis. La guerra civile come paradigma politico. Homo Sacer II*, 2, Torino, Bollati Boringhieri, 2015, p. 33 e ss.

Che fare del realismo?

Francesco de Cristofaro

Abstract • Che fare del 'realismo' in un'epoca come la nostra, segnata da profonde mutazioni dei modelli culturali e dell'orizzonte di senso? Che fare dei codici del realismo, dopo che sono stati emendati dai naturalismi, cancellati dal vortice modernista, straniati nelle lingue del postmoderno? Il saggio passa in rassegna alcuni recenti e importanti contributi saggistici intorno a questa categoria estetica sempre più decisiva ai fini di una morfologia storica comparata. Esso prova inoltre a verificare la tenuta teorica della nozione nell'attuale paesaggio letterario italiano, in specie di ambito narrativo.

Parole chiave • Realismo; Romanzo; Contemporaneità; Fiction; Verità

Abstract • What can we do with "realism" in a time like ours, when deep changes of cultural models and meaning horizons are taking place? What can we do with the codes of realism, after their revision by naturalism, cancellation by the modernist vortex, and estrangement in the languages of postmodernity? The essay reviews some recent, important contributions about this aesthetic category, which proves increasingly important in view of a historical and comparative morphology, and tries to assess its theoretical soundness in today's Italian literary—and mainly narrative—landscape.

Keywords • Realism; Novel; Contemporaneity; Fiction; Truth

Che fare del realismo?

Francesco de Cristofaro

Vorrei che non interpretaste il titolo para-bolscevico del mio intervento come un intempestivo *parti pris* di ordine programmatico, ma lo prendeste per quello che è: una domanda non retorica che formulo camminando il sentiero dei perplessi; che riguarda il funzionamento, l'attualità, la maneggevolezza, la duttilità di un 'ferro del mestiere' che il metalinguaggio critico adopera da tempo, fin forse all'usura. *Che fare del realismo?* è titolo speculare nella formulazione, e simmetrico nella locandina del nostro incontro, rispetto a quello della relazione sul Romanticismo che ci è stata proposta da Paolo Tortonese: con l'essenziale distinguo che, se il Romanticismo è soprattutto (ma non solo) una categoria storiografica, il realismo è soprattutto (ma non solo) una categoria estetica. E allora: *che fare del realismo* in un'epoca come la nostra, segnata da profonde mutazioni dei modelli culturali e dell'orizzonte di senso? Che fare dei codici del realismo, dopo che sono stati emendati dai naturalismi, cancellati dal vortice modernista, straniati nelle lingue del post-moderno?

Non posso qui offrire né una genealogia articolata, né uno straccio di soluzione, né una posizione solida. Posso però provare a fare il punto, illustrando anzitutto alcuni campioni recenti d'una bibliografia che, anche prescindendo dal dibattito innescato dal *Manifesto del nuovo realismo* di Maurizio Ferraris,¹ è enorme. Tra i molti possibili scelgo alcuni volumi pubblicati dopo il 2000. Sono quattro, anzi tre più uno. Il 'più uno' l'ha curato proprio Paolo Tortonese per le edizioni della Sorbonne nel 2009,² nel cinquantenario della morte di Auerbach: studiosi come Marc de Launay, Alberto Varvaro, Philippe Hamon e Carlo Ginzburg si confrontano, da distanze diverse, con la produzione di questo grande filologo e critico, autore del capolavoro riconosciuto della comparatistica mondiale. Alludo, naturalmente, a *Mimesis*:³ un libro che, come dichiarato dal sottotitolo, tratta proprio della *realtà rappresentata* (ovvero del *realismo*, nella nostra traduzione e nella nostra tradizione) nella letteratura occidentale. Nella collettanea, che, come dichiarato nel titolo, guarda ad Auerbach 'in prospettiva', si trovano fra l'altro due ragionamenti in apparenza incompatibili: l'uno, di Guido Mazzoni,⁴ sulla funzione della filosofia della storia – e dunque di un modello eminentemente organicistico – nella formazione di Auerbach; l'altro, di Francesco Orlando,⁵ sull'estrema labilità della nozione in *Mimesis* (sulla scorta di una scrupolosa visualizzazione del testo, in cui si enucleano più di venti accezioni di 'realismo', da *serietà del quotidiano* in giù). Ai miei occhi, questo volume è il più audace e lungimirante tra i molti

¹ Maurizio Ferraris, *Manifesto del nuovo realismo*, Roma-Bari, Laterza, 2012.

² Erich Auerbach, *La littérature en perspective*, a cura di Paolo Tortonese, Parigi, Presses Sorbonne nouvelle, 2009.

³ Erich Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale* [1946], trad. di Alberto Ragnoli e Hans Hinterhäuser, Torino, Einaudi, 1956.

⁴ Guido Mazzoni, *Auerbach: une philosophie de l'histoire*, in *Erich Auerbach. La littérature en perspective*, cit., pp. 35-54.

⁵ Francesco Orlando, *Codes littéraires et référents chez Auerbach*, in *Erich Auerbach. La littérature en perspective*, cit., pp. 211-64.

progetti che hanno sancito, in occasione della ricorrenza e di là da essa, una ‘canonizzazione’ della proposta auerbachiana – particolarmente opportuna dopo decenni di egemonia di Bachtin –, soprattutto nello studio del romanzo.

Gli altri volumi sono invece saggi monografici (relativamente organici). In ordine cronologico: *Realist Vision* di Peter Brooks;⁶ *Realismo e letteratura. Una storia possibile* di Federico Bertoni;⁷ *The Antinomies of Realism* di Fredric Jameson.⁸

In quest’ultimo libro, presentato dallo stesso Jameson come terzo pannello di un polittico dedicato alla «poetica delle forme sociali»,⁹ il realismo viene letto come un *concetto ibrido*, e assolutamente dialettico, la cui analisi può intendersi come lo smascheramento di posizioni contraddittorie al suo interno. Ecco il fuoco di fila delle antinomie di Jameson: realismo vs. romance, realismo vs. epica, realismo vs. melodramma, realismo vs. idealismo, realismo vs. naturalismo, realismo borghese o radicale vs. realismo socialista, realismo vs. racconto orientale, realismo vs. modernismo. «Come accade nei giochi di oppozioni, ognuno di essi», chiosa il critico, «è inevitabilmente investito di significato politico e finanche metafisico, così come accade nella critica cinematografica con i film di Hollywood e le rivoluzioni formali, per es. della *nouvelle vague* o di Godard».¹⁰ Qui la dialettica hegeliana si sposa con un’esigenza proveniente dai territori del decostruzionismo: la demistificazione ideologica lavora sui binarismi che strangolano la molteplicità. La narrazione è per Jameson «un’arte temporale»,¹¹ la manifestazione di un «impulso scenico», cioè un’arte che pertiene alla gestione del tempo e alla sua concettualizzazione. Nel dettaglio:

ciò che chiamiamo realismo apparirà come la simbiosi tra la forma pura dello *storytelling* e gli impulsi dell’elaborazione scenica, tra la descrizione e l’investimento affettivo, che gli permette di sviluppare lungo un presente scenico ciò che, in realtà, ma nello stesso tempo in segreto, aborrisce l’esistenza di altre temporalità, le quali costituiscono per prime la forza del racconto.¹²

Come ha scritto Marco Gatto, «la temporalità è il concetto mediatore attraverso il quale il presente immanente della narrazione – l’essere del testo in una determinata situazione – entra in relazione con lo sfondo temporale più ampio dei modi di produzione, che, *in absentia*, collocano il racconto nella dimensione ulteriore della Storia».¹³

Si tratta di un punto di vista particolarmente idiosincratico e falsificabile, e certo si farebbe un torto al progetto complessivo jamesoniano se non si dicesse che nella prima e più compatta sezione, che non a caso si intitola come il libro stesso, affondi teorici sugli *affetti* e sulle *emozioni*, sulla *dissoluzione del genere* e sull’*ipertrofia della terza persona* si alternano ad analisi testuali dedicate a Zola, Tolstoj, Galdós, Eliot etc.; e se non si dicesse che nell’ultimo, apparentemente extra-vagante capitolo v’è un oggetto audacissimo verso le finzioni del nostro tempo, dal romanzo neostorico ad alcuni film che forse più degli stessi

⁶ Peter Brooks, *Lo sguardo realista* [2005], trad. di Federico Cesari, Roma, Carocci, 2017.

⁷ Federico Bertoni, *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, Torino, Einaudi, 2007.

⁸ Fredric Jameson, *Antinomies of Realism*, London-New York, Verso, 2013.

⁹ Marco Gatto, *Una poetica delle forme sociali: Jameson e il realismo*, «CoSMo. Comparative Studies in Modernism», 9, 2016, pp. 81-91, web, ultimo accesso: 31 agosto 2018, <<http://www.ojs.unito.it/index.php/COSMO/article/view/1845/1740>>.

¹⁰ Jameson, *op. cit.*, p. 2.

¹¹ Ivi, p. 8.

¹² Ivi, p. 11.

¹³ Gatto, *op. cit.*, p. 86.

romanzi interrogano oggi lo statuto della realtà (film come *Inception* o *Cloud Atlas*). Per inciso, è probabile che abbia ragione Jameson, cioè che per ripensare i metodi dell'ermeneutica, e per rifondarne addirittura un'epistemologia, il cinema possa costituire molto più che un'ancella della letteratura.

La dialettica *interna* al realismo si configura dunque come una tensione fra la componente narrativa comune agli eterogenei materiali che confluiscono nella forma romanzesca e il suo opposto. Questo opposto non si identifica con la sola *descrizione*. Esso corrisponde piuttosto a una *pausa*: «al polo opposto dell'impulso narrativo che Jameson assimila al *récit* [...] si trova un presente “scenico”, diverso da quello del racconto e deputato alla rappresentazione letteraria degli *affects*».¹⁴ Qui bisogna fare attenzione, perché il passaggio logico e le distinzioni sono complesse quanto cruciali. Gli *affects* per Jameson sono «onde di sensazioni generalizzate»¹⁵ di cui fa esperienza il soggetto: a differenza delle *emozioni*, non sono stati di coscienza né possono essere nominati. Jameson ha suggerito di tradurle come *energie pulsionali* ed esse sembrano gravitare piuttosto nell'area del *desiderio*; quel desiderio la cui centralità nel progetto realista è stata recentemente valorizzata da Giovanni Bottiroti in una lettura assai innovativa di *Le rouge et le noir*.¹⁶ «Si tratta di “tonalità emotive diffuse” che si realizzano nel “presente del corpo”»¹⁷ e che contrastano con le emozioni e con gli eventi disposti su un asse del tempo lineare. Ciò rimanda inevitabilmente al melodramma e al suo portato in campo romanzesco: la forma melodrammatica prevede la possibilità di osservare dall'esterno gli eventi narrati, di consegnarli al lettore in una forma chiusa e ben definita. «Quando invece ci si sposta verso il polo letterario degli affetti il sistema temporale [...] su cui poggia il romanzo classico viene meno, e si rende necessario il ricorso a nuove tecniche narrative. Nel realismo, per Jameson, si produce fin dall'inizio una continua tensione tra i due poli».¹⁸

È strano che Jameson non si periti di nominare colui che dei rapporti tra la forma romanzo e il dispositivo del melodramma è stato il più autorevole analista: Peter Brooks, altro decano dell'accademia statunitense e autore già nel 1980 dell'ormai classico *The Melodramatic Imagination*.¹⁹ Sorprende meno che, alle prese anch'egli col realismo, Brooks abbia fatto, dieci anni prima di Jameson, un percorso diametralmente opposto, in cui la via regia al realismo letterario è invece la pittura. La *Realist Vision* del titolo del suo volume non è, difatti, la *visione realista* nell'accezione di 'allucinazione' adoperata da Baudelaire in riferimento a Balzac, ma è la *vista*, anzi lo *sguardo*, come correttamente si traduce nella recente edizione italiana. Questo scarto tra *Realist Vision* e *Antinomies* è dovuto a un diverso orientamento generale, nel caso di Brooks vicino – passatemi la semplificazione – a Freud più che a Marx. Basta leggere brevemente la pagina dell'introduzione in cui, dopo una notazione sul paradosso della reality-tv (che «rende attraente ciò che è completamente banale, presentandocelo sotto forma di spettacolo piuttosto che di esperienza: sotto forma di

¹⁴ Sara Sullam, Scheda introduttiva a F. Jameson, *L'ipertrofia della terza persona, o del realismo dopo il realismo*, «il verri», n. 56, 2014, pp. 134-36.

¹⁵ Jameson, *op. cit.*, p. 13.

¹⁶ Giovanni Bottiroti, *Il desiderio effrayant di Julien Sorel. Un conflictual reading per un romanzo di formazione*, «Enthymema», 21, 2018, pp. 134-51, web, ultimo accesso: 31 agosto 2018, <<https://riviste.unimi.it/index.php/enthymema/article/view/9975/9703>>.

¹⁷ Jameson, *op. cit.*, p. 27.

¹⁸ Sullam, *op. cit.*, p. 135.

¹⁹ Peter Brooks, *L'immaginazione melodrammatica* [1976], trad. di Daniela Fink, Parma, Pratiche, 1985.

“esperienza sostitutiva”, come talora chiamiamo il vivere dentro e attraverso le vite degli altri»,²⁰ Brooks discute del piacere che proviamo allorché maneggiamo «modelli in scala del reale (case per le bambole, navi in bottiglia, soldatini di piombo, treni in miniatura)»;²¹ un piacere che

ha certamente qualcosa a che fare con la sensazione che questi oggetti trasmettono: se siamo capaci di giocare con il mondo reale, siamo anche capaci di padroneggiarlo. Il modello in formato ridotto [...] ci consente di stabilire un contatto fisico e mentale con oggetti che altrimenti ci sarebbero estranei o inafferrabili, e ci dà modo di imbrigliare e strutturare le complesse e talora opprimenti forze del mondo esterno.²²

Insomma, qualcosa di più rispetto alle ‘immagini’ che passano sugli ‘specchi’ realisti di Stendhal, di Hugo etc., perché effettivamente si tratta di simulacri tridimensionali; ma ancora lontano dalla *nostra* percezione.

Espressa con magistrale chiarezza, l’ipotesi deve un po’ troppo al paradigma psicanalitico winnicottiano per apparirci ancora euristicamente efficace. Ho l’impressione che non ci basti più (come, beninteso, non ci bastano più Auerbach, Brooks, Bachtin, Watt e tutti gli altri). Soprattutto, essa non risulta applicabile ai giochi (e ai *giochi di linguaggio*) che sono peculiari del tempo presente. Oggi il dispositivo realistico per eccellenza, quello che presiede alla produzione dei mondi finzionali, non è più qualcosa che rende di nuovo presente (*rae-praesentat*), per sostituzione e per imitazione, la traccia di una realtà immanente o distante; non è più nemmeno uno specchio che la rifrange – sia esso frontale o sbilenco, fermo o mobile, piano o ustorio –. Al contrario, nell’estremo contemporaneo la formazione di un eterocosmo si dà soprattutto mediante l’arricchimento, con elementi aggiuntivi in formato digitale, di informazioni già date; attraverso l’integrazione e il potenziamento delle possibilità che ci vengono offerte dai nostri sensi con strumenti tecnologici e non (non a caso il tema in cima all’ordine del giorno, finanche dei festival filosofici, è costituito dalle *fake news*). Di fronte a *questo* modello, sintetizzabile nella formula di *realtà aumentata*, ma in fondo estendibile a tutti gli apparati performativi e di simulazione, il *modèle réduit* di Brooks appare irrimediabilmente datato, o comunque inadeguato. Dovremo inventarci qualcos’altro a integrazione di queste proposte, pure acutissime.

La domanda, provocatoria fino a un certo punto, potrebbe allora essere: che ne è del realismo nell’epoca della realtà aumentata? Si può stabilire un rapporto di implicazione (non diremo di causalità) tra quest’ultima e il *realismo isterico* dei Wallace e dei Bolaño? (E si potrebbe anche essere più radicali e più provocatori, azzardando che il realismo *sia sempre stato* realtà aumentata.)

Nel terzo saggio di cui dirò, *Realismo e letteratura. Una storia possibile* (attenzione al sottotitolo),²³ Federico Bertoni, dopo aver accuratamente ripercorso le più decisive teorie del realismo (da Auerbach a Lukács, da Frye a Watt, da Hamon a Barthes) e avere rimpinguato il famoso «sacco di Jakobson»²⁴ con osservazioni originali attraverso autentici ‘esercizi di teoria’ su alcuni testi (fino all’esplosione ermeneutica di *Underworld* di Don DeLillo), conclude nel senso di un eclettismo critico, suggerendo un salto epistemologico e dicendoci, in formula icastica, che dalla domanda *che cos’è il realismo* sarebbe opportuno passare alla domanda *dov’è realismo*. Che è ancora qualcosa di diverso dal distinguere tra

²⁰ Brooks, *Lo sguardo realista*, cit., p. 11.

²¹ *Ibidem*.

²² *Ibidem*.

²³ Bertoni, *op. cit.*

²⁴ Ivi, pp. 24 e ss.

forma e modo; è una vera metamorfosi dello sguardo, avrebbe detto Franz Marc. Nella più limitata partita che sto giocando, non potrò, per la seconda parte di questo contributo, che appropriarmi di questa mossa del cavallo: limitando la mia zona di esercizio, come dire, all'odierno orizzonte della prosa narrativa italiana.

Credo sia a tutti presente che in ampi domini di essa resiste, o forse vince, quel paradigma *documentale* su cui si fonda *ab ovo* la convenzione romanzesca. Ciò vale per un Siti (autore, peraltro, di un librino teorico in qualche modo estremo come *Il realismo è l'impossibile*),²⁵ per un Saviano e per tutte quelle altre scritture, spesso ad alto tasso saggistico, che spaccano la membrana della mimesis e del realismo: non-fiction, autofiction, metafiction. Soluzioni diverse (anche se spesso coesistenti), accomunate però da un'eccezionale fortuna nel paesaggio attuale della narrativa.

Già, la narrativa. Se ci chiedessimo che ne è del romanzo oggi, *oltre il romanzo*, non potremmo che riferirci a uno scenario inaudito, contraddistinto da un'interdiscorsività che non riguarda tanto le *lingue* parlate nei testi, quanto i *linguaggi* – ovvero i media e i rispettivi specifici formali – nei cui ambiti esse sono parlate. L'universo della finzione si è dilatato in modo esponenziale ed euforico; ma se i fruitori elettivi di storie sono (oltre che lettori di libri, ascoltatori di musica, spettatori di audiovisivi) 'consumatori' di serie tv, di videogame e di giochi di ruolo e detentori a loro volta di autonarrazioni sulla ribalta dei social; se i prodotti artistici di maggior successo sono allocati su una pluralità di piattaforme convergenti e conoscono una diffusione planetaria; se tutto questo è vero, è però sempre la letteratura a dettar legge, fornendo la matrice fondamentale e la scatola degli attrezzi della rappresentazione. Si pensi alle serie tv, che hanno spesso un'estensione imponente (in ciò somigliando, ben più dei film, a romanzi e a cicli di romanzi), ma la cui ricezione non sottostà a dosaggi pianificati dall'alto, bensì viene regolata dall'arbitrio dell'utente, catturato in un'esperienza estetica immersiva. Il cuore dell'esperienza estetica e dell'attività fantasmatica di questo tipo di utente è ancora il realismo; o almeno *un* realismo, una forma ulteriore di realismo. Il romanzo, intanto, tracima dal suo letto, abbandona la sua 'forma pura' (se mai ve n'è stata una); ormai non è più, o non è più solo, quella cosa a forma di libro che replica il reale e che un individuo legge in solitudine, accogliendone le voci nella cassa di risonanza dell'*intérieur*, recependo visioni del mondo, facendosi avvincere dalla suspense. Ma, ammesso che il romanzo, più che farsi scalzare da altri formati e apparati di diegesi, si sia come disseminato in essi, in che maniera il realismo, suo modo principale, ha potuto preservare il ruolo di *trampolino* (diceva Flaubert) e di struttura eidetica soggiacente alle costruzioni finzionali? Come ha esercitato la resistenza – la resilienza, si dice oggi – che gli è propria, di fronte alla mutazione epocale del paesaggio?

Una sequenza di parole (dette e non scritte), in apparenza remota dal nostro campo di indagine, può avviarcì verso una conclusione. Sono le parole trovate, in modo estemporaneo e al termine di 17 ore filate di diretta, da Giancarlo Santalmassi, il giornalista che seguì per il Tg2, davanti a decine di milioni di italiani, la tragedia di Alfredino:

Volevamo vedere un fatto di vita, e abbiamo visto un fatto di morte. Ci siamo arresi, abbiamo continuato fino all'ultimo. Ci domanderemo a lungo prossimamente a cosa è servito tutto questo, che cosa abbiamo voluto dimenticare, che cosa ci dovremmo ricordare, che cosa dovremo amare, che cosa dobbiamo odiare. È stata la registrazione di una sconfitta, purtroppo: 60 ore di... di lotta invano per Alfredo Rampi.²⁶

²⁵ Walter Siti, *Il realismo è l'impossibile*, Roma, Nottetempo, 2013.

²⁶ Giuseppe Genna, *Dies irae*, Milano, Rizzoli, 2006.

Era sabato mattina, 13 giugno 1981, ore 6 e 47 minuti – l'istante in cui la speranza degli italiani si spense. Il bambino di sei anni caduto nel pozzo artesiano di Vermicino aveva smesso di vivere: a nulla erano serviti i difficili scavi a opera della Protezione Civile, a nulla i tentativi di gracili giovani, speleologi audaci, strampalati assurti, in una fulminea mitologia televisiva, ad angeli della salvezza; a nulla le parole di rabbia della madre, a nulla gli incitamenti chiassosi della folla, a nulla l'arrivo sul teatro del dramma del Pertini. A nulla era valso quel protratto choc collettivo, a nulla quell'*evento* («effetto che sembra eccedere le proprie cause»),²⁷ a nulla quella lunga notte mediatica: che provvide forse, si disse da più parti, a stornare l'attenzione della gente dagli scandali della P2 e dall'incubo del terrorismo, insomma da una ben più profonda notte della Repubblica.

Torniamo alla chiusa della telecronaca RAI: «Ci domanderemo a lungo [...] che cosa abbiamo voluto dimenticare, che cosa ci dovremmo ricordare, che cosa dovremo amare, che cosa dobbiamo odiare».²⁸ Sono parole sconcertanti, permeate da una sorta di moralismo sapienziale. Questo sacro rosario che suggella «il primo reality show della televisione italiana»²⁹ annuncia una trasformazione antropologica: secondo una diagnosi impietosa, «cinquanta milioni di italiani per la prima volta nella storia diventano cinquanta milioni di spettatori italiani».³⁰ Certo, dopo la sincera emozione condivisa di quel non scritto romanzo nazionale, niente più sarebbe stato come prima. L'immaginario era come saturo, narcotizzato, stupefatto; la morte in diretta era accaduta, ed era accaduta non nella dimensione dell'improvviso, dello sparo nella folla che 'buca' lo schermo, ma in quella duratura della narrazione, della speranza e della disperazione, dell'elezione degli eroi per un giorno, della trasfigurazione simbolica a buon mercato. Una volta toccato quell'estremo punto, quel picco di troppa-realtà, sarebbe cominciata nel mainstream l'epoca della rappresentazione mimetica, del sensazionalismo porta a porta, delle ricostruzioni effettuate coi plastici; e, nella cultura del romanzo, la stagione di un post-pasoliniano *io so*, dove autofiction e non-fiction possono toccarsi, e l'evento implodere nell'inesperienza.

Forse si può davvero ripartire da lì, per comprendere dov'è la letteratura oggi – dove siamo noi oggi – e che cosa possiamo ormai farcene di una nozione apparentemente usurata come realismo. Ed è allora doveroso ragionare, a bocce non ancora ferme, per la verità, sul caso editoriale più clamoroso e più diffratto degli ultimi decenni, quel *Gomorra*³¹ che non solo ha più o meno abusivamente invaso l'area del *romanzo* (termine spesso richiamato anche nella ricezione internazionale e abbracciato dallo stesso autore nell'introdurre l'edizione del decennale) e, a partire dal noto 'manifesto' di Wu Ming,³² la zona grigia dell'*epica*; ma ha poi 'contagiato' con stupefacente fortuna e felicità espressiva altri linguaggi, allargando a dismisura il suo ecosistema transmediale, l'area interessata dai suoi effetti, in una parola il suo *indotto*: il brand *Gomorra* non smette di annettersi sfere dell'immaginario e della vita sociale, dalla musica rap al teatro, dalle web-parodie al graphic novel, dallo show-business alla moda, dal merchandising allo smercio ricreativo dei suoi memi, fino a quei comportamenti emulativi che sempre più spesso gli vengono, con qualche moralismo, addebitati.

²⁷ Slavoj Žižek, *Evento*, trad. di Edoardo Acotto, Torino, Utet, 2014.

²⁸ Genna, *op. cit.*, p. 25.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ Roberto Saviano, *Gomorra*, Milano, Mondadori, 2006.

³² Wu Ming, *New Italian Epic. Letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, Torino, Einaudi, 2009.

Al di qua del fenomeno di costume, però, il primo libro di Saviano resta, proprio in quanto libro, cruciale. Oggetto culturale «perturbante», sedicente «viaggio»³³ documentario cui l'invenzione letteraria ha però provveduto, manzonianamente, a *rifar le polpe*, autofiction impossibile (nella misura in cui il narratore non può essere stato effettivo testimone autoptico, come pure professa, della materia riferita), *blockbuster morale* nella lettura affilata e posizionatissima di Dal Lago,³⁴ *Gomorra* segna un punto di non ritorno per il realismo contemporaneo: il giornalismo d'inchiesta e il racconto *in figuris* della miseria d'una patria ferita («Desideravo con tutto me stesso cambiare la realtà che avevo intorno, una realtà che mi faceva schifo»)³⁵ vi convergono in un artefatto editoriale – prima ancora che in un oggetto estetico – mosso da impegno civile e dotato, oltre che di qualità letteraria, di sicura presa sul pubblico e sul tessuto sociale. Più radicalmente, ci induce a chiederci cosa sia per noi oggi la realtà, e in che modo si possano risvegliare gli anticorpi di quella che Arturo Mazzaella ha definito una *politica dell'irrealtà*.³⁶

Chi voglia mettersi sulle tracce di un possibile capostipite dei narratori della *valle perturbante*³⁷ dovrà volgersi soprattutto al magistero di Sciascia: di qualcuno, cioè, che fa anche da connettore tra l'archetipo manzoniano e le controstorie di oggi. È forse nel più 'ciccatricosco', *L'affaire Moro*³⁸ – ancora una volta, un non-romanzo – che lo scrittore di Racalmuto ha forzato a oltranza il limite tra realtà e letteratura: tanto da sbagliarsi, come ha mostrato incontrovertibilmente il memoriale riemerso dalla *prigione del popolo*. Sciascia adoperava un metodo positivista, filologico-linguistico, per dimostrare che il segretario rapito dalle BR avrebbe potuto salvarsi; che la responsabilità di quel sacrificio era da addebitarsi a registi più o meno consapevoli; infine, che tra questi ultimi v'era anche colui che stava ora scrivendo quell'«opera di verità» sospesa tra *pamphlet*, *reportage* e *mémoire*. Che quest'ultima fosse, oltre che uno scavo documentario, un'autocritica dettata da onestà intellettuale fuori del comune, lo si comprendeva bene nel capitolo che s'apriva con la citazione del racconto di Borges in cui Pierre Menard ricopia il *Quijote* parola per parola, eppure finisce per scrivere un *altro* libro. Sciascia spiegava la strana associazione di idee: ai suoi occhi la vicenda del sequestro e dell'uccisione del leader non apparteneva all'ordine della cronaca o della storia; era qualcosa di «già scritto», vivente «in una sfera di intoccabile perfezione letteraria», che «non si poteva che fedelmente riscrivere». Come il capolavoro cervantino – l'opera che, foucaultianamente, spalanca l'abisso tra le parole e le cose –, *L'affaire Moro* sarebbe il portato esiziale di una questione tutt'affatto retorica. «Lasciata, insomma, alla letteratura la verità, la verità [...] sembrò generata dalla letteratura». ⁴⁰ È con questa generazione o istigazione che la letteratura della realtà *sfonda* la realtà stessa.

In questo senso *L'affaire Moro*, che sprigiona ancora l'odore del sangue e dei *dies irae* in cui fu composto, è un drammatico e attualissimo pronostico di come potrebbe andare a finire la partita tra realtà e letteratura. Autentico monumento alla post-verità, esso non ci insegna solo che la letteratura dice altro da quello che dice, come spesso si ripete; né ci insegna solo che essa non rispecchia affatto il mondo, come pure un tempo si è ingenuamente creduto. Ci insegna che la letteratura, e forse il romanzo più di tutto, è in grado di esercitare sulle nostre vite un potere mistificatorio. È una lezione che dovremmo tenere presente, anche perché sono forse proprio le forme oggi egemoni a rivelarsi tra le più

³³ Ivi, pp. 110 e ss.

³⁴ Alessandro Dal Lago, *Eroi di carta. Il caso Gomorra e altre epopee*, Roma, Manifestolibri, 2010.

³⁵ Saviano, *op. cit.*, p. 7.

³⁶ Arturo Mazzaella, *Politiche dell'irrealtà: scritture e visioni tra Gomorra e Abu Ghraib*, Torino, Bollati Boringhieri, 2011.

³⁷ Wu Ming, *op. cit.*, pp. 101 e ss.

³⁸ Leonardo Sciascia, *L'affaire Moro* [1978], Milano, Adelphi, 1994.

³⁹ Ivi, p. 28.

⁴⁰ Ivi, p. 29.

insidiose (quando lavorate male). È l'autofiction, se scade a solipsismo; è la non-fiction, se nasconde petizioni ideologiche; è la metafiction, se si estenua in freddo gioco intellettuale. Altro che *exit strategy* dal realismo: nella semiosfera in cui siamo gettati la letteratura rischia di rimandarci all'infinito, come in un disegno di frattali, la nostra immagine, insieme ai simulacri della realtà che noi stessi abbiamo fabbricato. Perché ciò non accada, dobbiamo sempre ricordare che essa non è venuta al mondo per drogare o per forcludere quella realtà, ma per darci modo di conoscerla più a fondo.

Estetica, letteratura e nuova mitologia. La svolta tra Sette e Ottocento

Giampiero Moretti

Abstract • L'articolo propone una lettura di alcuni rilevanti avvenimenti letterari e filosofici che hanno caratterizzato la vita spirituale tedesca ed europea tra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento. Nell'opera di Fichte e di Friedrich Schlegel, in particolare, si manifestano riflessioni e intuizioni sul problema dell'immagine, della parola e del pensiero che, intrecciandosi in maniera originale e proficua, conferiscono a quanto accade in Germania sulla scena filosofico-letteraria di quegli anni una rilevanza enorme, destinata ad avere ripercussioni fino ai giorni nostri.

Parole chiave • Estetica; Letteratura; Ermeneutica

Abstract • The article offers a reading of some relevant literary and philosophical events, characterizing the German and European spiritual life between the end of the eighteenth and the beginning of the nineteenth century. The works of Fichte and Friedrich Schlegel, in particular, offer reflections and intuitions on the problem of the Image, the Word and the Thought which, by productively and originally intertwining, invest the German philosophical and literary scene of those years with a huge importance, meant to have repercussions until today.

Keywords • Aesthetics; Literature; Hermeneutics

Estetica, letteratura e nuova mitologia. La svolta tra Sette e Ottocento

Giampiero Moretti

Il titolo di queste considerazioni delimita anche il loro arco temporale, vale a dire il periodo, così ricco di destino per il tema che abbiamo scelto, tra Sette e Ottocento; più in particolare, è a un'opera del 1800 di Friedrich Schlegel che si farà costante riferimento, esplicito e implicito, per la sua emblematicità. Il *Dialogo sulla poesia*¹ (questo il titolo dell'opera), infatti, da un lato condensa le riflessioni che avevano condotto i migliori spiriti della temperie primo-romantica a interrogarsi sul rapporto tra estetica e letteratura e sullo statuto delle arti in generale, dall'altro espone le attese e le speranze della nuova generazione romantica ai suoi albori in merito alla cosiddetta 'nuova mitologia', facendone il perno teorico e sperimentale della *Romantik* nascente.

Punto di partenza sono, a nostro avviso e come si cercherà subito di mostrare, gli anni tra il 1794 e il 1796, in Germania. È in quegli anni infatti che il legame tra teoria dell'arte – e in particolare della letteratura – e riflessione filosofica sul *bello*, sulla sua possibile natura e sul percorso delle singole arti come espressione di uno statuto artistico dell'essere umano in quanto tale, assurge a palcoscenico per certi versi fatale quanto anche ben individuabile rispetto a considerazioni e situazioni senz'altro analoghe verificatesi in precedenza. Un aspetto essenziale della nuova atmosfera che viene all'epoca prendendo forma riguarda da vicino proprio un punto fondamentale del dibattito nostro contemporaneo: se, e fino a che punto, non tanto (e quindi: non più, come sottolineato in precedenza) sia 'consentito' alla teoria della letteratura essere coinvolta nel/col presunto 'proprio' oggetto (la letteratura stessa, insomma), quanto piuttosto se possano davvero esistere una teoria della letteratura e una riflessione sull'arte degne di questo nome *prive* di un indispensabile e necessario coinvolgimento con l'ambito dell'arte; quest'ultimo considerato come territorio privilegiato dell'esperienza umana ontologicamente riguardata. All'estraneità scientificamente neutra e per molti versi asettica in cui si dibatte la teoria letteraria dei nostri tempi, celebrata ancora a gran voce dagli esiti apparentemente insuperabili di posizioni astratte, figlie, invece, di discipline teoriche di un Novecento ormai superato, corrispondono dunque i richiami del pari presuntamente oggettivi e pure atemporalmente neutri che la classicità del tardo Settecento rivolgeva a coloro che mettevano in crisi i concetti e le categorie di canone, forma/contenuto e, persino, di stile.

Il fenomeno preromantico e poi compiutamente romantico della *soluzione*, dello scioglimento-liberazione, quasi chimicamente inteso (si rammentino soltanto le goetheane *Affinità elettive*), dei legami esteriori che dividono tra loro le arti non è solo una rivoluzione artistico-estetica compiuta nel segno dell'oltrepassamento di barriere e canoni astrattamente imposti da regole tradizionali, bensì, soprattutto, il superamento di un'*ingiusta* divisione che teneva lontano forze ontologiche e mistiche radicalmente connesse all'origine; potenze che si potrebbero ben definire *popolari*, il cui riavvicinamento avrebbe dovuto avere un effetto in ambito artistico non solo paragonabile ma effettivamente superiore a quello che la Rivoluzione francese aveva ottenuto in ambito politico. Interessante e significativo è comprendere come, per la gioventù letteraria e filosofica dell'epoca, la prima 'ingiustizia' a dover essere superata era la separazione (certo accennata da Kant ma

¹ Friedrich Schlegel, *Dialogo sulla poesia*, a cura di Andreina Lavagetto, Torino, Einaudi, 1991.

fortemente enfaticizzata dai suoi epigoni) tra esistenza e conoscenza: se consideriamo poi che ontologicamente 'ingiusta' veniva percepita anche la mera ripetizione dell'antico anziché la dinamica sperimentazione del moderno, in quanto la rappresentazione statica non poteva giammai cogliere il senso dell'origine mitica nella storia, la 'direzione' insomma, e che tale rappresentazione finiva perciò per rappresentare un affronto alla 'vita' in quanto, anziché favorire l'eterna generazione dell'analogo e del diverso ne frenava invece la crescita; se consideriamo tutto ciò abbiamo sufficientemente chiaro il quadro del mutamento epocale che si andava realizzando, un mutamento che ricondurre e per tanti versi limitare alla questione del superamento romantico di canoni e forme tradizionali appare davvero riduttivo.

È su questo piano che riusciamo anche a comprendere il perché dell'assurgere dell'estetica, disciplina come vedremo 'giovane' e nuova, al rango di innovativa palestra di riflessione: non più certo la filosofia (e tanto meno la teologia), ma neppure la letteratura (come forma di narrazione tradizionalmente intesa), da sola, viene ritenuta all'altezza del grande compito che attende la nuova generazione romantica. All'ingiustizia della staticità viene contrapposto qualcosa di curiosamente definito come *arbitrio* e che, tuttavia, non è da intendere come l'arbitrio del casuale e del caotico assoluti, quanto piuttosto come il fluire del dinamico artisticamente (genialmente) guidato. Se dunque l'opposizione statico/dinamico si presenta come la dialettica tra ciò che è ingiusto (nel senso dello statico: ciò che ferma, blocca la vita) e ciò che è *arbitrario*² (nel senso di un'*immagine* che connette, sia pure in maniera apparentemente casuale, ambiti separati ma ontologicamente affini dell'esistenza), ecco che l'estetica, come disciplina in grado di coniugare teoricamente sensibilità, sentimento e immaginazione, e la letteratura, come ambito in cui quella facoltà estetica sperimenta la dimensione dinamica dell'arte, si ritrovano quasi spontaneamente confrontate e inevitabilmente rivolte all'inesauribilità di una forza vitale (piano oggettivo e superiore) e di un compito esistenziale (piano umano, finito). Su questo piano ci viene immediatamente incontro il tema dell'accostamento arte-vita, fondamentale nell'Ottocento e proiettato in avanti fino a tutte le avanguardie novecentesche. Ma l'inesauribilità comporta che venga considerato senz'altro superato il problema del rapporto tra Antichi e Moderni nel suo poggiare su un dogma preciso: il *principio imitativo*, praticamente esclusivo ma soprattutto statico. L'irruzione dell'inesauribile, della sua libertà ontologicamente dinamica, smaschera il principio dell'imitazione, che viene con ciò immediatamente identificato come una sorta di strumento che, come detto, mira soprattutto alla conservazione dell'«ingiusto». C'è poi un corollario, certamente non secondario, del superamento del principio dell'imitazione come principio artistico fondamentale: senza che i romantici cessino di guardare a un rapporto essenziale con la cultura classica, vengono tuttavia gradualmente accantonati *i canoni e i generi letterari-poetici*, ridotti ormai a puri *contenitori* inadeguati a custodire quell'inesauribilità o *infinità* (altro termine caro alla spiritualità romantica). L'infinità non si può contenere in qualcosa, in canoni e in generi, se non per pochi attimi inattesi e improvvisi, volatili, certo capaci di lasciare dietro di sé tracce simboliche, ma soprattutto destinati a essere essenzialmente *mistici*, in grado di perpetuare l'attimo felice del contatto. Il fenomeno dell'inesauribilità (e dell'incontenibilità), a sua volta, si palesa specialmente attraverso la coppia Fede e Amore, tipica dell'esperienza letteraria di questo periodo, in particolare di Novalis: la relazione Fede-Amore, che tramite il suddetto elemento *mistico* assume le sembianze di uno scambio vitalmente *erotico*, accende e mantiene l'esperienza del

² *Willkürlich* è la parola che indica, negli autori dell'epoca, quell'*arbitrio* che però, come detto, non è tanto atto infondato e ingiustificato, dunque meramente soggettivo, quanto piuttosto azione che, discostandosi dalla tradizione, libera la vera radice analogico-simbolica di quel che viene *arbitrariamente* accostato e dunque è supremamente oggettiva. Di tale arbitrio è fonte l'immaginazione, la *Einbildungskraft*, come, appunto, forza-facoltà in grado di dar forma all'immagine e non più, soltanto, di riprodurla.

contatto nonostante, o *forse proprio perché*, costantemente votata alla momentaneità. Tuttavia, in questo momento storico, non scaturiscono dispersione, e ancor meno disperazione, dalla consapevolezza che l'infinito giammai possa essere contenuto nel finito; piuttosto a sorgere, teoricamente e letterariamente, è la vera conquista dell'epoca: la *Mischung*, esperienza e idea della *mescolanza*, quel mescolarsi degli elementi che poggia sulla necessità della trasformazione, che richiama in sé il rapporto storico e simbolico di una sostanza poetica incontenibile e inesauribile. Estetica e letteratura si incontrano, infine, proprio sul piano che le vuole e desidera entrambe come *poetiche* manifestazioni di un'unità in perenne mutamento.

Friedrich Schlegel ha condensato quelli che considerava i segni dell'epoca nel noto frammento 216 della rivista «Athenaeum», fondata nel 1798.³ Essi sono: la Rivoluzione francese, un evento storico-politico grandioso, la *Dottrina della scienza* di Fichte, un'opera filosofica nota in quel momento a circa un centinaio di persone in alcune zone precise d'Europa, e il *Wilhelm Meister* di Goethe, romanzo universale. Schlegel li caratterizza come *tendenze* (vale a dire forze simboliche) in atto nella storia dell'umanità attraverso l'azione di singoli, capaci di trascinare con sé il destino delle civiltà. Che cosa hanno in comune? Concentriamoci sul testo di Fichte. La *Dottrina della scienza* ha avuto la sua prima esposizione concreta nel 1794,⁴ anno in cui è diventata, *senza saperlo né volerlo*, il vero e proprio testo fondativo della *Romantik*. Nell'*Invito* alle lezioni su questa scienza, vale a dire quel testo programmatico in cui il docente era solito presentare ai suoi futuri e potenziali uditori il nucleo delle lezioni che essi avrebbero seguito, Fichte, nella primavera del 1794, ci fa capire in una *Nota* successivamente rimossa come mai un testo notoriamente tanto difficile e apparentemente lontanissimo da qualsiasi ricezione estetico-letteraria abbia potuto avere una tale risonanza. Egli scrive, definendo il ruolo che la sua dottrina della scienza potrebbe rivestire rispetto alle opere kantiane, che l'importanza della *Wissenschaftslehre* dipende dall'

ammissione che la nostra conoscenza sia connessa con la cosa in sé non già direttamente in virtù della rappresentazione, ma indirettamente in virtù del *sentimento*; che le cose, *in quanto fenomeni*, sono meramente *rappresentate*, ma, *come cose in sé, sentite*; che senza il sentimento non sarebbe possibile alcuna rappresentazione; che però le cose in sé sono conosciute solo *soggettivamente*, cioè solo in quanto operano sul nostro sentimento.⁵

³ Cfr. Friedrich Schlegel, *Frammenti critici e poetici*, a cura di Michele Cometa, Torino, Einaudi, 1998, p. 52: «La Rivoluzione francese, la *Dottrina della scienza* di Fichte e il *Meister* di Goethe sono le più grandi tendenze dell'epoca». Di Michele Cometa molti e tutti importanti i contributi volti ad analizzare l'epoca da noi presa in esame; a cominciare da *Iduna. Mitologie della ragione: il progetto di una nuova Mythologie nella poetologia preromantica: Friedrich Schlegel e F. W. J. Schelling*, Palermo, Novecento, 1984, e proseguendo con *Il romanzo dell'infinito: mitologie, metafore e simboli dell'età di Goethe*, Palermo, Aesthetica, 1990 e *L'età di Goethe*, Roma, Carocci, 2006.

⁴ Utilizziamo, come edizione italiana, la seguente: Johann Gottlieb Fichte, *Dottrina della scienza*, a cura di Filippo Costa, Bari, Laterza, 1987.

⁵ Johann Gottlieb Fichte, *Über den Begriff der Wissenschaftslehre oder der sogenannten Philosophie als Einladungsschrift zu seinen Vorlesungen über diese Wissenschaft*, Weimar, Industrie-Comptoir, 1794, s. IV, in Deutsches Textarchiv, ultimo accesso: 11 agosto 2018, <http://www.deutschestextarchiv.de/fichte_wissenschaftslehre_1794>: «eine künftige Wissenschaftslehre wohl dahin entschieden werden, dass unsere Erkenntniss zwar nicht unmittelbar durch die Vorstellung, aber wohl mittelbar durch das Gefühl mit dem Dinge an sich zusammenhänge; dass die Dinge allerdings bloss als Erscheinungen vorgestellt, dass sie aber als Dinge an sich gefühlt werden; dass ohne Gefühl gar keine Vorstellung möglich seyn würde; als aber die Dinge an sich nur subjektiv, d. i. nur inwiefern sie auf unser Gefühl wirken, erkannt werden».

In questa *Nota*, che meriterebbe di essere collazionata col ben più noto e studiato *Das älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus* (circa 1796), non soltanto troviamo anticipato ‘ogni’ romanticismo degno di questo nome, quanto soprattutto riconosciamo, scolpiti nella pietra, almeno tre ‘comandamenti’ per l’epoca, che enunciano tutti in maniera diversa l’inevitabilità della congiunzione tra estetica, letteratura e arte in genere:

a) il legame del conoscere con il *fondamento* dell’esistenza, sia pure ignoto e irraggiungibile, però esistente, quindi indiretto ma non ingannevole (come invece la rappresentazione, soggetta pur sempre a errore) e appunto oggetto di conoscenza;

b) il carattere *derivato* della rappresentazione (carattere rappresentativo, imitativo, mimetico dell’arte, finché quest’ultima viene considerata appunto come limitata all’ambito rappresentativo);

c) il carattere invece *originario* del sentimento, ciò che indubbiamente fece di Fichte il ‘faro’ della spiritualità romantica; il rapporto ‘soggettivo’ e tuttavia non infondato del sentimento con il *Grund* dell’esistenza.

La costellazione che ne discese, vale a dire la circolazione reciprocamente potenziatesi e spiritualmente avvinta al significato poetico-immaginale di *Grund* e *Gefühl*, di fondamento (dell’esistenza e della natura assieme, quindi senz’altro divino) e sentimento, espressi evocativamente nell’immagine poetica, stravolge la piattaforma estetica della fine del Settecento. Nel testo capitale di Baumgarten del 1750-58, la *Aesthetica*,⁶ la conoscenza sensibile era ancora pensata in un ruolo ancillare nei confronti della conoscenza in generale, dunque quella estetica restava pur sempre un tipo secondario e derivato poiché anche l’arte, per la sua caratteristica di essere percepita tramite i sensi, veniva ricondotta ad un ambito nel quale, in quanto sensibile e percettiva, veniva riconosciuta dotata di una valenza gno-seologica senz’altro inferiore rispetto a quella del sapere razionale. Sensibilità e rappresentazione, nonostante le riflessioni per tanti aspetti innovative di Kant sulle nozioni di *Anschauung* (intuizione) e *Einbildungskraft* (immaginazione), non erano state in grado (o meglio: non avevano avuto interesse filosofico a) di propiziare quella che, invece, la generazione romantica individuò nella *Dottrina della scienza* di Fichte come una svolta epocale: il sentimento, unica dimensione originaria in grado di ‘forare’ il muro della rappresentazione (e dunque dell’imitazione e del canone-genere come categorie tradizionalmente estetiche), si annuncia come il legame *naturale* dell’essere umano con l’invisibile, e l’invisibile, al di là di ogni tipo di realismo-rappresentazione della ‘realtà’, diventa a sua volta l’oggetto naturale-sentimentale della letteratura e dell’arte. Il sentimento si svincola dal rapporto con la percezione-sensazione in termini ristretti e si presenta infine come libertà del rapporto con l’origine.⁷ Questa interpretazione, che è giusto definire come rivoluzione romantica del sentire, ha dietro di sé sia la lunghissima storia del problema del *bello* sia quella, intrecciata con la prima, dell’*arte*.⁸ In Platone rinveniamo, contemporaneamente, la

⁶ Cfr. Alexander Gottlieb Baumgarten, *L’Estetica*, a cura di Salvatore Tedesco, Palermo, Aesthetica, 2000.

⁷ Solo di passaggio si deve sottolineare come la posizione romantica entri in collisione, su questo specifico punto, con la questione del Cristianesimo e del peccato originale, il quale avrebbe allontanato irrimediabilmente, nella finitezza, l’umanità e la stessa natura dall’origine divina che era loro propria. Il confronto serrato e incessante dei romantici con l’essenza del Cristianesimo e con il destino del paganesimo ha per oggetto certo una questione di filosofia della religione, ma costituisce anche una riflessione (non di rado disperata) sul possibile ruolo intermediario dell’arte come ‘foro’ nel muro del peccato originale e della rappresentazione imitativa cui il peccato originale avrebbe dunque condannato l’attività artistico-rappresentativa. Anche il ruolo dell’arte nella vita del Cristianesimo viene ovviamente implicato in questa discussione.

⁸ Il testo che con maggiore lucidità e rigore ricostruisce la storia dell’estetica occidentale nel senso appena accennato è a nostro avviso quello di Alfred Baeumler, *Estetica e annotazioni sulla teoria*

fondazione di un approccio politico-pedagogico al problema dell'arte (Platone si oppone ad Omero tramite il gesto dell'allontanamento dei poeti dallo Stato perfetto in quanto ritiene che la loro presenza esporrebbe sempre al rischio di eccitare irrazionalmente la sensibilità del cittadino) e la ricerca erotica del bello come forma universale e atemporale (a differenza della bellezza del singolo corpo, che pure di quel bello universale ed eterno in qualche misura partecipa, ad esempio nei fenomeni della simmetria, della proporzione e dell'armonia, insomma negli aspetti metafisici, se così possiamo esprimerci, del 'numero'); in Aristotele invece, molto meno interessato di Platone alla funzione politico-pedagogica dell'arte, l'attenzione è rivolta massimamente al fenomeno artistico come una espressione di *téchne* commisurata al progetto (umano) che le ha dato vita, all'immagine che l'autore (artigiano-artista) ne formula conoscitivamente e che coerentemente ne predispone la realizzabilità effettuale attraverso mezzi appropriati. Entrambi concordano, però, sul principio imitativo come principio-base dell'operare artistico e sui suoi 'limiti' intrinseci (il rischio, o la condanna, di imitare sempre e comunque la materialità del principio attivo nel mondo reale e mai la sua forma, appunto l'«invisibile»). Inoltre, entrambi (e soprattutto Aristotele, per il quale su questo piano il 'limite' si rovescia in opportunità continuamente *perfezionabile*) ravvisano nel piano conoscitivo-gnoseologico (e non su quello dell'irrealtà pura e semplice o dell'immaginazione sganciata da qualunque rapporto con l'esistenza) il vero dominio dell'atto artistico-estetico.

Se, dalle sue origini greche alla fine del Settecento, sia pure con qualche eccezione fondamentale, la storia dell'estetica come ambito generale è stata una sorta di unica e interessantissima variazione di quel piano di partenza platonico-aristotelico, con Fichte (che non aveva alcun interesse *estetico*!) essa conosce una svolta radicale, e ciò proprio nel momento storico in cui la disciplina era da poco (con Baumgarten e sodali) divenuta 'autonoma'. In effetti la filosofia di Fichte, che è una *filosofia della libertà* (per questo i romantici ritenevano che quella nuova modalità di pensiero filosofico corrispondesse essenzialmente alla Rivoluzione francese come espressione di una libertà politica realizzata), diviene rivoluzionaria (sul piano estetico e letterario-artistico) con la *liberazione del sentimento*. D'altra parte, questa liberazione del sentimento, oltre a trasformare (che nel linguaggio dell'epoca vuol dire *rivelare*; per questo Marx avrebbe successivamente potuto accusare la filosofia di non aver saputo trasformare il mondo, poiché egli non accettava l'idea che trasformare significasse rivelare, disvelare poeticamente) il sentimento stesso in legame originario con il fondamento dell'esistenza, trasforma di conseguenza lo spazio dell'arte e della letteratura. Il sentimento diviene la radice di una realtà più alta della rappresentazione: non della rappresentazione come viene percepita e riprodotta attraverso i sensi, ma come attraversamento (inevitabilmente rappresentativo) che perviene però al legame, alla mescolanza, insomma al tratto che unisce l'essere umano con l'invisibile. Fichte aveva liberato il sentimento poiché ne aveva al contempo decretato una sorta di ontologica libertà, collegando altresì il mondo del sentimento, fino ad allora sempre un po' passivo, con quello attivo e produttivo dell'*immaginazione*. Questa è infatti l'altra grande conquista dei romantici che leggono la *Dottrina* di Fichte: analisi del sentimento e teoria dell'immaginazione. La forza produttiva dell'immagine, in sé proiettata verso la rappresentazione, anche artistica, resta però pur sempre *ancorata* a quel sentire di fondo che, nell'età letteraria dell'epoca, riprende e si presenta come l'*ineffabile*, quel non-so-che che tende ad essere trasformato, e che, anche se Fichte e i romantici vorrebbero tenerlo separato dall'elemento *irrazionale* puro e semplice, rischia pur sempre di restarvi attaccato (affetto). La realtà dell'immaginazione, dice Fichte, non è una mera illusione, non è una proiezione dell'essere umano; è anzi l'unica realtà, l'unica verità possibile che l'essere umano incontra. Ciò significa che il

dell'arte, a cura di Giancarlo Lacchin, Milano, Unicopli, 2009, al quale rinviando per un inquadramento complessivo di questa problematica.

mondo dell'arte e della letteratura è una sorta di mondo di mezzo tra la cosa in sé e la cosa nel senso oggettivo, concreto, pesante, della realtà. Certamente un mondo peculiare, ma non mera illusione o proiezione, piuttosto una traccia, un viatico. *Il mondo della poesia e del mito genuini, autentici*. Da questo momento in poi, lo sforzo dei romantici – e ciò è molto importante – è tutto teso a non far precipitare nell'irrazionale, nell'assurdo e nel meramente soggettivo e incommunicabile lo spazio dell'arte: esso dovrebbe dunque essere salvaguardato dall'irrazionalità pura e semplice. Storicamente, noi oggi sappiamo che questo tentativo sarebbe naufragato perché, a partire da Hegel, l'esperimento romantico verrà portato al fallimento da un congiunto, triplice attacco – filosofico, teologico e scientifico – che lo porterà a distruzione (non alla sconfitta). Certo non casualmente lo sforzo romantico trova infine il suo piano più proprio nella (teoria della) letteratura e nell' (teoria dell') arte.

Con il suo *Dialogo sulla poesia* (1800) Schlegel si avventura – e in questo egli è un caso esemplare ma certamente non unico – nella difficoltà della domanda: è l'arte, insieme al sentimento che la anima e la collega all'invisibile, il piano della verità ultima dell'umano o, piuttosto, non è essa uno spazio di inganno, trastullo, illusione, conoscenza indiretta e derivata, quindi falsante e certamente secondaria? Lo scritto cerca in generale, anche riprendendo il topos del dialogo di matrice socratico-platonica, di rispondere a tale questione, ma il *Discorso sulla mitologia*, in particolare, che ne costituisce la parte centrale e per tanti aspetti culminante, trasporta la domanda sul piano della discussione all'epoca ancora inizialmente attuale, destinata a diventare di lì a poco di interesse vastissimo. Schlegel parte dalla constatazione di quanto già Schiller (che per i romantici è un punto di riferimento insostituibile, assieme a Goethe) aveva messo in chiaro: la poesia moderna, ovvero la contemporanea *poesia sentimentale e soggettiva*, che è poi anche la poesia in senso lato 'cristiana', manca di un *centro*, quel centro che per gli Antichi era invece costituito dalla *mitologia*. Quindi alla poesia moderna, per raggiungere i vertici della poesia degli Antichi, spetterebbe il compito di produrre⁹ una nuova mitologia: ma, anche ammesso che ciò fosse/sia possibile (Schiller e Goethe ne dubitavano fortemente, segnando anche in ciò la loro distanza dai romantici), da dove trarre la mitologia di cui la letteratura e la poesia moderne hanno bisogno? Dall'interiorità,¹⁰ secondo Schlegel. Si tratta di una nozione ambigua e l'interiorità romantica, a cui Schlegel fa appello, facilmente fini per essere scambiata per lo spazio intimo e privatissimo del sentimento come rimbalzo altrettanto singolarissimo che la realtà esteriore produce su di noi. È l'equivoco in virtù del quale fu semplice per i romantici consegnarsi da soli all'irrazionalismo che poi venne subito rimproverato loro (o esaltato): quale oggettività potrebbe infatti mai avere una mitologia che poggi sull'interiorità irripetibile del sentimento individuale? Schlegel intende invece per interiorità, dalla

⁹ Cfr. Schlegel, *Dialogo sulla poesia*, cit., p. 36: «Alla nostra poesia – questa è mia idea – manca un centro, quale è stata la mitologia per gli antichi. La sostanza di tutto ciò per cui la letteratura moderna è inferiore all'antica si può racchiudere nelle parole: noi non abbiamo mitologia. Però aggiungo, siamo prossimi ad averne una o almeno è giunto il momento di contribuire seriamente a produrla».

¹⁰ Cfr. ivi, p. 35: «È dalla sua interiorità che il poeta moderno deve trarre tutto ciò alla luce. Molti l'hanno fatto splendidamente, ma finora ciascuno ha agito per sé e ogni opera, come un universo appena creato, nasce ogni volta dal nulla». Interiorità e nulla sono così ingenuamente messi subito in relazione. Ingenuamente vuol dire: senza riflettere sul fatto che, così come l'Io fichteano produrrebbe la natura dal nulla della propria interiorità, condannando però poi la natura stessa ad essere infondata oggettivamente, a causa di quella 'produzione soggettiva'; del pari la produzione poetica dal nulla dell'interiorità 'mitologica' del singolo artista è destinata ad aggirarsi come uno spettro nel panorama contemporaneo della letteratura, priva cioè del reale fondamento oggettivo della mitologia antica.

quale attende il sorgere erotico-comunitario¹¹ della nuova mitologia, le più remote profondità dello spirito, dalle quali, una volta terminato il percorso (la poesia, l'arte in genere e la letteratura in particolare affrontano il medesimo 'viaggio' dell'Io fichteano), si rientra in sé per farsi testimonianza diretta e vera dell'infinito nella parola condivisa. Nell'impeto di oltrepassare ogni divisione e separazione, le quali vengono vissute nel segno dell'ingiustizia' di cui si è detto in precedenza, Schlegel non accenna più a generi, ma parla ormai di poesia in senso amplissimo, arrivando persino a sostenere che il realismo autentico è soltanto poetico: mai più «potrà apparire nelle forme della filosofia o addirittura in quelle di un sistema».¹² Si comprende, allora, sia perché la teoria della letteratura, interpretata come un'estetica 'applicata' ad un ambito precipuo, essendo per natura non sistematica ma contemporaneamente non infondata, o arbitraria, assumesse su di sé il compito di sostituirsi a teologia, filosofia e scienza, sia perché queste, e tante altre affermazioni, fatte proprie filosoficamente in quel periodo solo da Schelling, scatenassero la reazione fortissima di filosofi, filologi e teologi ufficiali.

Tutto il percorso schlegeliano converge infine nell'idea di una *ragione poetica* come futuro utopico dell'umanità: è questa la coerente conclusione dell'annuncio romantico di una nuova posizione teorica che abbia il compito, concorrendo alla mescolanza come frutto di autentica azione poetica, mitico-simbolica, di riunire (come fa la poesia stessa) ciò che nella realtà è immediatamente, vale a dire apparentemente e momentaneamente, disperso e separato. Tuttavia, stante l'ambiguità di partenza causata dalla nozione di interiorità di cui si è discusso poc'anzi, ci si trova di fronte a una costellazione potenzialmente soggettivistica in senso irrazionale-esclusivo; ed è in effetti così che sarebbero andate le cose con i vari 'romanticismi' nazionali, una tendenza vieppiù rafforzatasi nel momento del collegamento tra romanticismo e nazionalismo. Le altre parole-chiave del *Dialogo sulla poesia* di Schlegel, ben più suscettibili di interpretazione irrazionalistica, sono infatti: *fantasia* (non *immaginazione*), *ironia* e *Witz* (cioè *Humor*, umore, arguzia), tutti termini legati strettissimamente ad un'altra nozione tipicamente in odore di irrazionalismo e abbondantemente utilizzata nella teoria letteraria ma solitamente poco avvertita: stato d'animo, *Stimmung*.¹³ Secondo Schlegel questa costellazione sarebbe invece riuscita a «fermare il corso e le leggi della ragione pensante e riportarci al disordine bello della fantasia, al caos primordiale della natura umana, per il quale non conosce simbolo più bello che l'inquieto affollarsi delle divinità antiche».¹⁴ La sostituzione, sempre più frequente nelle teorie estetiche dopo il 1800, dell'idea di immaginazione e del suo coinvolgimento oggettivo nella produzione di realtà (de)finite con quella di fantasia, quindi con l'elemento arbitrario che quest'ultima porta ben più facilmente con sé, da un lato rappresentò un'inavvertita ripresa di teorie pre-romantiche (nelle quali la distinzione tra le due nozioni era spessissimo stata fragile), dall'altro segnò inevitabilmente l'abbandono di un punto di forza della teoria romantica sull'arte e la letteratura. La teoria della letteratura, conclusasi già intorno al 1830-40 la

¹¹ Se si torna per un attimo alla citazione precedente, si osserva immediatamente che Schlegel rimprovera, sia pur velatamente, alle grandi personalità dell'epoca (quindi anche a Schiller e Goethe) di aver agito sì poeticamente, però in maniera solitaria, mentre il *sympphilosophieren* (romantico) dovrebbe al contrario condurre ad una produzione di significati mitico-simbolici ricercati e sperimentati nell'esperienza appunto comunitaria di spiriti affini.

¹² Schlegel, *Dialogo sulla poesia*, cit., p. 39: «l'ideale di un realismo così inteso [...] posso trovarlo solo nella poesia, perché mai più il realismo potrà apparire nelle forme della filosofia o addirittura in quelle di un sistema».

¹³ Alla nozione di *Stimmung* abbiamo dedicato svariate riflessioni, tra cui Giampiero Moretti, *Stimmung-Bild. Riflessioni su due parole-mondo*, «Trópos», vol. 7, n. 1, 2014, pp. 29-30, cui rinviamo anche per una essenziale bibliografia sul tema.

¹⁴ Friedrich Schlegel, *Dialogo sulla poesia*, cit., p. 42.

stagione autenticamente romantica con il drammatico naufragio della *questione* romantica, abbandona il romanticismo a se stesso; è solo in anni relativamente recenti (dal 1950 in poi) che, in seguito ad una rinnovata scoperta del pensiero di Nietzsche, essa torna invece ad occuparsene, ma sul filo dell'arbitraria e ideologica connessione tra la teoria romantica del frammento e la questione dell'aforisma in Nietzsche. Il 'soggetto' romantico che anima il frammento fungendo da mediatore sensibile e finito con l'infinito si soltanto accennato, eppure realmente esistente e operante nella storia e nella vita dell'umanità, è però ben diverso e distante da quello teorizzato dal Nietzsche della morte di Dio, la cui natura è effettivamente impostata sulla negazione assoluta dell'infinità.¹⁵

L'interpretazione di Nietzsche come filosofo della liberazione, congeniale all'epoca del Sessantotto e del successivo postmoderno, vuole connettersi e rivendicare una lettura dell'elemento e del momento romantico visti però in una prospettiva effettivamente quanto paradossalmente nietzschiana, lontanissima dalla vera natura della *Romantik*. Estetica, teoria della letteratura ed ermeneutica vanno ripensate anche alla luce di una semplice ed elementare (e perciò giammai 'facile') questione filologica: lo studio del testo per ciò che esso realmente è e non per quello che vorremmo che fosse o che è ideologicamente diventato lungo alcuni recenti decenni. Se la teoria della letteratura dunque, in particolare dagli anni sessanta del Novecento in poi, è andata anch'essa incontro ad una sorta di naufragio, venendo variamente e progressivamente marginalizzata a partire da una sua presunta superfluità (!), ciò potrebbe derivare *anche* dal fatto che gli studi disciplinari di quel tipo, nella seconda parte del Novecento e soprattutto in Francia e nei paesi anglosassoni, siano stati fortemente influenzati da quegli sviluppi del pensiero nietzschiano che, tra le loro svariate derive, hanno contribuito in maniera fondamentale a fornire letture snaturanti proprio della *Romantik*.

¹⁵ Cfr. Giampiero Moretti, *Heidelberg romantica. Romanticismo tedesco e nichilismo europeo*, Brescia, Morcelliana, 2013. Tra i moltissimi testi sulla *Romantik* pubblicati in tedesco e in altre lingue, segnaliamo qui soltanto l'edizione italiana dello scritto di Ernst Behler, *Frühromantik*, vale a dire: Behler, *Romanticismo* [1992], trad. di Irene Perini Bianchi, Firenze, La Nuova Italia, 1997, e la recentissima edizione di Friedrich Schlegel, *Quaderni sulla filosofia della filologia*, a cura di Rosario Diana, Napoli, Liguori, 2018, impreziosita dalla *Presentazione* di Fulvio Tessitore (ivi, pp. IX-XVIII).

Il vuoto, l'apparente, il simulacro: tre considerazioni per una teoria kantiana della letteratura

Marco Carmello

Abstract • Questo lavoro intende tracciare le prime linee di sviluppo di una possibile teoria kantiana della letteratura. Le prime tre sezioni saranno dedicate alla discussione della *Kritik der Urteilskraft* (*Critica del giudizio*), la quarta discuterà brevemente i tre temi riportati dal titolo in relazione a tre differenti autori: Sterne, Stendhal e Gombrowicz.

Parole chiave • Apparente; Vuoto; Simulacro; Kant; Estetica

Abstract • The aim of this work is to define a possible development of a Kantian theory of literature. In the sections from one to three we shall discuss some aspects of Kant's *Kritik der Urteilskraft* (*Critique of Judgment*), and in the fourth section we shall shortly discuss the three themes quoted in the title in relation to three authors: Sterne, Stendhal and Gombrowicz.

Keywords • Phenomenological Appearance; Emptiness; Simulacrum; Kant; Aesthetics

Il vuoto, l'apparente, il simulacro: tre considerazioni per una teoria kantiana della letteratura

Marco Carmello

I. Introduzione

Se assumiamo che la letteratura moderna sia frutto dell'emancipazione pienamente realizzata di quel campo difficilmente definibile che il sistema retorico, a cui era rimasta ancorata la produzione letteraria almeno dalla fine dell'antichità al Barocco, aveva racchiuso nell'ambito regolabile dell'*inventio*; se accettiamo, quindi, che la nostra letteratura nasca dalla rottura definitiva in forza di cui la funzione regolativa delle norme retoriche viene meno in favore della libertà dell'estetica, allora dobbiamo concludere che la letteratura moderna sia letteratura del romanzo.

La nascita del romanzo borghese¹ nel XVIII secolo, insieme a quella dell'estetica intesa come disciplina autonoma, segna infatti una svolta definitiva nel nostro rapporto col 'fatto letterario'.

Il venir meno dell'*inventio*, frutto della lunga crisi del sistema retorico² iniziata a metà XIV secolo e giunta al suo irreparabile culmine del XVII, oltre a disattivare le griglie della *dispositio* e la sintassi, immaginativa oltre che orale, dell'*elocutio*, rende vano quell'approccio che frappone fra il reale e la sua espressione un corpus di immagini organizzato, variando il quale ogni espressione letteraria viene garantita da un lato nella sua adesione al sistema delle regole espositive, dall'altro nella sua referenzialità solo indiretta e mediata al mondo, che assicura all'oggetto letterario un diritto di cittadinanza all'interno dell'orizzonte concettuale.

Nonostante la disputa che li separa fin dalla nascita, di fatto discorso retorico e discorso filosofico cooperano nella gestione del senso; compito della retorica, in questa condivisione del lavoro di significazione, è quello di assegnare al fenomeno³ un indice che permetta di disinnescare quanto di irrimediabilmente transeunte – e perciò legato alla mancanza di essere – vi è nel fenomeno stesso.

¹ Sul romanzo si vedano: Franco Moretti, *Atlante del romanzo europeo, 1800 – 1900*, Torino, Einaudi, 1997 e l'opera collettiva *Il romanzo*, a cura di Franco Moretti, 5 voll., Torino, Einaudi, 2001; Guido Mazzoni, *Teoria del romanzo*, Bologna, il Mulino, 2011; per la nascita del romanzo borghese nell'Inghilterra del XVIII secolo, il classico di Ian Watt, *The rise of Novel. Studies in Defoe, Richardson and Fielding*, London, Chatto and Windus, 1957, e anche Michael McKeon, *The Origins of the English Novel, 1600-1740*, Baltimore, John Hopkins University Press.

² Sul venir meno delle strutture retoriche durante il Barocco si veda: Guido Morpurgo-Tagliabue, *Anatomia del Barocco*, Palermo, Aesthetica, 1987 (il volume è composto da due testi pensati e scritti a trent'anni di distanza: il primo, *Aristotelismo e barocco*, riprende un testo già apparso nel 1955, il secondo, *Il barocco e noi. Perché non siamo e come siamo barocchi*, sviluppa una relazione congressuale del 1986. Per tutte le notizie cfr. Morpurgo-Tagliabue, *op. cit.*, p. 7). Si veda anche: José Antonio Maravall, *La cultura del barroco: análisis de una estructura histórica*, Madrid, Ariel, 1975. Sulla retorica in genere, cfr.: Brian Vickers, *In Defence of Rhetoric*, Oxford, Clarendon Press, 1988 e Giovanni Bottiroli, *Retorica. L'intelligenza figurale nell'arte e nella filosofia*, Torino, Bollati Boringhieri, 1993.

³ Ossia, etimologicamente, a ciò che appare, che si *presenta in luce*.

Il venir meno dell'*elocutio* e il conseguente approdo del fatto letterario alla referenzialità immediata, al segno liberato dal lavoro allegorico, cui tende tutto il sistema retorico, ha dunque una valenza di primaria importanza, che porta all'istituzione dell'immagine come simulacro vuoto. Nella referenzialità diretta che, venuta meno la salvaguardia retorica, travolge il sistema letterario riportandolo così alla sua natura eminentemente linguistica,⁴ l'apparente gioca quindi un ruolo cardine. Ecco perché vuoto, apparente e simulacro contraddistinguono la modernità letteraria.

L'apparente si emancipa, esce dai significati impostigli dagli strumenti concettuali di gestione che ne avevano trattenuto le valenze perturbanti e si pone come oggetto fondamentale di una nuova esperienza culturale, la quale trova la sua teoria nello sviluppo dell'estetica e la sua realizzazione pratica nella scrittura di un romanzo inteso come riproduzione dell'apparente stesso in chiave non più soprasensibile, allegorica, ma riproduttiva.

Questo spiega anche la necessità di una teoria non più solo letteraria, ma, propriamente, *della letteratura*: l'ambito del letterario, come in genere quello delle arti, esce infatti dalla tutela del sistema delle *artes* per affermarsi nella sua piena autonomia, imponendosi come oggetto di riflessione indipendente. L'imporsi della letteratura come oggetto autonomo, quindi anche come oggetto di teoria, appartiene così a quel processo di emancipazione dei simulacri di cui anche Perniola⁵ parla; in questo senso – abbiamo detto – la letteratura moderna è letteratura del romanzo. Il non genere, la non forma per eccellenza è quella in cui, più di tutte, si realizza la novità di cui stiamo parlando. È il romanzo, infatti, anche a causa della sua natura di oggetto ancora non teorizzato, a segnare la discontinuità che la rottura illuministica e neoclassica marcano.

Non fa meraviglia che sia dunque rispetto al romanzo che si debba porre, e che in effetti si ponga, la domanda rispetto alla mimesi; quella che ci obbliga a chiederci che cosa il romanzo stesso rappresenti. Il tentativo di risposta a questa domanda ci riporta al problema dell'emancipazione dell'apparente secondo le tre direttrici segnalate dal titolo: il vuoto, l'apparente ed il simulacro. A queste tre dimensioni dedicheremo l'indagine che segue.

2. Premessa necessaria

A proposito di estetica, Perniola scrive che:

l'estetica, cioè [...] un pensiero filosoficamente strutturato, è tuttavia tradizionalmente indipendente nei confronti dei problemi della gnoseologia, dell'etica, della politica. Il nuovo progetto dell'estetica non sarà più ovviamente l'arte o il piacere, ma l'operazione culturale, il processo di socializzazione dell'immaginario e di culturalizzazione radicale per cui il "reale" si trasforma in simulacro.⁶

L'emancipazione dell'estetico rappresenta dunque una rottura epocale nel corso della filosofia occidentale; dobbiamo così accettare la radicalità dei termini che la teorizzazione dell'estetico in quanto sapere filosofico autonomo – cioè la nascita dell'estetica come disciplina – comporta: non si tratta più di fare una filosofia dell'immagine,⁷ ma di accettare

⁴ Il linguaggio, infatti, è già da sempre travolto dalla referenzialità diretta, immediata.

⁵ Si veda: Mario Perniola, *La società dei simulacri*, Bologna, Cappelli, 1980.

⁶ Perniola, *op.cit.*, p. 54.

⁷ Al riguardo cfr.: Jean-Jacques Wunenburger, *La vie des images*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 1995 e Id., *Philosophie des images*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997.

l'apparente nella sua indipendenza ammettendo quella che, in relazione al pensiero kantiano, Carchia chiama «verità dell'apparenza».⁸

Il momento fondativo di questa rottura è rappresentato dalla teorizzazione del giudizio riflettente nella *Kritik der Urteilkraft* di Immanuel Kant.⁹ Pensato come soluzione di un problema, quello della relazione fra ambito della ragione pura e ambito della ragione pratica,¹⁰ in realtà il giudizio riflettente pone una questione di meta-epistemologia, che Kant stesso esprime così:

Aber, daß diese zwei verschieden Gebiete [*scil.* reinen Vernunft und praktischen Vernunft] nicht *eines* ausmachen, kommt daher: daß der naturbegriff zwar seine Gegenstände in der Anschauung, aber nicht als Dinge an sich selbst, sondern als bloße Erscheinungen, der Freiheitsbegriff dagegen in seinem Objekte zwar ein Ding an sich selbst, aber nicht in der Anschauung vorstellig machen, mithin keiner von beiden ein theoretisches Erkenntnis von seinem Objekte (und selbst dem denkenden Subjekte) als Dinge an sich verschaffen kann [...].¹¹

In questo passaggio è per noi importante il singolare chiasmo teorico istituito fra ragione pura e ragione pratica. La prima, non potendo porre da sé i suoi referenti, può conoscerli nell'intuizione come fenomeni; la seconda, poiché pone da sé i suoi referenti, li conosce come cose in sé ma non può intuirli, quindi non può darne una reale rappresentazione.

Kant sembra dire che, una volta istituita la distinzione fra ragione pura e ragione pratica, il vecchio dilemma cui la presenza della natura come apparente rimanda, ossia la classica domanda ontologica *perché c'è qualcosa invece che nulla?*, vada collegato alla capacità o meno, a seconda dell'ambito di applicazione della ragione, di porre in essere, di far esistere i referenti del discorso. Se l'ambito entro cui si esercita la ragione non permette di porre in essere i referenti del discorso, allora questi si potranno rappresentare ma non conoscere;

⁸ Cfr. Gianni Carchia, *Kant e la verità dell'apparenza*, a cura di Gianluca Garelli, Torino, Ananke, 2006, pp. 79-89.

⁹ Per la *Kritik der Urteilkraft* facciamo riferimento all'edizione tedesca curata da Wilhelm Weischendel; Immanuel Kant, *Kritik der Urteilkraft, Werkausgabe Bd. X*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1957 e usiamo la traduzione italiana di Leonardo Amoroso: Immanuel Kant, *Critica della capacità di giudizio*, Milano, Rizzoli, 1995 (Nella traduzione del titolo Amoroso sceglie di rimanere etimologicamente aderente al composto tedesco *Urteils-kraft*, traducendo *Kraft* come *capacità* e scegliendo di rendere la parola tedesca col sintagma preposizionale *capacità di giudizio*. Sebbene il titolo possa risultare, ad orecchie italiane, peculiare rispetto al classico *Critica del giudizio*, ci sono ottime ragioni a favore di questa traduzione, che preferiamo adottare al posto di traduzioni più classiche come quella di Alfredo Gargiulo, apparsa per la prima volta nel 1907). Pur non facendo direttamente riferimento alla vastissima bibliografia relativa all'opera kantiana, ci sentiamo di rimandare il lettore almeno alle seguenti opere di orientamento generale: Immanuel Kant, *Kritik der Urteilkraft*, a cura di Otfried Höffe, Berlin, Akademie Verlag, 2008; Jens Kulenkampff, *Kants Logik des ästhetischen Urteils*, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 1994; *The Cambridge Companion to Kant and Modern Philosophy*, a cura di Paul Guyer, Cambridge, Cambridge University Press, 2006.

¹⁰ Si veda lo schema che Kant inserisce alla fine della sua introduzione alla *Critica del giudizio* (cfr. Kant, *Critica della capacità di giudizio*, cit., § IX, pp. 142-143).

¹¹ Kant, *Kritik der Urteilkraft*, cit., pp. 82-83. Riporto la traduzione di Amoroso: «Ma il fatto che questi due diversi domini [*scil.* ragione pura e ragione pratica], che limitano incessantemente l'uno i confini dell'altro [...] non possano costituirne *uno solo* dipende dal fatto che il concetto della natura permette sì che i suoi oggetti siano rappresentati nell'intuizione, ma non come cose in sé, bensì come meri fenomeni, e il concetto di libertà, invece, permette sì che nel suo oggetto sia rappresentata una cosa in sé, ma non nell'intuizione, e dunque nessuno dei due può procurare una conoscenza teoretica del proprio oggetto (e neppure del soggetto pensante) come cosa in sé [...]» (Kant, *Critica della capacità di giudizio*, cit., p. 83; i corsivi sono dei testi originali).

viceversa, se l'ambito entro cui si esercita il discorso prevede che la ragione faccia esistere i suoi referenti, allora sarà possibile conoscerli ma non rappresentarli.¹²

Del resto, se consideriamo lo schema riassuntivo con cui si conclude l'introduzione alla *Kritik der Urteilkraft* (§ IX, capoverso LVIII), vediamo che l'intelletto, cui spettano le facoltà conoscitive, applicandosi alla natura ne determina le regole perché è ispirato dal principio a priori della regolarità; la ragione, cui spettano le facoltà appetitive, definisce invece il campo della libertà perché si ispira al principio a priori dell'*Endzweck*, vale a dire dello scopo ultimo: questo implica che la ragione sappia la ragione d'essere dei suoi referenti pur non potendo rappresentarla, mancando appunto di quella *Gesetzmäßigkeit*¹³ (legge di misura; legalità) che appartiene invece all'intelletto. Vi è quindi bisogno di una mediazione fra questi due ambiti, che Kant opera in maniera particolarmente interessante.

Irrisolubile dal punto di vista dell'oggetto, la rottura può essere affrontata solo a partire dal soggetto pensante: esclusa infatti, nel § II dell'introduzione, la possibilità di ricorrere al soprasensibile, all'*Übersinnliche*,¹⁴ non resta che riconoscere come accanto alle due capacità che formano il patrimonio dell'animo vi sia anche il *Gefühl*, la sensazione del piacevole e del non piacevole.

Lo schema finale dell'introduzione alla *Kritik der Urteilkraft* diventa così polisemicamente interessante, almeno per quanto riguarda la prima colonna, quella delle *Gesamte Vermögen des Gemüts*: il *patrimonio generale dell'animo*¹⁵ è infatti formato da due facoltà proprie, quella conoscitiva (*Erkenntnisvermögen*) e quella desiderante (*Begehrungsvermögen*), e da un intermedio, che corrisponde ad una capacità di dare un segno alle nostre sensazioni nei termini di presenza o assenza di gioia (*Lust/Unlust*).

L'emancipazione di questa ben precisa capacità permette alla sensazione di svolgere un ruolo di ponte fra ragione pura e ragione pratica proprio per la sua natura doppiamente finzionale: il giudizio – la *Urteilkraft* – è infatti la capacità di riflettere sulla natura una finalità che permette di intenderla come oggetto del proprio discorso rappresentandola nell'arte. In questa maniera la mimesi cessa di essere ri-produzione, re-duplicazione, per diventare produzione e uni-ficazione.

Tre passi kantiani possono, a questo punto, risultare particolarmente interessanti. Il primo, in cui viene per la prima volta presentata la *Urteilkraft*, si trova nel § III dell'introduzione:

Allein in der Familie der obern Erkenntnisvermögen gibt es doch noch ein Mittelglied zwischen dem Verstande und die Vernunft. Dieses ist die *Urteilkraft*, von welcher man Ursache

¹² Chiaramente insistendo sul valore rappresentativo della *Anschauung*, dell'intuizione, kantiana.

¹³ La parola tedesca è interessante. *Maß* e *Gesetz* hanno, rispettivamente, i significati di *misura* e *legge*, mentre la *Mäßigkeit* è l'italiana *moderazione*, quindi la *Gesetzmäßigkeit* rappresenta una sorta di misura delle leggi, nel doppio senso di descrizione regolativa della natura e adeguazione alla natura.

¹⁴ Ci pare che vengano così congedate tutte le interpretazioni dell'apparente come indice, segnaturo o, comunque, allusione a una realtà oltre la nostra capacità di sentire. Poiché tali sono i presupposti della nostra interpretazione, qui si segna il punto di distacco fra il nostro discorso e quello, pur importantissimo per la nostra proposta, di Gianni Carchia (cfr. Gianni Carchia, *L'amore del pensiero*, Macerata, Quodlibet, 2000 e Id., *Kant e la verità dell'apparenza*, cit.). In accordo con quanto dice Garelli (in: Carchia, *Kant e la verità dell'apparenza*, cit., pp. 7-25), vi è infatti un intento di riattivazione di un paradigma platonico nella puntualissima interpretazione kantiana del torinese; tuttavia questa riattivazione non è possibile a partire da quanto stiamo dicendo qui: sebbene infatti siano molti i temi platonici sottesi al pensiero di Kant, ci sembra di poter dire che questa presenza platonica abbia, appunto, la forma del congedo.

¹⁵ Questa ci sembra la traduzione più adeguata dell'espressione tedesca *Gesamte Vermögen des Gemüts*.

hat, nach der Analogie zu vermuten, daß sie eben sowohl, wenn gleich nicht eine eigene Gesetzgebung, doch ein ihr eigenes Prinzip, nach Gesetzen zu suchen, allenfalls ein bloß subjektives a priori, in sich enthalten dürfte: welches, wenn ihm gleich kein Feld der Gegenstände als sein Gebiet zustände, doch irgend einen Boden haben kann, und eine gewisse schaffenheit desselben wofür gerade nur dieses Prinzip geltend sein möchte.¹⁶

Il secondo consiste nell'*incipit* del § IV dell'introduzione:

Urteilkraft überhaupt ist das Vermögen, das Besondere als enthalten unter dem Allgemeinen zu denken. Ist das Allgemeine (die Regel, das Prinzip, das Gesetz) gegeben, so ist die Urteilkraft, welche das Besondere darunter subsumiert [...] *bestimmend*. Ist Aber nur das besondere gegeben, wozu sie das Allgemeine finden soll, so ist di Urteilkraft bloß *reflektierend*.¹⁷

L'ultimo passo che citiamo si trova ancora nel § IV dell'introduzione:

Weil nun der Begriff von einem Objekt, sofern er zugleich der Grund der Wirklichkeit deises Objekts enthält, der *Zweck*, und die Übereinstimmung eines Dinges mit derjenigen Beschaffenheit der Dinge, die nur nach Zwecken möglich ist, die *Zweckmäßigkeit* der Form derselben heißt: so ist das Prinzip der Urteilkraft, im Ansehung der Form der Dinge der Natur unter empirischen Gesetzen überhaupt, die *Zweckmäßigkeit der Natur* in ihrer Mannigfaltigkeit. D.i. die Natur wird durch diesen Begriff so vorgestellt, als ob ein Verstand den Grund der Einheit des Mannigfaltigen ihrer empirischen Gesetze enthalte.¹⁸

Sottolineando, sulla scorta di Carchia,¹⁹ la fondamentale differenza fra *Gebiet* e *Boden*, quindi fra delimitazione dell'applicazione delle due ragioni, pura e pratica, e costitutiva non limitabilità del 'territorio' su cui invece si applica il giudizio, saremmo indotti a parlare di un'emergenza del sensibile che obbedisce a un'applicazione analogica delle regole dell'intelletto.

Sull'emancipazione della secondarietà analogica del giudizio estetico insiste il secondo passaggio, nel quale viene chiarita la natura categorizzante e categoriale della capacità di

¹⁶ Kant, *Kritik der Urteilkraft*, cit., p. 85. Riportiamo la traduzione di Amoroso: «Ma nella famiglia delle facoltà conoscitive superiori c'è però ancora un termine medio fra l'intelletto e la ragione. È la *capacità di giudizio*, della quale si ha motivo di presumere per analogia che possa anch'essa contenere in sé, se non una propria legislazione, tuttavia un principio suo proprio per cercare leggi, un principio a priori solo soggettivo, il quale pur non competendogli alcun campo (*Feld*) degli oggetti come suo dominio (*Gebeit*), può tuttavia avere un qualche territorio (*Boden*) con una certa costituzione, per cui potrebbe valere appunto solo questo principio» (Kant, *Critica della capacità di giudizio*, cit., pp. 87-89; enfasi e corsivi negli originali).

¹⁷ Ivi, p. 87. Così suona il passo nella traduzione di Amoroso: «La capacità di giudizio in generale è la facoltà di pensare il particolare come contenuto sotto l'universale. Se è dato quest'ultimo (la regola, il principio, la legge), allora la capacità di giudizio che sussume sotto di esso il particolare, è *determinante* [...] Ma se è dato solo il particolare per il quale la capacità di giudizio deve trovare l'universale, allora essa è meramente *riflettente*» (Kant, *Critica della capacità di giudizio*, cit., pp. 93-95; enfasi e corsivi negli originali).

¹⁸ Ivi, p. 89. Così la traduzione di Amoroso: «Ma siccome il concetto di un oggetto, in quanto contiene anche il fondamento della realtà effettiva di tale oggetto, si chiama *fine*, e l'accordo di una cosa con quella costituzione delle cose che è possibile solo secondo fini si chiama *finalità* della loro forma, allora il principio della capacità di giudizio riguardo alla forma delle cose della natura sotto leggi empiriche in generale è la *finalità della natura* nella sua molteplicità. Vale a dire, la natura viene rappresentata con questo concetto come se un intelletto contenesse il fondamento dell'unità del molteplice delle sue leggi empiriche» (Kant, *Critica della capacità di giudizio*, cit., p. 97; enfasi e corsivi negli originali).

¹⁹ Carchia, *Kant e la verità dell'apparenza*, cit., pp. 39-40.

giudizio, sottolineandone però proprio la qualità che permette alla capacità di giudizio – e alla *Gefhül* da cui essa dipende – di porsi come termine intermedio fra *Verstand* e *Vernunft*, ossia fra l'intelletto che funge da principio ermeneutico dei referenti già dati nella ragione pura (*Verstand*) e la ragione che svolge la funzione, in qualche modo tetica, di porre i suoi stessi referenti (*Vernunft*). Questa qualità consiste nella capacità che il giudizio ha di porre un universale laddove si abbia solo il particolare.

Da qui la duplice natura del giudizio: esso è autoriflessivo, in quanto dotato di capacità metacritica e quindi capace di distinguersi rispetto alla ragione pura quando si tratta di assumere i risultati che ottiene come se fossero rappresentazioni concettuali, pur essendo cosciente che tali non sono; e riflessivo, perché è capace di riflettere sulla natura una struttura finalistica che non le appartiene, comportandosi dunque come farebbe la ragione pratica, sebbene l'istituitività del giudizio sia solo virtuale e non possa mai diventare effettuale. Il giudizio funziona insomma come una disattivazione dell'intelletto e della ragione, che viene operata nel campo artificiale dell'arte.

Siamo così giunti al terzo passaggio kantiano, in cui la natura viene istituita come oggetto del giudizio. Leggendo il testo in chiave fenomenologica, la trama lessicale acquisisce maggiore chiarezza: se infatti il passaggio da cosa (*Dinge*) a oggetto (*Objekt*) è determinato dal fatto che l'oggetto sia una cosa spiegabile secondo le funzioni che essa svolge in vista di un fine, allora l'unica maniera di ottenere l'oggettivazione della natura è quella di riportarne la molteplicità a una finalità.

Chiaramente, per Kant, non si può riportare la 'cosa natura' al di sotto di un universale – che non è dato – ma si può pensarla, cioè rappresentarla, come se si trovasse inserita in una struttura di cause ed effetti finalizzata; si può cioè annullare la differenza fra noi e il naturale, fra *Mensch* e *Dinge*, pensando la natura come organizzata.

A questo punto l'ambiguità dell'apparente è consumata all'interno di un universo pienamente culturalizzato, cerimoniale, in cui, a rigore, l'esistenza cessa a favore della rappresentazione, esattamente come avviene nel romanzo moderno.

3. Il senso disattivato: letteratura senza retorica

La digressione kantiana del precedente paragrafo è utile per comprendere come nel periodo post-barocco²⁰ il sistema letterario affronti la crisi definitiva della retorica,²¹ giungendo alla creazione del romanzo moderno,²² il quale ha la sua ragion d'essere proprio in quell'emancipazione del fenomenologico, dell'apparente, tematizzata dal giudizio riflettente kantiano.

Se pensiamo alla definizione del gusto in quanto capacità di percepire il bello data nella *Kritik der Urteilkraft*, non è difficile comprendere come sia proprio nel romanzo che il

²⁰ In questo caso il prefisso *post-* non ha altri significati che non sia quello puramente temporale di *ciò che viene dopo il Barocco*. Si consideri che, almeno fino agli inizi del XIX secolo, la corrispondenza fra Europa e occidente è totale, essendo ancora *in fieri* il processo che porterà le diverse culture coloniali del continente americano a emanciparsi dai loro referenti europei.

²¹ Rimandiamo sempre a: Morpurgo-Tagliabue, *Anatomia del Barocco*, cit. e Maravall, *La cultura del barocco*, cit. Riguardo al romanzo è interessante anche, per il tentativo di recuperare la radicale alterità del romanzo a un orizzonte di pensiero vicino all'ontologia, un'opera di Carchia: Gianni Carchia, *Dall'apparenza al mistero. La nascita del romanzo*, Milano, Celuc, 1983 (oggi compreso in Id., *Immagine e verità. Studi sulla tradizione classica*, a cura di Monica Ferrando, prefazione di Sergio Givone, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2003).

²² Adottiamo qui una linea di netta discontinuità, che implica una radicale differenza fra il romanzo moderno e i suoi antecedenti antico, medioevale e barocco. Dalla linea argomentativa del § 4 di questo lavoro emergeranno le ragioni di questa scelta.

gusto trova, in realtà, la sua espressione letteraria precipua. Consideriamo le quattro definizioni di gusto che vengono date nell'*Analitica del bello*, ossia il «Primo libro» della «Prima sezione» della *Kritik der Urteilkraft*: secondo la qualità, secondo la quantità, secondo la relazione dei fini e secondo la modalità del compiacimento dell'oggetto.²³

Geshmack ist das Beurteilungsvermögen eines Gegenstandes oder einer Vorstellungsart durch ein Wohlgefallen, oder Mißfallen, ohne alles Interesse. Der Gegenstand eines solchen Wohlgefallens heißt *schön*.²⁴

Schön ist das, was ohne Begriff allgemein gefällt.²⁵

Schönheit ist Form der *Zweckmäßigkeit* eines Gegenstandes, sofern sie, *ohne Vorstellung eines Zwecks*, an ihm wahrgenommen wird.²⁶

Schön ist, was ohne Begriff als Gegenstand eines *notwendigen* Wohlgefallens erkannt wird.²⁷

Le definizioni kantiane, soprattutto la prima, sono tanto note da non richiedere, in questa sede, una discussione approfondita, tuttavia sono per noi importanti alcuni tratti comuni: la bellezza kantiana è definita per sottrazione e disattivazione rispetto non solo al sistema metafisico, ma anche a quello delle regole retoriche, la cui applicazione è concettuale e dipende da un interesse definito da una finalità.

Definizioni come: *senza interesse*, *senza concetto* e *senza rappresentazione di fine* implicano che gli attributi della ragione pura e pratica non possano essere applicati in maniera effettuale,²⁸ ciononostante quegli attributi restano validi come indici capaci di circoscrivere un campo entro cui essi fungono esclusivamente da morfologia necessaria all'applicazione del giudizio stesso.

La prima definizione riportata, richiedendo una valutazione senza interesse, disattiva le facoltà appetitive su cui si basa la ragione pratica, mentre le altre tre si muovono nell'ambito di quella pura, attribuendo a ciò che non è concettuale caratteristiche squisitamente concettuali, oggettive, come la finalità e la necessità. Viene così a essere definito il campo dell'apparente.

Non si può, leggendo la *Kritik der Urteilkraft*, sfuggire all'impressione che vi sia un tentativo costante di trattenere le conseguenze derivate da una certa linea argomentativa. Sebbene le estetiche particolari presentate nei §§ 43-53 della prima sezione – «Deduzione

²³ La quarta definizione si trova propriamente alla fine del § 22, che però non rappresenta, come negli altri casi (§§ 5, 9 e 17) la conclusione della riflessione dedicata al quarto momento, poiché viene seguito da una *Nota generale*, che non riceve un numero di paragrafo, con cui Kant tira le somme dell'analitica del bello prima di passare al *Secondo libro*, in cui si soffermerà sull'analitica del sublime.

²⁴ Kant, *Kritik der Urteilkraft*, p. 124.: «Gusto è la facoltà di valutare un oggetto o una maniera di rappresentazione mediante un compiacimento, o dispiacimento, *senza alcun interesse*. L'oggetto di un tale compiacimento si dice *bello*» (Kant, *Critica della capacità di giudizio*, cit., p.167; enfasi e corsivi sono negli originali).

²⁵ Ivi, p. 134. Traduzione Amoroso: «*Bello* è ciò che, senza concetto, piace universalmente» (Kant, *Critica della capacità di giudizio*, cit., p.190; enfasi e corsivi sono negli originali).

²⁶ Ivi, p. 155. Traduzione Amoroso: «*Bellezza* è la forma della *finalità* di un oggetto in quanto essa vi viene percepita *senza la rappresentazione di un fine*» (Kant, *Critica della capacità di giudizio*, cit., p. 235; enfasi e corsivi sono negli originali).

²⁷ Ivi, p. 160. Traduzione Amoroso: «*Bello* è ciò che, senza concetto, viene riconosciuto come oggetto di un compiacimento *necessario*» (Kant, *Critica della capacità di giudizio*, cit., p.247; enfasi e corsivi sono negli originali).

²⁸ In questo senso si è parlato di una negatività del gusto, del bello e della bellezza.

dei giudizi estetici puri» – siano francamente conservatrici, la linea di discorso portata avanti nella definizione del concetto di giudizio riflettente prima, e in quella del giudizio sul bello poi, punta nettamente verso quell'emancipazione dell'apparente cui, ormai, non possiamo più negare il nome di virtualità.

Certo, l'istituzione del virtuale è inserita in un discorso generale in cui Kant fa rientrare il rischio potenziale di una definizione autonoma del campo dell'apparente.²⁹ Resta però il fatto che proprio il meccanismo estetico individuato da Kant svela il senso più radicale dell'autonomia dell'apparente, che consiste nel congelamento del concetto di essere come ormai inutile: se infatti possiamo fare *come se* ci fosse una finalità, una necessità ecc., allora potremmo anche fare come se ci fosse l'essere.

Questa linea di forte discontinuità resta a lungo nascosta in filosofia,³⁰ ma trova in letteratura un'espressione immediata, anche se ampiamente sottoteorizzata.

Come abbiamo detto, è il romanzo a dar voce alla virtualità dell'apparente emancipato, creando un nuovo campo espressivo che, di fatto, liquida l'intera architettura tradizionale dei generi letterari³¹ aprendo la porta a una letteratura non mimetica, non allegorica, non basata sulla mediazione della grammatica dell'*inventio*. Bisogna però anche dire che, nel caso della letteratura, la discontinuità passa per la conservazione di alcuni mezzi espressivi di natura non concettuale.

Da qui la necessità di distinguere, soprattutto nel caso di alcuni termini, gli usi descrittivi da quelli che implicano il riferimento a vere e proprie segnature. Solo riferendosi agli usi descrittivi sono possibili letture di tipo continuista. Esempio, in questo senso, è proprio il concetto di mimesi.

Se infatti la descrizione richiede il persistere di alcuni meccanismi linguistico/testuali (come nominazione, strutturazione testuale della temporalità e valutatività del descritto attraverso la costruzione di vere e proprie reti attributive), allora è anche possibile analizzare come continuità la relazione di questi mezzi linguistici col sistema letterario vigente, descrivendo i cambi intervenuti nel sistema stesso come insieme di linee evolutive degli strumenti espressivi. È questo lo schema lungo il quale si muove Erich Auerbach nel suo noto lavoro sulla mimesi.³² In questo senso il termine *mimesi* assume il significato tecnico di *insieme dei mezzi di rappresentazione in letteratura*.³³

Mimesi, però, è termine che non può essere inteso solo descrittivamente, poiché la sua storia nel lessico teorico (e teoretico) dell'occidente è tale da farne una segnatura oltre che un descrittore, ed effettivamente è intendendo *mimesi* come segnatura che dobbiamo affermare l'antimimeticità del romanzo proprio a partire dalla svolta estetica di Kant così come abbiamo cercato di definirla sopra.

²⁹ Non a caso saranno le più radicali e meno sistematiche fra le letture romantiche di Kant a percepire la profonda pericolosità di tale rischio, penso soprattutto ad un pensatore come Hamann.

³⁰ Dove, per altro, si istituiscono sacche di agguerrita resistenza contro l'autonomizzazione dell'apparente, basti solo pensare a Martin Heidegger.

³¹ Sulla natura e l'importanza teorica dei generi letterari rimandiamo a un'acuta opera di Enzo Melandri, *I generi letterari e la loro origine*, Macerata, Quodlibet, 2014.

³² Erich Auerbach, *Mimesis: Dargestellte Wirklichkeit in der abendländische Literatur*, Bern, Francke, 1946.

³³ In questo senso bisogna notare come la traduzione italiana del titolo, proposta dai due traduttori Alberto Romagnoli e Hans Hinterhäuser, incorra in un equivoco abbastanza grave. Nel momento in cui il titolo della traduzione einaudiana del 1956 suona come: *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, si assume che anche *realismo* sia un descrittore, laddove invece si tratta esclusivamente di una segnatura. Sarebbe forse stata più auspicabile una traduzione come: *La rappresentazione della realtà nella letteratura occidentale*, che riteniamo più aderente al tipo di percorso storico proposto da Auerbach e più pertinente con gli intenti dell'opera.

Una teoria kantiana della letteratura dunque ha anche lo scopo di individuare, definendolo, quel cambio nelle segnature³⁴ che permette la nascita del sistema letterario così come lo conosciamo oggi. La particolare utilità di una teoria della letteratura che parta da una lettura kantiana capace di evidenziare il momento di virtualizzazione implicito nella definizione dell'estetica consiste proprio nella sua capacità di analizzare il cambio delle segnature interno al sistema letterario. Lo sviluppo di una teoria della letteratura su queste basi porta infatti ad una teoria dei fondamenti che funge da premessa allo studio teorico, evitando i problemi connessi ad altri approcci e anzi sussumendoli all'interno di un quadro teorico condivisibile.

4. Il vuoto, l'apparente e il simulacro

Nei due paragrafi precedenti abbiamo cercato di tracciare le linee generali di una teoria della letteratura di ascendenza kantiana e abbiamo, anche se solo implicitamente, tentato di dire perché tale teoria debba principalmente essere una teoria del romanzo. In questo paragrafo cercheremo di proporre alcuni esempi applicativi a partire da un'analisi dei tre momenti fondamentali di quell'emancipazione dell'apparente che definisce il virtuale.

Il primo dei tre momenti fondamentali è il vuoto, poiché quella che kantianamente potremmo chiamare *natura*, o meglio *natura come oggetto del nostro giudizio*, ci si presenta senza darci alcuna ragione del suo esistere. Il secondo momento è l'apparente propriamente detto, ossia l'apparire inteso nella sua accezione ristretta di *phainomenon* di ciò che *phainetai*, si presenta e si mette in luce davanti ai nostri occhi occupando così la nostra dimensione di vita. Il terzo momento è quello per cui abbiamo scelto la definizione di *simulacro*,³⁵ riferendoci con questo nome alla natura di materiale conoscitivo che l'apparente assume quando ci si presenta, ossia al semplice fatto per cui l'esistenza di un apparente suscita in noi un processo di assegnazione di senso secondo le modalità che Kant stabilisce per il giudizio estetico, ma in maniera francamente arbitraria.

Per discutere questi tre momenti abbiamo scelto di partire da alcuni esempi: il *Tristram Shandy* di Sterne³⁶ ci consentirà di parlare del vuoto, *Le promenades dans Rome* di Stendhal³⁷ ci introdurranno all'apparente e, infine, *Cosmo* di Witold Gombrowicz³⁸ ci permetterà di parlare del simulacro.

³⁴ Per il concetto di segnature, che qui non verrà discusso, si rimanda a Giorgio Agamben, *Signatura rerum. Sul metodo*, Torino, Bollati Boringhieri, 2008.

³⁵ Si potrebbe dire che la storia del termine vada almeno da Proclo a Perniola. In realtà, etimologicamente, simulacro è connesso con simulazione e si riferisce a qualcosa che ha simultaneamente l'aspetto di qualcos'altro, conservando così una forma non sua in una sorta di continuità temporale spuria rispetto all'originale.

³⁶ Per il testo di Sterne i riferimenti sono: Laurence Sterne, *The Life and Opinions of Tristram Shandy Gentleman*, edited by Joan New and Melvyn New, London, Penguin Classics, 2003; Laurence Sterne, *La vita e le opinioni di Tristram Shandy, gentiluomo*, trad. di Antonio Meo, Milano, Garzanti, 1983.

³⁷ Per Stendhal i riferimenti sono: Stendhal, *Promenades dans Rome*, éditions de Victor Del Litto, préface de Michel Crouzet, Paris, Gallimard, 1997; Stendhal, *Passeggiate romane*, trad. di Massimo Colesanti, Milano, Garzanti, 2004.

³⁸ Per Gombrowicz ci serviamo della sola edizione italiana: Witold Gombrowicz, *Cosmo*, trad. di Francesco M. Cataluccio e Donatella Tozzetti, Milano, Feltrinelli, 2004.

4.1. Il vuoto

Pubblicato in nove volumi apparsi fra il 1759 e il 1767, *The Life and Opinions of Tristram Shandy Gentleman*, del pastore anglicano Laurence Sterne, è universalmente considerato l'apripista del romanzo sperimentale moderno. La trama, che sorregge lo smagliante ordito digressivo dell'opera, è esilissima: Sterne si limita a narrare una sola giornata nella vita del presunto protagonista, Tristram, precisamente quella della sua nascita.³⁹ La scena rimane sostanzialmente fissa, nel salotto di casa Shandy, dove il padre di Tristram, Walter, suo zio Toby e il servitore di questi, il caporale Trim, attorniti da altri personaggi, come il parroco Yorick ed il dottor Slop, attendono, partecipano e commentano la nascita dello stesso Tristram, di cui ci viene detto poco altro, se si escludono gli accenni a un viaggio in Francia.

Tutto il romanzo è quindi intessuto delle digressioni formate dai racconti, delle discussioni e dei commenti dei personaggi, cui si accompagnano considerazioni e notizie date dalla voce narrante in un continuo andirivieni fatto di *flashbacks* e di *flashforwards*, che intersecano in un groviglio complesso tempo della narrazione, tempo dei ricordi dei personaggi e tempo, imprecisato, della voce narrante.

Oltre a essere un collettore di tempi, il romanzo sterniano è anche e soprattutto un collettore di temi e materiali, dall'influenza del *Quijote* cervantiano alle discussioni filosofiche coeve, dalle discussioni metaletterarie sul romanzo – e sullo stesso *Tristram Shandy* – fino alle citazioni tratte dai *metaphysical poets*; l'opera di Sterne è già un romanzo in cui, come nel flusso di un'ininterrotta conversazione, tutto si mischia con tutto.

Il grande romanzo sterniano, dunque, offre un fenomeno particolarmente interessante per i nostri scopi.

Tristram Shandy svolge, rispetto all'opera di Sterne, la duplice funzione di eponimo e di voce narrante, ma non può essere inteso come protagonista del romanzo in senso classico, innanzitutto perché, prima ancora di non essere un agente – è, infatti, al massimo il testimone della sua propria vicenda –, di fatto non ha alcun luogo nelle pagine scritte da Sterne. La voce di Tristram, che riempie ogni pagina, è, in realtà, *vox sine consistentia*, al punto che non sapremmo dire in che cosa consistano quella vita e quelle opinioni che danno il titolo al romanzo. Pur essendo Shandy completamente avulso rispetto alla narrazione e assolutamente discorde con essa per quanto riguarda il tempo e il luogo degli eventi, tuttavia la sua funzione è proprio quella di far essere la storia, la quale non potrebbe svilupparsi altrimenti che passando attraverso la nullità e la vuotezza del suo supposto protagonista.

Il paradosso di Tristram Shandy⁴⁰ è, in realtà, proprio questo: se si volesse effettivamente descrivere una giornata nella vita di un essere umano, se la si volesse descrivere non come insieme di fatti, retti da una regola di consequenzialità di un qualche tipo, ma soltanto come congerie di ciò che, accadendo, si manifesta e quindi appare, ci sarebbe bisogno forse non di un anno, ma di un'opera sufficientemente lunga e sufficientemente capace di resistere alla trappola consequenziale della narrazione.

Uno degli assi che il romanzo moderno fin dalle sue origini persegue è, del resto, proprio questo: mettere a nudo l'insensatezza dell'apparente, quindi della nostra stessa dimensione

³⁹ Tristram si fa attendere fino al III libro e, in realtà, anche dopo la nascita, non fa assolutamente nulla, anzi patisce azioni altrui: il forcipe del Dottor Slop gli rompe il naso, viene chiamato Tristram invece di Trismegistus e infine gli tocca anche una circoncisione accidentale.

⁴⁰ L'allusione è, chiaramente, a Bertrand Russell e al suo paradosso di Tristram Shandy, in cui si assume che se Tristram Shandy fosse immortale, anche se impiegasse un anno a descrivere una sola giornata della sua vita, potrebbe comunque finire il libro, visto che, nell'infinità del tempo, a ogni membro dell'insieme dei giorni potrebbe corrispondere uno dell'insieme degli anni. Il paradosso serve a invalidare l'idea che insiemini infiniti abbiano la stessa cardinalità, ma Russell crea il paradosso anche per smentire l'opinione di Tristram, per cui non sarebbe possibile scrivere la propria biografia completa.

di vita. È bene chiarire subito: a differenza di Quijote, Tristram non è folle, vede quello che c'è da vedere per come è senza che la sua 'stranezza' possa essere spiegata come allucinazione. Non c'è, nell'opera dell'autore inglese, alcuna dimensione fantastica e separata dal reale ma pronta ad invaderlo. Shandy è, in effetti, un solido realista britannico ben conscio che il cosiddetto reale è frutto della mediazione fra soggetto conoscente ed oggetto apparente e che in questa mediazione si gioca tutta la dimensione riflessiva umana.

Ma è appunto l'apparente a costituire un problema, nella misura in cui può essere inteso come oggetto solo attraverso quell'attività di riflessione del giudizio descritta da Kant, che ci porta a inscrivere una finalità, quindi una comprensibilità, laddove non vi è fine né luogo alcuno alla comprensione.

Il campo letterario, privato del sistema di segnature e quindi di significati che gli sovrapponeva la retorica, può quindi accostarsi alla natura insignificante e insignificabile dell'apparente in una maniera negata alla filosofia. È questo processo di virtualizzazione all'ennesima potenza che si compie, nel romanzo di Sterne, attraverso la decomposizione della controparte letteraria del soggetto filosofico – il protagonista romanzesco – che, tenendo per sé solo la funzione minimale di voce narrante ma rinunciando completamente a ogni attività, riduce la sua stessa funzione a una sorta di mera eponimia che assolve alla necessità, squisitamente narratologica, di salvaguardare l'unità narrativa del romanzo.

Viene così liberato il vuoto che è insito nel mondo fenomenico e, per mezzo di quest'emergere della mancanza di essere e di senso del fenomeno, la nostra stessa struttura conoscitiva viene indicata come arbitraria.

4.2. L'apparente

La struttura dell'apparente trova la sua messa in scena più efficace nel romanzo classico di stampo ottocentesco, dove, peraltro, ha luogo anche la sua critica più intensa.

Forse uno dei luoghi dove meglio si può affrontare il tema dell'apparente è l'opera di Stendhal: che si tratti di Octave de Malivert o di Armance, di Julien Sorel o di Fabrizio del Dongo, di Lucien Leuwen o di Henry Brulard, tutti i protagonisti e i romanzi dell'autore francese sono costruiti lungo le direttrici degli sguardi. I personaggi stendhaliani guardano e sono guardati e l'intera trama narrativa si costruisce intorno a questa fenomenicità insita in ognuno di loro.

Lo sguardo è, quindi, il vero momento unitario di tutta l'attività scrittoria di Stendhal, tanto di quella come romanziere e narratore, quanto di quella come biografo e storico dell'arte. È però forse in un'opera non romanzesca che possiamo trovare la chiave di questo sguardo: si tratta delle *Promenades dans Rome*, apparse nel 1829.

Sulla scia dei molti *voyages dans l'Italie*, le *Promenades* stendhaliane rischiano di essere lette quasi come un'appendice di una vasta letteratura di viaggio, senza tener conto né della loro novità rispetto a quella letteratura, né della loro posizione all'interno dell'opera autoriale complessiva. È proprio in riferimento ad alcune delle date che scandiscono la vasta produzione dell'autore francese che possiamo iniziare a intravedere qualcosa: pubblicate dodici anni dopo l'*Historie de la peinture en Italie* e la prima edizione di *Rome, Naples et Florence*, le *Promenades* appaiono due anni dopo la seconda edizione del primo libro di viaggi italiano, a sua volta contemporanea alla pubblicazione del romanzo d'esordio di Stendhal, *Armance*, e precedono di un anno appena l'apparizione del primo dei due grandi romanzi: *Le Rouge et le Noir* (mentre il secondo, *La Chartreuse de Parme*, uscirà nel 1839, esattamente dieci anni dopo le *Promenades*).

La guida romana appare quindi a cavallo del periodo di elaborazione romanzesca. Significativamente, l'avventura romanzesca di Stendhal si apre con un fantasma, quello di Octave, il protagonista maschile di *Armance*, in cui è proprio l'apparenza del protagonista a dare il tono dell'intera narrazione. Octave è presentato da Stendhal come immagine

complessa, costruita su due differenti livelli fenomenologici in dissidio fra loro: da una parte il fisico, che appare come indice di mascolinità, dall'altra l'atteggiamento, che con la sua tristezza smentisce la virilità fisica.⁴¹

Il doppio registro fenomenico che caratterizza Octave impedisce di riassumere il personaggio in un'immagine univoca, mettendo così in moto un meccanismo narrativo che gira intorno al tentativo di sanare la scissione dell'apparente ricostituendola appunto in un'unica figura. È l'impossibilità di questa ricostituzione univoca della figura di Octave a dare il via a un meccanismo significativo che porta personaggi e lettori a comprendere il segreto nascosto da Octave.

È quindi la datità dell'apparente, con le sue contraddizioni fenomeniche interne, a fornire il materiale di lavoro allo scrittore, che, andando oltre l'imitazione riproduttiva, arriva alla vera e propria produzione dell'immagine, costituita attraverso l'esaltazione delle contraddizioni del fenomenico.

Se questa natura autointerpretante dell'apparente era già ben presente a Stendhal all'inizio della sua attività di romanziere,⁴² era però necessario raffinare il gioco dello sguardo per passare alla lettura del reale complesso dei rapporti sociali. Mentre per la storia narrata in *Armance* bastava l'intensività di un fuoco fisso dello sguardo rivolto alle contraddizioni presenti nella figura di Octave, lasciando che fosse poi il gioco della reticenza a fare il resto, la complessità narrativa dei grandi romanzi richiedeva una dialettica dello sguardo più sottile, più capace di muoversi fra tinte definite e miriadi di sfumature.

È questa la dialettica che si profila nelle *Promenades*, in cui la scrittura diaristica, con la sua puntuale associazione fra tempo giornaliero, immagine vista nel tempo giornaliero e insieme delle emozioni suscitate e delle digressioni messe in moto dall'immagine, permette al Console di Francia a Civitavecchia di mettere a punto un meccanismo di fuoco dello sguardo che sarà fondamentale nella costruzione delle vicende di Julien Sorel e Fabrizio del Dongo, così come nelle pagine 'egotiche' in cui si eserciterà la capacità di auto-ritrattista di Stendhal.

Le *Promendes* procedono per focalizzazioni puntuali, ognuna delle quali permette di affrontare un aspetto dell'apparente mettendone a fuoco la struttura fenomenica e, a partire da questo, l'insieme dei significati che si sviluppano, per analogia, dal momento di apparenza prescelto. L'insieme debole della forma *journal* permette due cose: dal punto di vista interno dell'opera il rimontaggio, che consente di ricostruire l'esperienza romana nella sua complessità generale di fenomeni e sensazioni; dal punto di vista della ricezione la ripetizione, permessa dalla possibilità concessa al lettore di ri-collocarsi all'interno di una data situazione, o, per meglio dire, di un dato sguardo. Roma è così costituita nella complessità delle sue relazioni e nella sua natura esperienziale, ripetibile, diventando oggetto di una virtualità estesa, che permette di rivivere l'esperienza originaria di senso come se fosse propria e originale. L'apparente, nella sua de-essenzialità, si può così prestare al grande gioco delle esperienze prototipiche, iper-vere, che definiscono il fulcro del romanzo ottocentesco.

⁴¹ Sul romanzo, sulla sua relazione col libro di M.me de Duras, rimandiamo F. H. Imbert, Introduzione a Stendhal, *Armance. Ou quelques scènes d'un salon de Paris en 1827*, Paris, Garnier-Flammarion, 1967. Ci si consenta anche di segnalare Marco Carmello, *La novela y su rostro*, in *El retrato en la traducción literaria: héroes decimónonicos*, a cura di Isabel Henández, Madrid, Escolar y Mayo, attualmente in corso di stampa, pp. 13-34.

⁴² Secondo una linea di sviluppo della scrittura che deve molto alla personale sensibilità di Stendhal per il mondo delle immagini.

4.3. Il simulacro

Nella ridda di fatti suppostamente strani e sinistri in cui Witold e Fuks si trovano invischiati nelle pagine dell'ultimo romanzo di Witold Gombrowicz, *Kosmos*, uscito nel 1965, spicca la sagoma di un passero impiccato al ramo di un albero nei pressi della casa di campagna in cui il protagonista e la sua 'spalla' si sono rifugiati per fuggire, senza che sia dato veramente sapere perché, da Varsavia.⁴³ Il rinvenimento, all'inizio del romanzo, della bestiola uccisa in una maniera tanto singolare mette in moto la macchina narrativa di Gombrowicz, che si sviluppa a partire dal tentativo di attribuire un senso a un fatto così inusuale da indurre protagonisti e lettori a postulare che debba, per forza di cose, avere un qualche significato.

È bene insistere sull'ironia della situazione iniziale di *Kosmos*: il macabro ritrovamento della bestiola uccisa sfugge a ogni intenzione significativa. In effetti l'impiccagione di un passero non ha, né può avere, alcun senso, eppure questa destituzione radicale di significato è causa di un intenso, tesissimo, sforzo di significazione, come se né Witold né Fuks possano accettare come semplice accadimento quel che gli si para davanti. Non è qui in questione un problema di verità: che il passero impiccato non sia un'allucinazione, che il particolare modo del suo assassinio sia vero, non ha alcuna importanza. La macchina significativa il cui funzionamento viene disteso in *Kosmos* prescinde assolutamente dal problema della vero-falsità, per preoccuparsi, invece, di istituire una rete, un ordine di segni e di significati che giustifichi una fattualità priva di senso.

Il romanzo di Gombrowicz ha quindi una funzione istitutiva: dato l'apparire di un evento che sfugge ai mezzi dell'interpretazione comune, si tratta di costituire un ordine nuovo ed arbitrario che possa spiegare e contenere quell'evento, ossia, appunto, il cosmo cui rimanda esplicitamente il titolo del romanzo. Non importa quanto debba essere ampio lo sforzo richiesto, o se debba estendersi fino a ricoprire l'intero dominio del significabile, importa solo attuare l'opera di ridefinizione significativa che porta all'inclusione dell'evento inaspettato.

L'azione della nostra capacità riflettente assume qui una dimensione nuova, estranea alle finalità dei presupposti kantiani da cui abbiamo preso le mosse, ma perfettamente spiegabile a partire da quelli. Se infatti il giudizio di gusto è non solo riflettente, ma anche autoriflettente, la sua radicalità elimina la distanza fra pensiero, percezione e fenomeno, puntando così all'istituzione di un'artificialità pienamente compiuta e realizzata, quella del simulacro.

Riconoscendo il debito con Perniola (*La società dei simulacri*), dobbiamo, a questo punto, superare la logica benjaminiana della riproduzione, in cui, per quanto residuale, è ancora attiva la dialettica di opposizione fra originale e riproduzione; o meglio, dobbiamo rimandare quella logica al suo principio – ossia l'opposizione fra *Ursprung* ed *Entstehung* – e dire che nel mondo dei simulacri si ha solo genesi (*Entstehung*) ma non origine (*Ursprung*).

L'ingresso del simulacro in letteratura obbedisce così a una logica di coalescenza fra apparente e pensiero simile a quella descritta nel romanzo di Gombrowicz, una logica il cui effetto ultimo è quello di piegare la dinamica riflettente del giudizio di gusto in senso esclusivamente autoriflettente. La letteratura dei simulacri, dunque, è una letteratura per cui non ha più senso applicare la coppia autonomia/eteronomia, ma ha senso, invece, parlare di eautonomia pienamente raggiunta. Il simulacro come campo dell'eautonomia letteraria pienamente realizzata è dunque l'ultima trasformazione di quel campo della letteratura post-retorica (o, come si potrebbe anche dire, post-barocca), la cui definizione generale

⁴³ Cfr. Gombrowicz, *op. cit.*, pp. 15-18.

può essere data solo a partire dal pensiero estetico kantiano inteso come pensiero dell'apparenza.⁴⁴

5. Breve conclusione

Lo scopo principale di quest'articolo era dimostrare la necessità di affiancare agli approcci già noti e comunemente usati in teoria della letteratura⁴⁵ un approccio di chiara e diretta ascendenza kantiana. La proposta partiva dalla necessità di definire il campo letterario della modernità nei suoi fondamenti, consci, come si era, che la crisi dell'*inventio*, giunta al suo culmine nel corso del Barocco col collasso dell'intero sistema retorico, aveva un valore radicale.

In questo senso, come risposta alla domanda fondamentale *come si definisce la letteratura?*, il taglio kantiano che abbiamo dato si è rivelato, a nostro giudizio, particolarmente utile.

Resta aperta, a questo punto, un'altra domanda – cui, fin qui, si è data una risposta solo allusiva – quella relativa alla natura e ai compiti di una teoria della letteratura.

Crediamo che l'approccio che abbiamo cercato di definire qui consenta di rispondere a questa domanda secondo una duplice direttrice: la prima è quella che porta la teoria della letteratura a una riflessione sulle 'forme seconde', secondo una linea di pensiero che risignifica l'antica polemica del *Fedro* platonico nel senso di una necessità del linguaggio letterario come complemento insopprimibile a quello dialettico, apofantico, scientifico. La seconda è quella che, sfruttando, sulla scia di Carchia,⁴⁶ la fondamentale differenza kantiana fra *Boden*, *Gebeit* e *Feld*, intende la letteratura come un ambito (*Boden*) delle segnature piuttosto che come un dominio (*Gebeit*) del senso o un campo (*Feld*) del segno. È soprattutto questa seconda direttrice quella che abbiamo cercato di sviluppare nel corso del nostro lavoro, sperando che essa possa indicare, più che dire, quale possa essere una strategia di lavoro sui fondamenti della materia.

⁴⁴ L'integrazione di questo approccio con quelli di provenienza fenomenologica ha il vantaggio di arricchire una nozione strategica di questo genere di ermeneutiche, quella di inautenticità. Crediamo che ripensare questa nozione nei termini di una realizzazione dell'eautonomia della riflessività spiegata nella critica del giudizio kantiano possa permettere di riportare i vari usi di questa nozione a un campo comune, segnando così un importante arricchimento per l'attività critica e definitoria.

⁴⁵ Per i quali si rimanda a Giovanni Bottioli, *Che cos'è la teoria della letteratura*, Torino, Einaudi, 2006.

⁴⁶ Carchia, *Kant e la verità dell'apparenza*, cit., pp. 39-40. La proposta che avanziamo comporta però una ri-significazione dell'opposizione, che estendiamo anche al concetto di *Feld*, rispetto alla proposta del filosofo torinese, come si è avuto modo di mostrare.

Reading Myself Elsewhere. A Few Notes on Reading Otherwise

Mattia Mossali

Abstract • This essay investigates the emotional attachments we bring to a book: we will describe the identification processes that reading may involve, and how these processes affect the reader's experience and identity. When it is authentic, the act of reading cannot be considered as a moment of mirroring, but it includes a more profound identification experience to the extent that reading becomes a sort of event, a gesture that at times may alter the reader's perception of her identity since, through it, she can access the buried spaces of the unconscious. If it is true that every work demands an interpretation, at the same time the fruition of literary texts by readers is inextricably linked to their desire for personal knowledge. This is why reading is neither a cognitive nor a psychobiological experience, insofar as it involves a more complex and personal interpretative and intersubjective activity: reader and text become a sort of innovative enterprise through which connections are not only unmasked, but above all continuously created. For the purposes of the discussion and to illuminate better the point I want to make, I will implicate myself and my own personal experience as reader of Sylvia Plath.

Keywords • Reading; Identification; Intersubjectivity; Emotions; Sylvia Plath

Reading Myself Elsewhere.

A Few Notes on Reading Otherwise

Mattia Mossali

1. You Can't Fight the Feeling

Everything starts with a *feeling* that I experience again and again whenever I read certain novels or certain collections of poems. I am referring to the ability that some selected books have to transform the listening of someone else's story into the listening of my own self. Of course, this does not happen every time, and definitely not with every text. Very often I scroll the pages quickly before realizing that I cannot recognize those words as my words. They simply do not fit me. But it also happens sometimes that I find myself embroiled in the text I am reading, as if it were an invitation to find in those pages something like myself. Evidently, these are special texts that call for different strategies, not easily explicable, also because most of the times the strategies they suggest are subjective. No feeling can be the same as another, or can arise as another. The reading experience is never the same as itself, and at the same time it is not easy to describe with a critical eye, insofar as it is accompanied by a sort of ineffability. This reminds me of what Virginia Woolf writes about reading in a 1925 essay:

If to read a book as it should be read calls for the rarest qualities of imagination, insight, and judgment, you may perhaps conclude that literature is a very complex art and that it is unlikely that we shall be able, even after a lifetime of reading, to make any valuable contribution to its criticism. We must remain readers; we shall not put on the further glory that belongs to those rare beings who are also critics. (581)

This is why, for the purposes of my discussion, I want to implicate myself and my own personal experience as reader, being aware that this is probably the only way to untangle the issue I want to investigate.

Why do I feel that a text is right for me? And how do I know, as a reader, that the same text is telling me no lies? These are the questions I will try to answer throughout this essay. More precisely, I will discuss from a wider perspective the peculiar nature of the emotional attachments we bring to a book. I will describe in particular the *identification processes* that reading eventually involves, and how these processes may affect the reader's experience, for better and for worse.

2. What Does It Mean to Read a Text?

To illuminate better the point I want to make, it is worth rephrasing the preceding questions as follows: when I read, what do I look for in my readings? What do I expect from books? What kind of experience do I look for?

Since the 1960s literary theory has been marked by a significant change of perspective, which finds its fulcrum in the investigation of the coalescence of text and reader. As is known, there is a conspicuous number of theories about how reading works, and though

most of them are in contradiction with each other, all agree on one point: they all recognize the act of reading as crucial.¹

Quite recently, neuroscience research has demonstrated that, when we read about another person or look at another person in a picture, we are involved in what that person is feeling or simply doing thanks to the activation of specific neural systems. Those who love to read demonstrate a certain degree of “participatory response”:² they take part in the life and events of the characters in the books “as if”—and this the key formula—they were entrapped in a sort of mutual reflectivity, a kinetic participation in the fictional scene. The neuroscientist Vittorio Gallese, to whom we owe the study of the so-called *mirror neurons* first discovered in the ventral premotor cortex of a macaque monkey and then also in the humans (Gallese et al., “Action Recognition in the Premotor Cortex”; Gallese, “The Manifold Nature of Interpersonal Relations”), has written extensively on the empathic and embodied experience in art viewing, concluding that this type of response plays a crucial role in our understanding of the work of art itself.³ In the specific case of reading, Gallese writes:

When we read we not only entirely focus our attention on the literary work, but at the same time our stillness enables us to deploy fully our embodied simulation resources at the service of our immersive relationship with the narrated characters. This is why the FoB [Feeling of Body] generated by fiction is often more powerful than that triggered by our daily interactions with the world. Our pleasure in novel reading is thus likely also driven by this sense of safe intimacy with a world we not only imagine, but also literally embody. (Wojciehowski and Gallese)

Very briefly, to understand or to attribute a specific meaning to what we read, it is necessary to draw upon our cognitive, emotional and bodily involvement. And it is precisely this *embodied simulation* that gives an empirical base to the role of empathy within the aesthetic experience. The empathic element in a text depends, on the one hand, on the “what” of the experience (that is, our response to the supposed explicit content of the work), and on the other hand on the “how” (that is, our response to the very traces the artist leaves behind). Gallese points out: “Thanks to the embodied simulation I have the ability to recognize in what I see something within which I ‘resonate’. . . . The meaning of others’ experiences is understood not by virtue of an explanation, but thanks to a direct understanding, so to speak, an understanding coming from within” (“Dai neuroni a specchio alla consonanza intenzionale” 201; my trans.).

Even though I agree that the meaning of a text (be it literary or visual) lies within every level of our experience, at the same time there is something that proceeds beyond the necessity to find out whether the reading experience reveals a neurobiological correlation. I find it is safer to consider reading in terms of an *event* that at times may alter the readers’ perception of their identity since, through it, they can access the buried spaces of their

¹ I limit myself to remembering how, even though the most well-known speculations on the relation between text and reader can be dated back to the classical age—for example, to the Aristotelian concept of *catharsis*—it is only during the 1960s that, thanks to some schools of literary theory such as Structuralism and New Criticism, we arrive at the systematic formulation of various *reader-oriented* approaches, which consider the reader as an active participant in making sense of the text. For a more accurate introduction on this issue, see Bertoni.

More recently, Neurosciences and Cognitivism are both trying to offer new insights on the same issue, for instance, by privileging experiments conducted through the support of *neuroimaging*. See Ballerio.

² This is the precise expression adopted by Richard Gerrig.

³ See Freedberg and Gallese.

unconscious. These spaces might hold something about themselves that until then they had ignored or, it would be better to say, they had preferred to ignore.

In one important passage of his *Recherche (Le Temps retrouvé)*, Marcel Proust offers some very fascinating insights on the act of reading, by comparing literature to an optical lens facilitating the disclosure of some hidden aspects of one identity. He asserts that “[i]n reality every reader is, while he is reading, the reader of his own self. The writer’s work is merely a kind of optical instrument which he offers to the reader to enable him to discern what, without this book, he would perhaps never have perceived in himself” (948).

So, the act of reading, when it is authentic, is not a banal moment of mirroring—understood in its more superficial sense, in terms of a psychobiological feeling—but, I would argue, a more profound *identification* experience—to borrow the language of psychoanalysis, via the quotation from Freud.⁴ This is the thesis, whose rightness this contribution will try to defend and clarify.

Reading seems to trigger a very particular reaction, so that the reader tends to search in the text something that indirectly refers to herself, a clue saying something about her very ignored aspects, hoping that they may become conscious. All these hidden aspects are potentially there, in the very sentences we read, transforming simultaneously the text into the reader’s unknown face. This reminds me of George Steiner, and of what he wrote about reading in terms of *risk*:

To read well is to take great risks. It is to make vulnerable our identity, our self-possession. . . . It may come to possess us so completely that we go, for a spell, in fear of ourselves and in imperfect recognition. He who has read Kafka’s *Metamorphosis* and can look into his mirror unflinching may technically be able to read print, but is illiterate in the only sense that matters. (10-11)

In light of these remarks, it seems to me that cognitive sciences focus their attention only on the relationship between one general reader and text, a temporary relation that is immediately interrupted as soon as the same general reader closes the book. As a result, cognitive sciences neglect the role of reading in terms of a more profound *singular experience*, a moment when I can question all the things appearing attractive or disturbing to me through the protection of an aesthetic screen, to the extent that the text itself can turn its form and eventually become another text. It can become a thing soaked with something like myself, a sort of casket containing something that sounds true to me, or the answer to a question that I have never asked. Herein lies the function of reading and literature.

Literature, as every artefact made of language, deals with an invention, a fictional and unreal world, yet it is the real world that literature is trying to invoke, in order to go beyond its opacity, to probe those hidden, radical, and frequently uncomfortable aspects of the human condition. It is only in this way that the world and human feelings can be plumbed. In the 1985 draft Harvard lecture *Cominciare e finire*, Calvino explains how “studying the liminal areas of the literary work means observing the ways in which the literary operation involves reflections that go beyond literature, but that only literature can express” (735; my trans.).⁵ If this is true, reading appears to me as a form of interrogation, the most effective way to dig into my soul, by revealing how one specific text can burn my consciousness every time I read it, and every time in a different way.

Let me say this. Despite the neuroscientific effort to break the experience down into comprehensible segments, I prefer to consider reading in terms of a virtual mute dialogue, a sort of ambiguous and complex zone of experience where something very particular

⁴ For a broader treatment, see Bottioli.

⁵ “Studiare le zone di confine dell’opera letteraria è osservare i modi in cui l’operazione letteraria comporta riflessioni che vanno al di là della letteratura, ma che solo la letteratura può esprimere.”

happens, a zone that Donald Winnicott also refers to in terms of “potential space” (53). When I come to a literary text, I am not only the virtual recipient of another person’s creative story; I do not read merely the results of another person’s intentional writing gesture, the experience of someone else with whom I try to share the same emotion, hoping that this allows me to understand the author or the character with a more vivid participation. When I read, I am above all free to think and question myself; what happens in that moment concerns only me as reader and the text.

Wolfgang Iser too has insisted on this point, claiming that “if the reader and the literary text are partners in a process of communication, and if what is communicated is to be of any value, our prime concern will no longer be the meaning of the text [...] but its *effect*” (54). This precise effect which Iser deals with cannot concern merely the aesthetic approval of the text by the reader, be it very enthusiastic or repulsive. In this effect, I think, it is enclosed the distinction between *comprehension* and *interpretation*. These are two very different mental activities. Comprehension lies in the understanding of the literal meaning and in sharing a given emotional reaction with other readers. Interpretation, conversely, requires an extra effort, a non-literal understanding, as well as the use of more sophisticated and complex mental skills. Emotions are certainly important, but only when they intertwine at an heuristic level, that is, only when they are analyzed closely, and when their sense finds a proper elaboration in the reader’s mind.

Reading means interpreting; and interpreting is understood here as a form of constant interrogation, a moment that at times allows me to face an authentic unveiling of truth, which in turn must be ultimately the deciding factor guiding my will to read a text.

3. Inter-Subjective Reading. The Inner Fabric of the Text

Before proceeding with my argument, let me try to summarize what has been said so far.

Some readers, still today, approach literary texts with the presumption to extrapolate from those same pages the writer’s soul, or the message the author would have entrusted his or her novel and deposited in the words chosen for its composition. They ignore that reading might contribute to bringing out other questions, which are ultimately those same questions that most disturb us and persecute us. This does not mean that there is no context, history or sociology in the work we are looking at, but rather that we should try to find and follow a new trajectory, to let the work itself to be analyzed from always different and unpredictable angles.

First of all, as Roland Barthes suggested (49-55), it is necessary to rethink the traditional categories that regulate the literary communication.⁶ In this way, it will be possible to effect a shift from an idea of text understood in terms of a concrete and tangible product made by one writer, to an idea of text as an “object-of-language” or a “labyrinth of linkages” characterized by an irreducible plurality of meanings. In other words, a text is not the repository of the writer’s ideas that must then be decoded by the reader. This misconception is actually dangerous, and can make us totally blind.

From a wider prospective, it bears mentioning that what we have learnt from some literary theories formulated in the second half of the twentieth century, from Structuralism to

⁶ I would like to remark that the most widespread linguistic *model* of interpersonal *communication* is the one outlined in 1960 by Roman Jakobson. He distinguishes six factors that are necessary for communication to occur: (1) context, (2) addresser (or sender), (3) addressee (or receiver), (4) contact, (5) common code and (6) message. According to Jakobson, an effective communication is the one which guarantees the addressee an optimal and correct reception of the message and its meaning. It is a very elementary exchange, so that the sender codifies a message that the addressee can easily decode. See Jakobson 350-377.

Deconstructionism, is that every reading attempt focusing only on the recollection of elements from the scenario of contemporary culture—an approach which bends the text in search for sexual, political or ideological issues—is condemned to fail, and above all relegates the selected texts to oblivion. The primary goal of textual analysis should be constantly to re-examine the sense of an art work against any attempt of definite and rigid articulation. As Martin Heidegger suggested, the work of art, when authentic, is the site of a struggle from which a vortex originates, a sort of very dynamic and conflicting movement that simultaneously offers itself to and resists being fully brought into a stable and univocal meaning, and permanently circumscribed into it (15-88). This is the ground on which art lives. It is an essential instability, a *strife*—as Heidegger calls it—that makes precarious every attempt at immutable articulation and drags the art work into a space of ever new and different meanings.

This helps us to understand why our attention must be focused not only on the originary process of the art work, but above all on the role of the interpreter. In order to assign the status of art work to one object, we need to assign simultaneously an active role to the interpreters, that is, in our specific case, to the readers, to the way the readers approach the text and how (and if) the text is able to modify their perception, their gaze and ultimately their identity. I believe this is another crucial aspect to investigate.

Reading does not mean respecting the text; reading cannot be an immediate process of paraphrasing. Conversely, reading always presupposes the coalescence of text and reader, who is in the end the guardian of the text's life, the one who has to animate and give new life to that text so that it can resist over the course of the time. Every work, so to speak, is a desperate cry for understanding and, at the same time, the fruition of literary texts by readers is inextricably linked to their desire for personal knowledge. This is why I claimed that reading is neither a cognitive nor a psychobiological experience, insofar as it involves a more complex and personal interpretative activity, to the extent that reader and text become a sort of innovative enterprise through which connections are not only unmasked, but above all continuously created.

"The constitution of meaning," writes Iser, "gains its full significance when something happens to the reader. The constituting of meaning and the constituting of the reading subject are therefore interacting operations that are both structured by aspects of the text" (152). Once again, we find here the idea of reading in terms of an event marked by unpredictable effects. And this appears quite clearly not when we read a text for the first time, but when we reread a text. I will offer my personal experience to better explicate this point.

I read a lot, but more for duty than for pleasure. There are only few books that I like to read, and for some reason I continuously go back to them. I read always the same two or three books, and I could swear that I remember their plots by heart. But yet, every time I go back to a book I think I know, my re-reading of it appears as a metaphorical travel along a road that is familiar but that, at the same time, presents ever new and unexpected junctions in the form of paragraphs and phrases that I had ignored in my previous readings, and that are now able to fully grab my attention. This confirms that no two or three readings are identical: the text understood as a collection of sentences is identical of course, but readers change over time and they bring all these changes with them to the very books they read.

As such, reading returns me to the Freudian concept of *Nachträglichkeit*, or "deferred action"—as the English translation renders it—a concept which Jacques Lacan also refers to as *après coup*: it alludes to the ability that certain traumas from the past have to release new effects in the present, when they are placed in contact with ever new and different scenarios. In other words, this concept introduces the idea that there is a retrospective transcribing of an original experience at a later date in the subject's history. This conception seems particularly deserving to be included among the literary reception theories. The idea of deferred action is suitable to explain the multiple effects of meaning that a text is able

to convey according to not only epochs and cultures, but also to the singular experience of the reader. In this sense, Freud helps us in understanding how texts, like traumas, are events constantly in progress, events that are never unequivocally and permanently given.

Therefore, learning to read presupposes a form of imaginative introspection, the premonition of an event that contains in itself the announcement that something about me will be uncovered during the reading process, even though I am not exactly aware about what it is. Siri Hustvedt has coined the expression—which I find fascinating—*between-zone* to indicate this close relationship that can occur while we are reading a book. She writes: “Together, reader and book form a collaboration of meanings, which have no objective reality but create yet another between-zone, an intersubjective exchange, which sometimes succeeds and sometimes fails” (“Why One Story and Not Another?” 392).

I do not know *a-priori* how the text will shape me and, as I already argued, I also think that I will never be able to consciously articulate what exactly it is in that story that moves me. As Hustvedt pointed out, the between-zone does not necessarily occur: sometimes it succeeds and sometimes it fails. Books that say something to me do not have the same result on you. However, when something occurs, I can begin not only to feel the same sense of pain or pleasure, discomfort or enjoyment, that animates the story I am reading; this might be a quite obvious response. Instead, when something succeeds, I can begin to glimpse in the text the answers that I was looking for, the pattern of an authentic experience of knowledge that only through an aesthetic screen can be illuminated.

In other words, reading must create an *expectation* and a *sense of abeyance*. It is not only a matter of emotionality. There is always an emotional response to a work of art, but it is exactly what generates this emotion, and the nature and intensity of it, that calls for careful thinking and demands to be analyzed closely.

Reading is synonymous with questioning the human identity. I feel that the text touches me in many vital points and is able to stir them. It is not only the fact that my past and memories erupt from the text. I read, therefore I feel. I look for something and I interrogate myself. And, by so doing, I also question my own responses.

From this point of view, reading activates a form of intersubjective dialogue. It is an idea that was beautifully expressed by Georges Poulet in his 1969 article *Phenomenology of Reading*, where he discusses the peculiarities of literary experience, an experience which is not comparable to any other. Poulet, in particular, discusses the specific strategies through which the metamorphosis of the reader’s self may occur during the reading process; he writes:

Whenever I read, I mentally pronounce an *I*, and yet the *I* which I pronounce is not my self. . . . ‘JE est un autre’ said Rimbaud. Another *I*, who has replaced my own, and who will continue to do so as long as I read. Reading is just that: a way of giving way not only to a host of alien words, images, ideas, but also to the very alien principle which utters them and shelters them. . . . Reading, then, is the act in which the subjective principle which I call *I* is modified in such a way that I no longer have the right, strictly speaking, to consider it as my *I*. I am on loan to another, and this other thinks, feels, suffers, and acts within me. . . . When I am absorbed in reading, a second self takes over, a self which thinks and feels for me. . . . someone else holds the center of the stage, and the question which imposes itself, which I am absolutely obliged to ask myself, is this: “Who is the usurper who occupies the forefront? What is this mind who all alone by himself fills my consciousness and who, when I say *I*, is indeed that *I*?” (57)

So, when I read, I think the thoughts of another as if they were mine, and such thoughts invade my consciousness, to the point of projecting myself within a totally alienated dimension. Yet, as Poulet points out, this alienating effect cannot hide the fact that behind those thoughts there is always the conscience of one other who is not me; reading always

presupposes a conscious or unconscious process of appropriating the thoughts of one other. But who is this other? This is the inevitable problem to be solved.

It would be too obvious to trace in this otherness the personality of the author, his or her contingent self. Indeed, Poulet prefers to exalt the autonomy of the literary text, an autonomy that is structured by precise aspects of the text itself, as well as the idea of literary work understood in terms of inner conscience that invades the reader, by transforming her momentarily in one other self.

It is a very fascinating argument by Poulet, but one cannot help but notice that it is a theory that assigns the reader a completely secondary role: the reader must forget about herself in order to make the work live within herself; there is no space for reader's intentions. This is why I would like to take one step further than what was outlined by Poulet, and suggest that this other self (or second self) is not someone totally alien to the reader; it is the reader herself. It is the part of the reader that until then she has neglected and to which she can finally lend an ear, reassured by the protection of an aesthetic illusion. After all, this is the ultimate goal of every aesthetic experience. It aspires to the highest value of knowledge, namely, the one concerning the investigation of the mysteries of the human condition.

The power of this intersubjective dialogue consists in the fact that reading can turn an anonymous "it" into a more personal and unexpectedly familiar "you". It is a kind of openness that reveals the readers' will to know something about themselves and to be changed by what they read. I believe that, without the excesses of Don Quixote or Emma Bovary, every passionate reader enters his or her favourite readings in the construction of his or her own identity; and this is exactly the privileged way of approaching and discovering our "innermost self."

4. My Sylvia Plath

There would be no reading experience if the words I read did not leave me with a *sense of waiting*, if they did not create an expectation, an illusion that keeps me suspended making me think that, right there, in that fictional place and time, something is happening. It is an event that has to do with me, because it creates a meaning deposited under the surface of my own life. I do believe that reading must have a sort of existential implication. This is exactly what I look for in my readings, otherwise they would be a banal form of escapism, an excuse to evade the reality without understanding that it is exactly the reality that every reading has to plumb. This thought brings me round to Simone Weil, and to her thinking about reading. She too recognized that at the basis of every reading experience there is a will to knowledge. She writes: "There is a mystery in reading, a mystery the contemplation of which can doubtless help not to explain, but to understand other mysteries in men's lives" (297).⁷ Reading is an ethical experience: we read because we want to understand; we read because we may want to change.

Therefore, Sylvia Plath. When I read her poems and diaries, I engage my capacity for internal speech; I feel like I *need* to return to her again. There is something mysterious in her words, something that escapes my full understanding. I think that the reason why I return to her so frequently is because her words are able to elude me; they force me to keep reading, and by so doing, I have gradually reduced the distance in an attempt to respond to her words. It is as if in those phrases and verses there is a content that silently speaks to me, a content that I cannot totally grasp, a sort of displaced gaze thrown on myself.

⁷ This essay was originally published in 1946 with the title "Essai sur la Notion de Lecture," in *Les Etudes Philosophiques*.

And so, to pick up the question I posed in the premise, why do I feel that Plath's texts are right for me?

In 1985, the poetess Susan Howe published a book untitled *My Emily Dickinson*. More recently, Siri Hustvedt has also resorted to the possessive determiner to address the French-American artist Louise Bourgeois. *My Louise Bourgeois* is the formula she adopted to convey how the art of this sculptor "has become part of [her] cellular makeup, part of our bodies and brains" ("My Louise Bourgeois" 33). I guess I want to pursue this tradition, by claiming another great poetess: *my Sylvia Plath*, the Sylvia Plath who has now become part of myself through her writing, and above all through the reading I made of what she wrote.

There is no question in my mind that Sylvia Plath is my author. I can talk about her biography, her suicide, her presumed illness and how this last shaped her art, but that has nothing to do with the reason why I feel so close to her writing. Since I read Plath's poems for the first time at sixteen, I immediately recognized and shared with her a sense of discomfort and sorrow. But at the same time, reading Plath's pages did not evoke an immediate emotion of pity. Rather, their effect was more acute; they evoked—and still do—a feeling that I inscribed under the sign of the "familiar." Let me say this. *My Sylvia Plath's* power lies not in being confessional,⁸ but in the fact that she is able to stir up all the contents buried into the secret prison of my own unconscious.

I would like to return for a moment to the psychoanalytic word *identification*, to explicate in detail what is at stake in this passage.

The term *identification* might be approached from multiple angles, even the most immediate and common ones, which means, also to indicate those processes that might be better described in terms of emphatic or mirroring phenomena. But it bears remembering that, in the psychoanalytic sense, identification concerns specific, highly complex and pervasive processes, the ones inherent to a profound—but largely unconscious—transformation of one identity. In this perspective, the subject might certainly recognize and name the model, or the object with which she identifies, but she cannot fully control and explain the metamorphosis she is facing. This is precisely the greatest philosophical news Sigmund Freud introduces in his 1921 essay, *Group Psychology and the Analysis of the Ego*.⁹ Identity is defined here in terms of identification; each subject, far from being a trivial collection of properties or parts, is strongly determined by processes of assimilation of otherness. Every identity is never defined in relation only to itself, but within a pervasive relation with another subject. *Idem* is in relation with *alter*; *idem* and *alter* are always intertwined in many different and conflicting ways.

This conception of identity in terms of identification returns us to another question: what am I looking for in the identification with Sylvia Plath? Certainly, I do not want merely to imitate her. I do not want to stick my head in the oven; that would be insane. However, I do identify with Sylvia Plath. But my identification with her does not force my mind to an extreme mimetism. On the contrary, it offers the possibility to interrogate myself by traveling with her for the duration of the reading; for instance, on the relationship between femininity and desire, which is here addressed in terms of *manque à être*, a desire destined to remain forever unfulfilled.

Life is unintelligible for Sylvia Plath. In order to reduce its strangeness, she feels the necessity to write. In her view, life must be fixed in words. This is the precise task Plath

⁸ I'm alluding to the argument articulated in M.L. Rosenthal's essay *The New Poets: American and British Poetry Since World War II* (1967). Rosenthal was the first who used the term *confessional poetry* having in mind in particular Robert Lowell's *Life Studies*, but he included Plath too under the same label. This categorization has been long argued; see, for example, Uroff.

⁹ Freud distinguishes different types of identifications: the identification with a model, and the identification with an object. The first modifies the Ego, while the second contributes to installing the so-called Ideal of the Ego.

assigned to her writing. She writes down in a passage of her diaries: "Writing is a religious act: it is an ordering, a reforming, a relearning and reliving of people and the world as they are and as they might be" (*The Unabridged Journals* 436).

Writing, paradoxically, fixes within language that which escapes from language. Yet Plath, through this writing that becomes very soon an existential necessity for her, begins to fight an even more terrible battle. Indeed, with the passing of time, it becomes clear to her that the world she has captured into her writing so far is a world of falsehood. She continuously asks herself: "God, who am I? I sit in the library tonight, the lights glaring overhead, the fan whirring loudly. Girls, girls everywhere, reading books. Intent faces, flesh pink, white, yellow. And I sit here without identity: faceless" (*The Unabridged Journals* 26). And again, in another passage: "who am I, God-whom-I-don't-believe-in? God-who-is-my-alter-ego? Suddenly the turn table switches to a higher speed, and in the whizzing that ensues I lose track of my identity. I act and react, and suddenly I wonder 'Where is the girl that I was last year? . . . Two years ago? . . . What would she think of me now?'" (*The Unabridged Journals* 91). Her identity is gradually stripped of every element of reassurance; every mask falls and gives way to a very painful emptiness.

We could say that, as far as Plath does not know well who she is, she knows perfectly well who she no longer is. It appears very clear to her that what she yearns for is a more authentic *elsewhere*. Her desire consists in this suffering; it is a pain caused by her attempt to reach and possess something that is unattainable by its nature.

Sylvia was ill, we know this. Even today, many critics continue to examine private letters and unpublished parts of her diaries with the aim of selecting scandalistic details (Plath, *The Letters of Sylvia Plath*). But this is not the kind of disease that interests me. What motivates my continuous reading of Sylvia Plath concerns the illness of her desire, the one from which her words and writing derive. What does Sylvia Plath want? Which is to say: what does a woman want? In a way, *my* Sylvia Plath gave me the chance to reopen the famous Freudian question (*Was will das Weib?*) and to radically displace it. What she looks for in life as well as in writing, it seems to me, is something else, which has changed into an absolute otherness over time. It is an alterity that sounds like a promise of transcendence to her. Just her, who since she was a child had wanted to be everything; she who wishes she were the God girl, and that then she will become "the dew that flies suicidal" (*Collected Poems* 239).

This is how Plath (and specifically the reading I did of her diaries) has opened the way to a greater awareness of my own difference. I did not know, at the outset, that such a reading was to become so crucial for me. I have discovered it reading after reading; and more clearly, upon reflecting retrospectively on the personal "between-zone" which was being created in connection with her. Going back to the risks reading hides, I agree with Shoshana Felman when she claims that "every reading is a rather risky business whose outcome and full consequences can never be known in advance" (5). This is exactly the fascinating aspect of every authentic reading experience: the fact that it allows me to find in the text something I do not expect. In my specific case, *my* Sylvia Plath is, among other things, the account of how I made the discovery of my own identity as missing, and why this missing of one identity appears to me characteristic of femininity. Such an identity lies beyond every essentialist assertion: it is nothing but an additional pain, a lack of indulgence toward ourselves.¹⁰

¹⁰ See Mossali. By privileging the original insights regarding the sexual difference offered by Jacques Lacan in the *Seminar XX*, my research aims at rethinking the traditional concepts of universality and singularity – which correspond respectively to the processes of male and female sexuation – in order to analyze then the uniqueness embodied in the writing of Sylvia Plath.

Plath understood the necessity to abandon the false security of one identity in favor of the insecurity of the loss, of a differential movement which cannot be permanently fixed. As already said, only much later I realized that my reading of Plath was speaking to me through an unexpected power of address, and that the same reading was copying—with no initial awareness on my part—the flux of my own life.

“The dialogue between my writing and my life is always in danger of becoming a slithering of responsibility, of evasive rationalizing,” writes Plath (*The Unabridged Journals* 208-209). And this is true also for reading, which is always the work of a reflective self. If someone asked me to explain why I chose Sylvia Plath, I think I would answer by borrowing the words of Michel de Montaigne: “Because it was [she], because it was I” (139).¹¹

In conclusion. People read and react to a book, for better and for worse. We may like that book, or we may not. But at times, another miracle can occur, and we see that one book we have read is able to intensify our lives. And so, we ask more of it; we want more, more knowledge and more answers. Reading is exactly this, a hope that something may finally happen.

Works Cited

- Ballerio, Stefano. *Mettere in gioco l'esperienza. Teoria letteraria e neuroscienze*. Ledizioni, 2013.
- Barthes, Roland. “The Death of the Author.” *The Rustle of Language*. U of California P, 1989, pp. 49-55.
- Bertoni, Federico. *Il testo a quattro mani. Per una teoria della lettura*. 2nd ed., Ledizioni, 2010.
- Bottioli, Giovanni. “Identity Exists Only in its Modes. The Flexible Subject and the Interpretative Mind against Semi-Cognitive ‘Sciences’.” *Comparatismi*, vol. 1, 2016, pp. 1-18.
- Calvino, Italo. “Cominciare e finire.” Appendix of “Lezioni americane.” *Saggi 1945-1985*, edited by Mario Barenghi, Mondadori, 1995, pp. 734-53.
- Felman, Shoshana. *What Does a Woman Want? Reading and Sexual Difference*. Johns Hopkins UP, 1993.
- Freedberg, David, and Vittorio Gallese. “Motion, Emotion and Empathy in Esthetic Experience.” *Trends in Cognitive Sciences*, vol. 11, no. 5, 2007, pp. 197-203.
- Freud, Sigmund. *Group Psychology and the Analysis of the Ego*. Translated by James Strachey, The Hogarth Press, 1949.
- Gallese, Vittorio. “Dai neuroni a specchio alla consonanza intenzionale. Meccanismi neurofisiologici dell'intersoggettività.” *Rivista di Psicoanalisi*, vol. 1, 2007, pp. 197-208.
- . “The Manifold Nature of Interpersonal Relations: The Quest for a Common Mechanism.” *Philosophical Transactions of the Royal Society of London B*, vol. 358, 2003, pp. 517-28.
- Gallese, Vittorio, et al. “Action Recognition in the Premotor Cortex.” *Brain*, vol. 119, no. 2, Apr. 1996, pp. 593-609.
- Gerrig, Richard. *Experiencing Narrative Worlds. On the Psychological Activities of Reading*. Westview Press, 1993.
- Heidegger, Martin. “The Origin of the Work of Art.” *Poetry, Language, Thought*, translated by Albert Hofstadter, Harper & Row, 1971, pp. 15-88.
- Howe, Susan. *My Emily Dickinson*. New Directions, 2007.

¹¹ “Parce que c'était lui, parce que c'était moi.”

- Hustvedt, Siri. "My Louise Bourgeois." *A Woman Looking at Men Looking at Women: Essays on Art, Sex, and the Mind*. Simon & Schuster, 2016, pp. 25-33.
- . "Why One Story and Not Another?" *A Woman Looking at Men Looking at Women: Essays on Art, Sex, and the Mind*. Simon & Schuster, 2016, pp. 382-99.
- Iser, Wolfgang Fink. *The Act of Reading*. The Johns Hopkins UP, 1978.
- Jakobson, Roman. "Closing Statements: Linguistics and Poetics." *Style in Language*, edited by Thomas A. Sebeok, Technology Press of MIT / Wiley, 1960, pp. 350-77.
- Montaigne, Michel (de). "Of Friendship." *The Complete Essays of Montaigne*, translated by Donald M. Frame, Stanford UP, 1957, pp. 135-44.
- Mossali, Mattia. *Sylvia Plath. La singolarità del femminile*. Edizioni Ripostes, 2015.
- Plath, Sylvia. *Collected Poems*. Edited by Ted Hughes, Harper & Row, 1981.
- . *The Letters of Sylvia Plath*. Edited by Peter Steinberg and Karen V. Kukil, Harper, 2017. 2 vols.
- . *The Unabridged Journals of Sylvia Plath*. Edited by Karen V. Kukil, Anchor Books, 2000.
- Poulet, Georges. "Phenomenology of Reading." *New Literary History*, vol. 1, no. 1, 1969, pp. 53-68.
- Proust, Marcel. *Remembrance of Things Past*. Translated by C.K. Scott-Moncrieff and Terence Kilmartin, Random House, 1981.
- Steiner, George. "Humane Literacy." *Language and Silence: Essays on Language, Literature and the Inhuman*, Yale UP, 1998, pp. 3-11.
- Uroff, Margaret Dickie. "Sylvia Plath and Confessional Poetry: A Reconsideration." *Iowa Review*, vol. 8, no. 1, 1977, pp. 104-15.
- Weil, Simone. "Essays on the Notion of Reading." Translated by Rebecca Fine Rose and Timothy Tessin. *Philosophical Investigations*, vol. 13, no. 4, 1990, pp. 297-303.
- Winnicott, Donald. *Playing and Reality*. Routledge, 1975.
- Wojciehowski, Hannah, and Vittorio Gallese. "How Stories Make Us Feel: Toward an Embodied Narratology." *California Italian Studies*, vol. 2, no. 1, 2011, pp. 1-35.
- Woolf, Virginia. "How Should One Read a Book?" *The Essays of Virginia Woolf*. Edited by Stuart N. Clark, vol. 5 (1929-32), Houghton Mifflin Harcourt, 2010, pp. 572-84.

L'esperienza estetica: un varco oltre i limiti del significato

Alessandra Tosi

Abstract • Tracciare l'essenza di un'opera d'arte è impresa ardua e vana, se l'indagine si limita alle proprietà che questa dovrebbe esemplificare. Tuttavia appare interessante riflettere sull'esperienza estetica della letteratura prendendo le distanze dall'essenzialismo ed ampliando il discorso alle dinamiche che consentono a Montaigne di definirla in qualità di referente della «*humaine condition*». Non è, infatti, possibile scindere la scrittura dall'esperienza umana: l'arte è provocata dalla vita e la vita è provocata dall'arte, sostiene Bachtin riflettendo sulla relazione logico-congiuntiva fra cultura ed esistenza.

Pertanto la riflessione metalinguistica coniuga letteratura e filosofia, prendendo le distanze da qualsiasi vano progetto d'interpretazione categorica per mettere in discussione la prospettiva che vincola la letteratura ai contesti, trascurando il valore principe dei testi. Giovanni Bottioli afferma che il contestualismo uccide la letteratura, pertanto il testicidio sarebbe causato dal desiderio di ridurre un testo all'artefatto, privandolo della possibilità di essere dinamico e in continua metamorfosi: al contrario l'esperienza estetica desidera tradursi in una pratica sperimentale avulsa da regole stabilite a priori, quasi a esorcizzare l'eredità di una semiotica normativa e di qualsiasi forma di assolutismo essa imponga.

L'opera d'arte va, innanzitutto, isolata rispetto all'*intentio auctoris*, per poter cogliere a pieno l'*intentio operis* che, nel panorama culturale contemporaneo, offre esempi di lavori che reclamano la propria nudità a scapito di qualsiasi interpretazione riduzionista. Prova calzante è la letteratura labirintica di Yoko Tawada, la cui erranza sospende ogni differenza, collocandosi sulla soglia di infiniti luoghi, culturali e non. Tra ideogrammi e alfabeto tedesco, il linguaggio, privo di pretese logocentriche, approda in una *terra nullius*. Il velo del fraintendimento e dell'equivoco diventa nuova frontiera dell'esperienza estetica che si apre allo sperimentalismo: laddove il testo si lega indissolubilmente al tema dell'identità che è incertezza, perdita e disconoscimento, la dimensione artistica si colloca dentro e fuori ogni contesto, il contenuto diventa forma in metamorfosi e l'opera d'arte, capolavoro che si fa *vanitas proprietatis*, disintegra qualsivoglia definizione di carattere o proprietà per assurgere a icaistica ostentazione di sé.

Parole chiave • Esperienza estetica; Riflessione metalinguistica; Testicidio; Letteratura labirintica; Sperimentalismo

Abstract • Portraying the essence of a work of art is a very hard and vain effort if the inquiry is limited to the properties it should exemplify. However it is interesting to consider the aesthetic experience by distancing ourselves from the essentialism and extending our thought to those dynamics thanks to which Maigne defines it as a sort of report of the "humaine condition." As a matter of fact it is impossible to separate writing and human experience: art is created by life and life is caused by art, as Bakhtin says while considering the logic-linking relationship between culture and existence.

Therefore the metalinguistics consideration combines literature and philosophy and abandons every useless project of categorical hermeneutics in order to challenge the perspective which binds literature to contexts, neglecting the main value of the texts. Giovanni Bottiroli claims that contextualism kills literature, so the text murder would be caused by the desire of reducing a text to an artefact, depriving the possibility of being dynamic and in an endless metamorphosis: on the contrary the aesthetic experience wished to lead to an experimental practice far removed from criteria established a priori, as though it would exorcize the heritage of a normative semiotics and of any sort of absolutism this study of signs dictates.

The work of art is to be isolated from the *intentio auctoris* in order to fully understand the *intentio operis*, which offers today many examples of works claiming their own nakedness at the expense of any reducing interpretation. A suitable evidence is given by Yoko Tawada's labyrinthine literature, whose wandering suspends every difference and places itself over the border of endless spaces, either cultural or not. The language flows between ideograms and German alphabet: without logocentric demands, it lands to a *terra nullius*. The veil of misunderstanding and misinterpretation becomes an original frontier of the aesthetic experience, which spreads to experimentalism: wherever the text indissolubly binds to the theme of identity, that is uncertainty, loss and disavowal, the content becomes shape in metamorphosis and the work of art, masterpiece getting *vanitas proprietatis*, destroys any definition of property to surge to a vivid ostentation of itself.

Keywords • Aesthetic Experience; Metalinguistics Consideration; Text Murder; Labyrinthine Literature; Experimentalism

L'esperienza estetica: un varco oltre i limiti del significato

Alessandra Tosi

La scrittura è pratica umana e, quindi, esperienza di vita, che appartiene all'arte e altresì la genera. Pertanto, laddove si intenda affrontare un'indagine circa l'estetica della letteratura, occorre avviare una disamina sul tanto dibattuto statuto di opera d'arte che, dagli anni Cinquanta ai giorni nostri, è stato sovente messo in dubbio in favore di una distanza da qualsiasi forma di riduzionismo definitorio e da ogni tipo di funzionamento canonizzato.

Partendo dal presupposto che gli stessi artisti del Novecento «hanno progettato le loro opere come messa in discussione dei confini dell'arte, dello statuto dell'opera d'arte, della specificità dell'esperienza estetica»,¹ appare necessario almeno citare l'atteggiamento antiessenzialista che si propaga dalla metà dello scorso secolo grazie al pensiero di Moritz Weitz, padre del dibattito analitico,² il quale considera la definizione di arte un principio impossibile: se è vero che l'arte ha un'intrinseca predisposizione all'innovazione ed è capace di estendere i propri confini grazie alla creatività, suo motore pulsante, è parimenti vero che pretendere di dichiararne l'essenza equivale a circoscrivere a schema una dimensione che, per sua intima struttura, è aperta e imprevedibile.

Sebbene il pensiero analitico venga messo in dubbio da filosofi essenzialisti e storici quali Arthur C. Danto,³ è il filone anticontestualista a prevalere e a trovare in *Theories of Art Today* l'input per un orientamento verso un nuovo metodo che, appurate le precedenti pretese definitorie, non implichi un limite restrittivo. Berys Gaut sembra essere colui che al meglio ne accoglie il suggerimento, non definendo, bensì caratterizzando l'arte come un concetto-grappolo, avente caratteristiche sufficienti, ma non necessarie. Ciò che descrive l'arte non è, pertanto, una lista chiusa di proprietà, ma una serie di attributi rivedibili e ampliabili.

Interessante e innovativo è il contributo di Joseph Margolis, secondo il quale nessuna teoria dell'arte può essere persuasiva se non è inserita in una più ampia ricerca di antropologia filosofica «costruita a partire da una riflessione sull'arte, o – in una sorta di tensione dialettica – come una teoria dell'arte sviluppata in continuità con una riflessione sulla natura umana»;⁴ perciò l'estetica ha la facoltà di coinvolgere le dimensioni della cultura, della storia, della società e, soprattutto, di quel singolare ibrido di naturalità e artefattualità che è la creatura umana. La struttura ontologica dell'essere umano è simile a quella che

¹ Pierluigi Basso, *Il dominio dell'arte: semiotica e teorie estetiche*, Roma, Meltemi, 2002, cap. 1.

² L'estetica analitica nasce in ambito anglo-americano alla fine degli anni Cinquanta e vede al centro delle sue speculazioni proprio il problema della definizione dell'arte, affrontato nella rivista statunitense «The Journal of Aesthetics and Art Criticism» – su cui viene pubblicato lo scritto teorico di Morris Weitz dal titolo *The Role of Theory in Aesthetics* – e in quella britannica «British Journal of Aesthetics».

³ «To see something as art requires something that the eye cannot descry—an atmosphere of artistic theory, a knowledge of the history of art: an artworld» (Arthur Danto, *The Artworld*, «Journal of Philosophy», vol. 61, n.19, 1964, pp. 571-584: 580). L'autore afferma che l'opera d'arte è tale solo se possiede una *aboutness*, un essere a proposito di qualcosa, e se il suo significato si presenta in forma materialmente incarnata. Inoltre deve presentare il significato che essa esprime in forma incorporata poiché un oggetto artistico è tale solo se è legato a un supporto materiale, a un *medium* fisico.

⁴ Joseph Margolis, *Ma allora, che cos'è un'opera d'arte? Lezioni di filosofia dell'arte*, trad. e cura di Andrea Baldini, Milano, Mimesis, 2011, p. 7.

caratterizza le opere d'arte; entrambe infatti, secondo Margolis, sono entità incarnate in qualcosa di fisico, ma aventi una natura culturale, intenzionale e sociale, non riducibile alla controparte fisico-biologica che dà loro struttura. Le sue considerazioni, inoltre, evidenziano nell'arte il connotato di propulsore di trasformazione, che consente al soggetto di umanizzarsi, imparando a conoscere se stesso e riconoscendo il proprio posto nel mondo.

Quello che in Margolis si potrebbe cogliere come un *umanesimo* dell'arte è il ponte che consente alla nostra riflessione di transitare alla 'humaine condition' che Montaigne circoscrive alla letteratura e che, di conseguenza, reclama d'essere indagata prendendo le distanze da qualsiasi forma di riduzionismo. Così come l'uomo non può essere considerato in modo vago come un animale razionale, egualmente la sua opera dev'essere compresa entro uno spettro più ampio che, parafrasando Dewey, diventa luogo di rigenerazione dell'esperienza in genere e rivela l'esperienza estetica come momento di riflessione sulle condizioni della conoscenza.

Tali considerazioni reclamano un pensiero necessario che non escluda la scrittura, posto che, come suggerisce Robert Escarpit,⁵ la letteratura è associata alla scrittura, cioè alla combinazione di qualcosa di percepibile – il linguaggio, scritto o in certi casi orale – con il significato.

È proprio entro lo studio della scrittura che si collocano gli studi dei formalisti russi, la cui prospettiva è che le opere – a cui i destinatari si avvicinano tramite l'interpretazione delle loro leggi strutturali – sono sistemi: «i singoli elementi dell'opera», ovvero «l'intreccio e lo stile, il ritmo e la sintassi nella prosa, il ritmo e la semantica del verso [...] sono in correlazione tra loro e agiscono gli uni sugli altri».⁶ La loro indagine, che tende a identificare estetica e metodo, sembra profetizzare le istanze strutturaliste, giacché verte sugli aspetti formali di un'opera d'arte necessari a determinarne il valore, piuttosto che sulla dimensione metatestuale e contenutistica. L'errore, laddove sussista, è stato forse di proporre un'estetica inadeguata – che si limita all'analisi dell'aspetto formale dell'opera d'arte – e di sostenere che la letteratura sia un linguaggio *intransitivo*, chiuso in se stesso e ammirabile per la sua costruzione, ma non per i rinvii a situazioni storiche o sociali. Tuttavia si deve proprio ai formalisti russi il merito di aver avviato una rivoluzione che ha consentito all'Occidente, a metà del ventesimo secolo, di realizzare che i testi letterari sono «oggetti-di-linguaggio», e che tale linguaggio è complesso e seducente.

Alla metà del Novecento, infatti, si inserisce uno studio originale distante dall'eredità formalista e che non può essere circoscrivibile sul piano concettuale, poiché non è un metodo, bensì un evento pervadente la filosofia stessa, intesa come discorso sull'essere. Si tratta della pratica della decostruzione, che prende le distanze dal funzionamento canonizzato delle teorie contestualiste ed entra in polemica con i dettami dello strutturalismo per far detonare i rebus definitivi e deporre il concetto tradizionale di senso, stabilito aprioristicamente come ciò che si genera dalla summa di presenze. Il percorso del Decostruzionismo segue, infatti, una rotta inversa rispetto a quella tradizionale: la scrittura viene disarticolata alla ricerca aporetica dei significati dei suoi concetti fondamentali, che si concedono attraverso l'esperienza che Jacques Derrida chiama *traccia* – e che, secondo Barthes,⁷

⁵ L'accademico ritiene che le critiche tradizionali discutano solo l'opposizione più evidente tra forma e contenuto senza vedere che si tratta di una sorta di conciliazione in cui lo scrittore deve affrontare l'al-di-là del linguaggio per orientare la dialettica espressione-contenuto verso la ricerca di equilibri in bilico fra la parola-cosa e la parola-segno. Egli, inoltre, considera la letteratura come processo i cui elementi imprescindibili – progetto, mezzo e approccio – sono collegati dal linguaggio.

⁶ Jurij Tynjanov, *L'evoluzione letteraria*, trad. di Remo Faccani, in *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, a cura di Tzvetan Todorov, Torino, Einaudi, 1968, pp. 125-143: 129-130.

⁷ Egli afferma che «il lettore [...] è soltanto quel *qualcuno* che tiene unite in uno stesso campo tutte le tracce di cui uno scritto è costituito» (Roland Barthes, *La morte dell'autore*, in Id., *Il brusio della*

soltanto il lettore è in grado di unire ad altre tracce per tenerle unite in uno stesso luogo, senza che nessuna vada perduta. Egli asserisce che per avere accesso a un Essere in presenza, occorre esperire il rapporto con qualcosa di esterno, con l'Altro che, nella sua assenza, si fa condizione non presente della presenza. Il potenziale di tale sistema per contrasto è la *différance*,⁸ che evidenzia il carattere dinamico della differenza, irriducibile condizione di possibilità della presenza. Affermando, pertanto, che l'identità non è qualcosa di dato, ma che si determina in *relazione* ad altro, nel differire da sé, il filosofo risale a un *prima* che rivoluziona i presupposti formali della filosofia: l'interrogativo *Ti esti?* non è più il presupposto per un'indagine circa il discorso retorico, bensì viene messo in discussione con la *question de la question*, che approda alla sentenza «tutto ciò che è [...], è traccia nell'esperienza».⁹

In ambito letterario l'applicazione dell'approccio decostruzionista è orientata a violare il corpo della scrittura e ad aprire l'opera d'arte alle incoerenze del testo, esibendo l'impossibilità di qualsiasi progetto di totalizzazione del sapere. La distruzione dell'opera diventa, dunque, un atto creativo che si delinea attraverso le fasi di de-costruzione, ri-configurazione e recupero di un nuovo senso. Tale impensato – che si agita e fermenta dietro al testo e che reclama di essere *rintracciato* – costituisce il profondo scarto agli approcci logocentrici e, analogamente, ogni forma di interpretazione del testo perde le sue proprietà rassicuranti, viene messa in discussione e giunge a sussistere solo come slittamento di un significato sulla catena dei significati.

Parafrasando, pertanto, Wollheim (1968) – il quale concepisce l'arte come una forma di vita – diventa necessario spostare lo sguardo dalle diversità potenziali nel testo a quelle che interagiscono entro le diverse culture. Queste fervono in civiltà che non sono blocchi identitari omogenei, così come non lo è il *tessuto*, pertanto il conflitto che provoca la *différance* deve essere assunto entro una prospettiva dinamica, che non indugi dinanzi l'inatenuabilità di una nuova composizione, ma che lavori all'incontro fra universi distanti ed eterogenei, riconoscendo nelle differenze reciproche possibilità creative in grado di generare dissonanze feconde. Le nuove costruzioni identitarie fanno interagire in forme nuove e multiformi le identità tradizionali, che sono frutto di incontri, confronti, scontri, scambi e ibridazioni che contraddistinguono da sempre l'esistenza umana. Emerge, quindi, che il concetto di purezza applicato alle culture o alle identità è ormai obsoleto, in quanto entrambe posseggono radici eterogenee. Egualmente, volendo ripensare alle forme di vita come a forme d'arte, è possibile asserire che anche l'estetica intransitiva appartiene al passato, mentre in epoca presente – una nuova età globale che si nutre di movimento e alterità – si impone il postulato che «la letteratura è fatta di testi, e non di contesti»¹⁰ – di *tessuti* che si sottraggono a qualsiasi rivendicazione di staticità – per considerare l'opera come *grandezza dinamica* che nasce dalla combinazione tra un artefatto, ovvero l'opera nella sua determinazione filologica, e un oggetto virtuale, ovvero le espansioni testuali date

lingua, trad. di Bruno Bellotto, Torino, Einaudi, 1988, pp. 51-56: 56).

⁸ Intesa nella duplice valenza etimologica del verbo greco *diaphèrein* e del verbo latino *differre*: si tratta tanto della differenza fra segno e segno – poiché ogni segno rinvia a un segno differente da esso – quanto del differimento, o rinvio incessante, a cui è sottoposta la presenza della cosa. Alla scrittura, ad esempio, è attribuita la caratteristica di differenza temporale che, durando nel tempo oltre la parola pronunciata, toglie al suo messaggio la sua collocazione spazio-temporale e la rende suscettibile di diverse interpretazioni nel corso delle epoche storiche.

⁹ *Dialogo con Jacques Derrida*, a cura di Matteo Bonazzi e Roberto Terzi, «Annuario Astufilo 1999-2000», Milano, CUEM, 2002, p. 125.

¹⁰ Giovanni Bottirotti, *La letteratura: se iniziassimo davvero a studiarla?*, «Doppiozero», 26 maggio 2017, web, ultimo accesso: 24 luglio 2018, <<http://www.doppiozero.com/materiali/la-letteratura-se-iniziassimo-davvero-studiarla>>.

dall'insieme delle possibili interpretazioni. Paragonando i testi a macchine che viaggiano attraverso le epoche, e che aumentano la loro forza e la loro complessità tramite questo viaggio, Giovanni Bottirolti rende perfettamente l'idea del potenziale di un testo, la cui porosità consente ai confini definitivi di dissolversi, in favore di una fluidità che assicura vita all'opera.

Da ciò si evidenzia la definitiva separazione dall'ipertrofia critica e la destituzione del contestualismo, il cui errore principale è stato proprio quello di favorire una distorsione punitiva verso la letteratura, riducendo il testo all'artefatto e negando la sua capacità di espandersi dinamicamente. «Il contestualismo uccide la letteratura», sancisce ancora Bottirolti, consacrando gli aspetti più dinamici e flessibili della letteratura, che devono essere periodicamente rinegoziati e ridiscussi.

Giunti a questo punto della nostra analisi, occorre comprendere con cosa si coniughi il vitalismo dell'opera d'arte, accordato che né i contesti né i contenuti posseggono quelle caratteristiche tali da poter costituire «l'aggrovigliata trama della umana esperienza».¹¹

Un'interessante via da perseguire è quella che pone il vitalismo dell'opera d'arte nella parola che abita lo spazio di mezzo, l'interstizio di fuga oltre qualsiasi significazione pre-stabilita. Tra le ipotesi che si possono ponderare vi è quella a sostegno del cosiddetto *Zwischenraum*, l'ambiente liminale in cui il testo concede a se stesso di scardinare l'immagine monolitica che la linguistica tradizionale gli aveva ascritto, per aprirsi a infiniti spazi di significazione, primo tra tutti quello dell'enigma e dell'assurdo. «I confini passano dappertutto, attraverso ogni suo momento; l'unità sistematica della cultura si estende agli atomi della vita culturale e, come un sole, si riflette in ogni sua goccia. Ogni atto culturale vive essenzialmente ai confini».¹² È proprio lì, sul confine, che l'esperienza estetica si traduce in una pratica sperimentale avulsa da regole stabilite a priori, un percorso in divenire, la cui metamorfosi sembra voler esorcizzare l'eredità di una semiotica alquanto datata, connessa alla recondita fiducia di in un senso univoco e alla necessità di un pubblico adeguato. Non esiste essenzialismo e l'indagine circa la verità, considerata «la morte dell'intenzione»,¹³ viene scalzata in favore di un'apertura al senso possibile, «la conciliazione proposta dall'opera d'arte è solo un'apparenza mistificante; la pretesa totalità è smentita dall'intima frammentarietà del prodotto artistico»¹⁴ che è anche carattere specifico della modernità, oltre che modalità di scrittura testuale.

Al lettore si offre, di conseguenza, un paradigma che non è modello intransitivo e che contesta la reificazione dell'identità unica: inserite in culture che sono complessi segni di significazione, le narrazioni si rivelano come «creazioni, o meglio ri-creazioni e negoziazioni ininterrotte degli immaginari confini tra "noi" e "l'altro"».¹⁵ In questo senso, le culture si fanno testi che articolano differenze, capaci di risignificare la relazione fra identità e alterità. Allo stesso modo l'identità si precisa come categoria abitata dall'alterità, dunque in continuo divenire, un'*unitas multiplex*¹⁶ mutevole nel tempo e nello spazio.

Un atto performativo considerato in qualità di messa in scena delle differenze è la traduzione, *lingua in atto*, movimento di significati nel principio e nella pratica della

¹¹ Ernst Cassirer, *Saggio sull'uomo*, trad. di Carlo D'Altavilla, Roma, Armando Editore, 1971, p. 79.

¹² Michail Bachtin, *Estetica e romanzo. Un contributo fondamentale alla «scienza della letteratura»*, trad. di Clara Strada Janović, Torino, Einaudi, 1979, p. 20.

¹³ Renato Solmi, Introduzione a Walter Benjamin, *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, trad. e cura di Renato Solmi, Torino, Einaudi, 1995, pp. VII-XLIII: XXVI.

¹⁴ Diego Fusaro, *Walter Benjamin. Il pensiero*, «reteccp.org», web, ultimo accesso: 25 luglio 2018, <<http://www.reteccp.org/biblioteca/disponibili/letterature/benjamin/benjamin.html>>.

¹⁵ Seyla Benhabib, *La rivendicazione dell'identità culturale. Eguaglianza e diversità nell'era globale* [2002], trad. di Angelo R. Dicuonzo, Bologna, il Mulino, 2005, p. 27.

¹⁶ Edgar Morin e Mauro Ceruti, *La nostra Europa*, Milano, Raffaello Cortina, 2013, p. 74.

comunicazione che difficilmente risulta simmetrica, poiché non consta di una lingua comune. Resta, infatti, un decisivo «elemento di resistenza»¹⁷ nel processo di traduzione, il fattore estraneo che si rivela nella zona interstiziale e permette che l'esito finale non sia una forma di assimilazione a identità astratte. Al contrario, è spesso proprio quell'elemento di resistenza, quel residuo a generare forme creative di relazione, possibilità inattese attraverso cui «il nuovo viene al mondo». ¹⁸ Ogni atto di traduzione, inevitabilmente sottoposto a cambiamenti nel tempo, si configura, dunque, come espressione della differenza linguistica letteraria fra culture: «Con la traduzione bisogna accettare che un testo ricompaia nello specchio di una lingua, di una cultura straniera [...]. Ma questo specchio, essendo quello di una cultura straniera, non può riflettere che un'immagine non infedele, quanto diversa». ¹⁹ In tempi molto recenti le riflessioni di Umberto Eco offrono un considerevole contributo alle teorie della traduzione, collocandola tra le forme di interpretazione finalizzata a ricreare l'*intenzione del testo*: «una traduzione soddisfacente deve rendere (e cioè conservare *abbastanza* immutato, ed eventualmente *ampliare* senza *contraddire*) il senso del testo originale». ²⁰ Sembra che il semiologo italiano stia dialogando con Walter Benjamin, il quale ritiene che il vero scopo della traduzione sia quello di liberare la *pura lingua* racchiusa nel testo, ciò che è nascosto dietro le parole e non esplicitato dall'autore originale per «ridestare l'eco dell'originale». ²¹ Tuttavia è forse, nuovamente, Jacques Derrida colui che – prendendo le distanze dalla traduzione come atto conseguente a una prima stesura e quindi dall'idea che esista un testo nato già fatto – sottolinea più adeguatamente il principio metamorfico della lingua, come violazione di qualsiasi esatta restituzione del senso e apertura non alla polisemia, bensì alla disseminazione del senso: «Non si ha mai una vera e propria tra-duzione, bensì piuttosto una trasformazione». ²²

La pratica della traduzione dispiega così un «terzo spazio» di enunciazione, uno spazio di spossessamento, situato in un in-between,²³ luogo in cui si articolano le differenze entro conoscenze, mondi simbolici e comportamenti. Tale dimensione interstiziale o intermedia – che sembra voler suggerire che «tutto è da districare, ma nulla è da decifrare»²⁴ e che «la letteratura (ormai sarebbe meglio dire la scrittura), rifiutandosi di assegnare al testo (e al mondo come testo) un “segreto”, cioè un senso ultimo, libera un'attività [...] rivoluzionaria»²⁵ – segue perfettamente la direzione del dibattito postmoderno che intende declinare il concetto di cultura all'ibridazione e alla contaminazione di codici culturali, accogliendo

¹⁷ Walter Benjamin, *Il compito del traduttore*, in Id., *Angelus Novus*, cit., pp. 39-52: 45. È lo stesso Bhabha a proporre il riferimento al famoso saggio di Benjamin sulla traduzione: il «soggetto della differenza culturale diventa un problema che Walter Benjamin ha descritto nei termini del carattere irrisolvibile o liminare della traduzione: è l'elemento di resistenza nel processo di trasformazione, “ciò che – in una traduzione – non è a sua volta traducibile”» (Homi Bhabha, *I luoghi della cultura*, trad. di Antonio Perri, Roma, Meltemi, 2001, p. 311).

¹⁸ Ivi, p. 315.

¹⁹ Daniel-Henri Pageaux, *La traduzione nello studio delle letterature comparate*, trad. e cura di Giuseppe A. Macor, «Testo a Fronte», n. 24, I semestre 2001, pp. 49-66: 50.

²⁰ Umberto Eco, *Riflessioni teorico-pratiche sulla traduzione*, in *Teorie contemporanee della traduzione*, a cura di Siri Nergaard, Milano, Bompiani, 1995, pp. 121-146: 138.

²¹ Benjamin, *Il compito del traduttore*, cit., p. 47.

²² Gaetano Chiurazzi, *Miseria e splendore della decostruzione. La traduzione, lo scambio, la moneta falsa*, in *Su Jacques Derrida. Scrittura filosofica e pratica di decostruzione*, a cura di Paolo D'Alessandro e Andrea Potestio, Milano, LED, 2008, pp. 95-111: 101.

²³ Bhabha, *op. cit.* L'autore, nella cornice degli studi postcoloniali, offre importanti approfondimenti sul ruolo delle pratiche traduttive nell'ambito dell'incontro fra culture. Il traduttore è proprio chi sta nel mezzo, *in-between*, fra le culture.

²⁴ Barthes, *op. cit.*, p. 55.

²⁵ *Ibidem*.

l'apertura al diverso e prendendo le distanze dall'assolutismo imposto dalla semiotica normativa, screditando, tra i tanti, anche il concetto di un ricettore 'ideale', che «è nocivo in tutte le indagini estetiche, poiché queste sono semplicemente tenute a presupporre l'esistenza e la natura dell'uomo in generale. Così anche l'arte si limita a presupporre la natura fisica e spirituale dell'uomo [...] Poiché nessuna poesia è rivolta al lettore, nessun quadro allo spettatore, nessuna sinfonia agli ascoltatori».²⁶

Diventa, tuttavia, necessaria una delucidazione: il lettore acquisisce un'importanza imprescindibile, poiché si svincola dal valore ideale che lo definisce come «scrittore nell'istante che precede la scrittura»²⁷ e acquista un prestigio nuovo: egli diviene luogo di convergenza delle molteplicità del testo e «non più un consumatore, ma un produttore di testo [...]»; il valore di leggibilità di un testo letterario è proporzionale alla sua trascrivibilità».²⁸ Secondo Barthes, infatti, per restituire alla scrittura il suo avvenire è necessario proclamare la morte dell'autore. Se «attribuire un Autore a un testo significa imporgli un punto fisso d'arresto, dargli un significato ultimo, chiudere la scrittura»,²⁹ se altresì è inconfutabile che la scrittura *manifesti la propria presenza attraverso un poetic hole in cui la parola poetica si rivela per mezzo di incessanti metamorfosi*, tanto nella forma, quanto nel contenuto, diventa egualmente ineccepibile la necessità di sradicare qualsiasi elemento che la vincoli a un'innaturale staticità.

Inoltre laddove accordiamo che «la scrittura è [...] il nero-su-bianco in cui si perde ogni identità, a cominciare da quella stessa del corpo che scrive», che è «distruzione di ogni voce, di ogni origine»,³⁰ stiamo automaticamente prendendo le distanze dall'idea di una qualsiasi forma di appartenenza unitaria, per cavalcare il dibattito che nella modernità ha eletto la crisi del luogo a motivo dominante della propria riflessione. Tale espressione, apparentemente inquietante, è il detonatore che consente alle nuove soggettività emergenti, tanto sociali, quanto culturali e, di conseguenza, testuali, di prendere forma.

Questo procedimento di *disembodiment* spoglia l'opera che, priva di un'identità stabilita a priori e allontanata da qualsiasi degenerazione interpretativa indotta dall'*intentio auctoris* e dai suoi pregiudizi ideologici, si offre nella sua nuda complessità come un «labirinto di nessi», per citare Tolstoj. Nel testo permane, quindi, l'*intentio operis* che, soprattutto nel panorama culturale contemporaneo, offre esempi di lavori che reclamano la propria nudità a scapito di qualsiasi interpretazione riduzionista.

Prova calzante è la letteratura labirintica dell'autrice contemporanea Yoko Tawada,³¹ la quale penetra le parole, senza penetrarne il significato: «jedes Wort gewinnt sein eigenes

²⁶ Benjamin, *Il compito del traduttore*, cit., p. 39.

²⁷ Alberto Manguel, *Il lettore ideale*, «edizionisur.it», web, ultimo accesso: 31 ottobre 2018, <<https://www.edizionisur.it/sotto-il-vulcano/23-11-2011/il-lettore-ideale/>>.

²⁸ Roland Barthes, *S/Z* [1970], trad. di Lidia Lonzi, Torino, Einaudi, 1973, p. 10.

²⁹ Barthes, *La morte dell'autore*, cit., p. 55.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ Yoko Tawada nasce a Tokio nel 1960 e, dopo un viaggio di iniziazione a bordo della transiberiana, giunge in Germania nel 1982, dove tuttora risiede stabilmente. La curiosità di oltrepassare i confini dell'Europa è speculare alla concreta volontà di valicare qualsiasi tipo di limite, che si afferma attraverso il principio di non appartenenza – linguistica, identitaria, sessuale – esasperato al punto da mettere nichilisticamente in dubbio l'esistenza della medesima scrittrice. Dopo il caso letterario del romanzo *Das Bad* – che affronta in chiave postmoderna l'antico tema della metamorfosi e attribuisce all'incontro con l'altro la funzione detonatore che dissolve l'identità univoca in favore di un ibrido *u-topico* – Tawada gioca accostando l'idioma giapponese e quello tedesco in opere magistrali, di cui ricordiamo *Verwandlungen* (lezioni di poetica all'Università di Tübingen), *Opium für Ovid* (2000), *Das nackte Auge* (2004) e *Ettiden im Schnee* (2014), unico capolavoro, insieme a *Il Bagno*, ad essere stato tradotto in italiano, con il titolo *Memorie di un'orsa polare*. I suoi testi rispondono tutti al precetto «Das Interessante liegt im Zwischen» (*Nur da wo du bist ist nichts*,

Leben, das sich von seiner Bedeutung innerhalb eines Satzes unabhängig macht».³² Un approccio siffatto prende le distanze dalla disciplina semiotica per avviare una relazione ludica che, nei confronti della lingua d'adozione, è resa possibile dalla correlazione mancata tra significante e significato e dalla via preferenziale accordata ai sensi. Grazie alla prospettiva della *Verfremdung* l'autrice plasma una scrittura che si annuncia nello spazio dell'esilio e che, nella concretezza della pagina violata e dotata d'inedita fisicità, manifesta la propria presenza attraverso il *vuoto poetico* – rivelazione di una parola mai stanca delle sue continue metamorfosi – per la realizzazione di un nomadismo lessicale che scardina le politiche del significato. La pagina assume, infatti, la forma fluttuante che si compone di ideogrammi e alfabeto tedesco e il linguaggio, sottratto a qualsiasi pretesa logocentrica, approda in una *terra nullius*, in uno spazio al di là di quello linguistico, in cui l'inesaudibilità del desiderio sempre aperto dischiude la possibilità dell'incontro con l'*altro*.

Il prodotto artistico, che Eco avrebbe definito *macchina pigra*,³³ assurge a icastica ostentazione di sé e, se «la vita stessa è traduzione [e, potremmo azzardare, opera d'arte] e noi siamo immersi dentro questo divenire incessante di trasposizioni, trasferimenti e interpretazioni»,³⁴ è, forse, proprio l'abbandono di qualsiasi inutile pretesa ermeneutica a rappresentare un'autentica frontiera dell'estetica, il senso dell'opera, il senso della vita.

1987), ovvero «d'interessante si trova nel mezzo», a ribadire il *non luogo* della soggettività interculturale che disloca e risignifica continuamente se stessa. La sua erranza non si circoscrive al valico dei confini geografici, ma sospende ogni differenza, collocandosi sulla soglia di infiniti luoghi, culturali e non.

³² Yoko Tawada, *Von der Muttersprache zur Sprachmutter*, in Ead., *Talisman*, Tübingen, Konkursbuch Verlag Claudia Gehrke, 1996, pp. 9-15: 13 («Ogni parola ottiene una propria vita, che si rende indipendente dal suo significato all'interno di una frase»).

³³ Esso cioè non si presenta come una descrizione completa di una serie di stati di fatto e di azioni, ma è invece largamente intessuto di non-detto, di elementi sottintesi o presupposti (di vario tipo: oggetti, azioni, situazioni, contesti, spiegazioni ecc.) che spetta al lettore esplicitare.

³⁴ Paolo Fabbri, *Elogio di Babele*, Roma, Meltemi, 2003, p. 133.

Autismo, *storytelling* e Sé autobiografico

Alessandra Borghi

Abstract • In accordo con la teoria di Antonio Damasio, è possibile definire le *emozioni* come complesse collezioni di risposte chimiche e neurali, in gran parte osservabili pubblicamente, utili all'uomo nel processo di conservazione della vita. I *sentimenti* rappresentano, invece, le esperienze mentali private delle emozioni: ogni sentimento corrisponde al *sentire* una determinata emozione. Affinché un individuo possa anche *sapere* di sentire le proprie emozioni, deve maturare in lui un senso del Sé cosiddetto *autobiografico* e una coscienza estesa, o *autonoetica*. Dal punto di vista neurale, le persone affette da disturbi dello spettro autistico (ASD) sembrano non poter raggiungere un tale grado di consapevolezza emotiva a causa di un deficit a carico del *Default Mode Network*. Tuttavia, numerosi studi dimostrano la possibilità di accrescere il loro grado di coscienza coinvolgendoli in attività di *storytelling*. Tra gli esempi più significativi di narrazioni 'terapeutiche', si evidenziano le Storie Sociali, ideate da Carol Gray, e le storie *computer-based*, come *Emotiplay*, che vanta tra i nomi dei suoi ideatori quello dello psicologo Simon Baron-Cohen. Si anticipano, inoltre, alcuni risultati di un progetto sperimentale, attuato in una scuola elementare con due fratelli gemelli autistici di nove anni. Il progetto ha abbinato attività di *storytelling* con attività di *storywriting*: ciascun bambino ha prodotto quattro racconti autobiografici che lo hanno stimolato ad esplorare ed esternare le proprie emozioni.

Parole chiave • Emozioni e ragione; Coscienza; Autismo; *Storytelling*; Storie sociali; *Storywriting*; Sé autobiografico

Abstract • According to Antonio Damasio's theory, emotions are complex collections of chemical and neural responses, publicly observable and extremely useful for preservation of our life. On the other hand, feelings represent the mental and private experience of our emotions. Likewise, the process that leads a person to a complete awareness of his emotions and feelings is impossible without the growth of an autobiographical sense of self and autonoetic consciousness. People with autism spectrum disorders (ASD) seem to lack this level of awareness as they are affected by a serious deficit in the Default Mode Network. Nevertheless, a lot of studies demonstrate the possibility of expanding their inner mental place thanks to storytelling activities. Most substantial examples of therapeutic narrations are Social Stories, invented by Carol Gray, and computer-based stories, such as *Emotiplay*, devised by Baron-Cohen and colleagues. Furthermore, we anticipate some results of an experimental project, implemented with two autistic twin brothers, aged nine, in a primary school. The project

combined activities of storytelling with activities of storywriting: every child wrote four autobiographical accounts aimed at exploring and externalizing their emotions.

Keywords • Emotions and Reason; Awareness; Autism; Storytelling; Social Stories; Storywriting; Autobiographical Self

Autismo, *storytelling* e Sé autobiografico

Alessandra Borghi

I. Emozioni, sentimenti e coscienza: la classificazione di Antonio Damasio e l'unità fondamentale di affettività e cognizione

Mi ha sempre affascinato il momento preciso in cui, mentre il pubblico attende seduto, la porta sul palcoscenico si apre e l'artista appare illuminato dalle luci della scena, ovvero, scegliendo l'altra prospettiva, il momento in cui l'artista che sta in attesa nella semioscurità vede aprirsi quella stessa porta, che rivela le luci, il palcoscenico e il pubblico.¹

Con questa immagine si apre il libro *Emozione e Coscienza*, di Antonio Damasio, il quale utilizza la metafora del teatro per descrivere il momento in cui la mente di un qualsiasi individuo inizia effettivamente a conoscersi e il soggetto diventa così pienamente cosciente della propria esistenza. All'interno del vasto teatro del corpo umano, infatti, la presenza dell'Io è come la comparsa dell'attore principale sotto la luce del palcoscenico. L'entrata sotto la luce segna il passaggio da uno stato di inconsapevolezza iniziale a uno in cui si acquisisce un senso di Sé compiuto. L'obiettivo di Damasio è proprio quello di analizzare le circostanze biologiche che rendono possibile questa trasformazione.

Il senso di questo Sé presente, continua Damasio, «è una presenza quieta e sottile, a volte poco più di un “accenno appena intuito”, di un “dono appena compreso”»;² eppure, questa sottile presenza rappresenta una svolta decisiva nella storia dell'evoluzione umana, in quanto «funzione biologica critica che ci permette di conoscere il dolore o la gioia [...] la sofferenza o il piacere, di sentire imbarazzo o orgoglio»;³ in altri termini, è ciò che ci permette di divenire consapevoli delle nostre esperienze emotive. Secondo il neuroscienziato portoghese, infatti, emozioni e sentimenti da un lato, coscienza e ragione dall'altro sono strettamente collegati tra loro, a differenza di quanto sosteneva la precedente visione a-razionale della vita affettiva.⁴ Ciò significa che per poter comprendere le basi cerebrali

¹ Antonio Damasio, *Emozione e coscienza* [1999], trad. di Simonetta Frediani, Milano, Adelphi, 2000, p. 15.

² Ivi, p. 23.

³ Ivi, p.26.

⁴ Questa visione è stata messa in discussione da numerosi studi: nell'ambito delle teorizzazioni psicologiche da Nico Henry Frijda, *The Emotions*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986 e Keith Oatley, *Psicologia ed emozioni* [1992], a cura di Valentina D'Urso, trad. di Rosanna Carrera, Susanna Falchero e Mariagrazia Monaci, Bologna, il Mulino, 1997; nell'ambito delle neuroscienze, per questo ribattezzate come *neuroscienze affettive*, da Richard J. Davidson, *Cognitive Neuroscience Needs Affective Neuroscience (and Vice Versa)*, «Brain and Cognition», n. 42, 2000, pp. 89-92, web, ultimo accesso: 22 agosto 2018, <<https://doi.org/10.1006/brcg.1999.1170>> e Anna Maria Meneghini, *Sentire e condividere. Componenti psicologiche e correlati biologici dell'empatia*, New York, SEID, 2010; in ambito filosofico da Martin Heidegger, *Essere e tempo* [1927], a cura di Franco Volpi, trad. di Pietro Chiodi, Milano, Longanesi, 1976; Max Scheler, *Essenze e forme della simpatia* [1923], a cura di Laura Boella, trad. di Luca Oliva e Silvia Soannini, Milano, FrancoAngeli, 2010; e Edith Stein, *Psicologia e scienza dello spirito* [1922], trad. di Anna Maria Pezzella, Roma, Città Nuova Editrice, 1999.

dei processi mentali complessi si deve prendere in esame la cognizione unitamente all'affettività. La vita affettiva è intrinsecamente connessa a contenuti di pensiero ed è un prodotto della ragione: non esiste emozione, sentimento o passione che non interagisca con quella particolare azione del pensiero che è l'*appraisal*.

Si è così iniziato a studiare l'essere umano come un organismo integrato, superando la dicotomia mente-corpo, ragione-emozione. La riduzione selettiva dell'emozione nuoce alla razionalità alla pari di un eccesso di emozione. La ragione non può affatto funzionare meglio senza l'influenza dell'emozione che, al contrario, sostiene il ragionamento, soprattutto quando si tratta di questioni personali e sociali che implicano rischi e conflitti.

Tuttavia, se è vero che la coscienza dipende dalle emozioni, non è altrettanto vero il contrario: «L'apparato biologico sotteso dall'emozione non dipende dalla coscienza».⁵ Non è necessario, infatti, essere coscienti di ciò che induce un'emozione; ci possiamo trovare in uno stato di tristezza, prosegue Damasio, e non avere alcuna idea del perché ci troviamo in quel particolare stato, in un dato momento: «La causa reale [...] sarebbe potuta affiorare alla coscienza, ma non è affiorata perché non l'avete seguita mentre ne stavate seguendo un'altra».⁶ Le emozioni possono quindi essere totalmente cieche e presentarsi al soggetto come apparentemente immotivate.

Occorre infine ricordare che le emozioni, secondo Damasio, hanno un ordine gerarchico. L'autore distingue tra: emozioni primarie o universali (gioia, tristezza, paura, rabbia, sorpresa e disgusto), emozioni secondarie o sociali (imbarazzo, gelosia, colpa e orgoglio) ed emozioni di fondo (benessere o malessere, calma o tensione). Al livello base, possiamo dire che le emozioni sono complesse collezioni di risposte chimiche e neurali, in gran parte osservabili pubblicamente, che svolgono un ruolo regolatore dell'individuo: assisterlo nella conservazione della vita. Ma, come già anticipato, affinché un'emozione possa diventare nota al soggetto, sono richieste altre due fasi: lo stadio del sentire quell'emozione (o sentimento) e lo stadio del sentire reso, finalmente, conscio al soggetto (il sapere di sentire quell'emozione) che, nella metafora del teatro, corrisponde al momento in cui l'attore viene illuminato dalle luci del palcoscenico.

Con il termine *sentimento*, Damasio allude all'esperienza mentale privata di un'emozione: attraverso i sentimenti, che sono diretti verso l'interno, le emozioni, che sono dirette verso l'esterno, iniziano ad avere un effetto sulla nostra mente. I sentimenti hanno quindi un legame privilegiato con la coscienza, in quanto stanno proprio sulla soglia che separa l'essere dal conoscere. Secondo l'autore, i sentimenti più frequenti negli esseri umani sono i cosiddetti sentimenti di fondo: l'affaticamento, l'energia, l'eccitazione, il benessere, il malessere, la tensione, il rilassamento, l'agitazione, il trascinarsi, la stabilità, l'instabilità, l'equilibrio, la mancanza di equilibrio, l'armonia, la discordia, attraverso i quali diventiamo consapevoli delle nostre emozioni di fondo.

A livello di emozioni e sentimenti, però, non possiamo ancora affermare l'esistenza di un vero e proprio Sé, ma soltanto di un proto-Sé. Il venire a conoscenza da parte del soggetto dei propri sentimenti, richiede l'avvento di un Sé compiuto, che deve essere presente affinché i sentimenti possano influenzare il soggetto al di là dell'immediato qui e ora. Inoltre, secondo Damasio, il concetto di coscienza si divide in un genere semplice, la coscienza nucleare, corrispondente alla nascita di un Sé nucleare e quasi identificabile con i sentimenti di fondo, e in uno complesso, la coscienza estesa, che corrisponde alla nascita di un Sé autobiografico e che si erge sulle fondamenta del primo tipo di coscienza: «lo splendore della coscienza richiede il sistematico perfezionamento di entrambi i generi di coscienza».⁷

⁵ Damasio, *op. cit.*, p. 60.

⁶ Ivi, p. 65.

⁷ Ivi, p. 31.

La coscienza nucleare fornisce all'organismo un senso di Sé in un determinato momento (ora) e in un determinato luogo (qui); il suo raggio di estensione è il 'qui e ora'; ci consente di sapere soltanto che siamo noi ad avere una certa sensazione di dolore. La coscienza estesa, invece, pone questa esperienza su uno sfondo più ampio e in un intervallo di tempo più lungo; fornisce all'organismo un senso più elaborato di Sé, dotandolo di una piena consapevolezza del suo passato vissuto e del futuro previsto. Per chiarire questa differenza si riporta l'esempio proposto da Damasio: se ci rendiamo conto di avvertire un certo dolore, questo è possibile grazie alla nostra semplice coscienza nucleare; ma se iniziamo ad esaminare tutti i fatti collegati a quella percezione dolorosa, come la sede del dolore, la sua causa, l'ultima volta che lo abbiamo provato, le sue manifestazioni e ripercussioni future o le persone coinvolte in quella situazione, ciò significa che stiamo utilizzando la nostra coscienza estesa.

Il buon funzionamento della coscienza estesa necessita, quindi, della capacità di mantenere attive, simultaneamente e per un notevole lasso di tempo, le numerose informazioni connesse a un determinato vissuto emotivo. Il Sé autobiografico, dichiara Damasio, è il Sé dal quale si contempla questo ampio paesaggio e la coscienza estesa è un fenomeno biologico complesso, con vari livelli di organizzazione, che si evolve nel corso della vita dell'organismo in modo dipendente dalla sua memoria convenzionale e operativa e che porta alla luce un essere compiuto.

2. La teoria evolutiva delle emozioni e l'ipotesi di Haworth sul cervello autistico

Con Damasio, si è già anticipato il ruolo più significativo, da un punto di vista evolutivo, delle emozioni umane: assistere l'organismo nella conservazione della vita. Nel 1872, questa tesi veniva per la prima volta introdotta da Charles Darwin, nell'opera *L'espressione delle emozioni nell'uomo e negli animali*.⁸ Il biologo britannico sosteneva che, durante l'evoluzione della specie, la comparsa delle emozioni avesse permesso un comportamento più adattabile e andò così conservandosi nelle generazioni seguenti. Da allora, il cervello umano si è progressivamente evoluto in modo da sviluppare un linguaggio emotivo sempre più specializzato.

Tuttavia, non è chiaro se l'evoluzione in senso emotivo della nostra specie fu un processo universale; alcuni individui, infatti, sembrano esserne rimasti esclusi, senza per questo essersi estinti. Karen Haworth,⁹ docente di linguistica e scienze sociali presso la University of West Florida, ipotizza che la struttura neurale dei soggetti autistici (ASD) sia in buona parte o interamente equiparabile a quella che un tempo caratterizzava gli uomini del tardo Paleolitico. Secondo Haworth, a quei tempi, vale a dire prima dell'avvento del linguaggio, l'autismo poteva essere la condizione umana di norma più diffusa, in questo senso non patologica, ma semplicemente corrispondente a uno stadio più antico dell'evoluzione umana.

Haworth riprende a sua volta la teoria di Charles Sanders Peirce, secondo il quale l'avvento del linguaggio nel tardo Paleolitico segna nella linea evolutiva dell'uomo il momento di maturazione di una mente empatica e concettuale, preceduta da quella pre-linguistica di tipo mitologico o simbolico e ancor prima da quella pre-linguistica di tipo meramente epistodico. Come quest'ultima, quella tipicamente autistica funziona istantaneamente, fatica a

⁸ Charles Darwin, *L'espressione delle emozioni nell'uomo e negli animali* [1872], trad. di Fiamma Bianchi Bandinelli, Torino, Bollati Boringhieri, 1982.

⁹ Karen Haworth, *Upper Paleolithic Art, Autism and Cognitive Style: Implications for the Evolution of Language*, «Semiotica», vol. 162, nn. 1-4, 2006, pp. 127-174.

operare astrazioni, concettualizzazioni o valutazioni di tipo olistico e, ancor più, ad apprendere o utilizzare un linguaggio di tipo emotivo. La classificazione di Peirce dei tipi di mente umana richiama, almeno in parte, la contrapposizione di Baron-Cohen tra cervello empatico (E), non autistico, e cervello sistemico (S), tipicamente autistico.

A sostegno della propria tesi, Haworth rende nota la sorprendente somiglianza tra alcuni dipinti del tardo Paleolitico rinvenuti nelle grotte di Lascaux, nella Francia sud-occidentale, e i disegni prodotti da alcuni bambini autistici non ancora sottoposti ad alcuna terapia correttiva del loro ritardo linguistico. Uno dei casi più significativi è senz'altro quello di Nadia, che a soli quattro anni riporta nei propri disegni un estremo realismo fotografico, analogo a quello dei nostri antenati. Già nel 1977, la psicologa Lorna Selfe¹⁰ sottolineava la capacità di Nadia di rappresentare ogni elemento della natura esclusivamente sulla base di quanto i suoi occhi vedessero in modo immediato e istantaneo (stile episodico) e non sulla base di quanto la sua mente, nel tempo, potesse aver appreso e rielaborato attraverso processi di concettualizzazione simbolica.

2.1. Anomalia del *default mode network* nel cervello S

Oggi sappiamo che, a livello neurale, il fulcro della differenza tra cervello autistico e non autistico è rappresentato dal *Default Mode Network* (DMN), considerato il substrato neurale sotteso al senso di un Sé autobiografico e, più in generale, alla nostra facoltà immaginativa. Il DMN include: la corteccia medio-prefrontale, la corteccia del cingolato posteriore, la corteccia parietale inferiore e l'ippocampo.¹¹ L'intensità di attivazione del *Default Mode Network* è direttamente proporzionale alla capacità di un individuo di simulare prospettive spazio-temporali alternative e auto-noetiche, vale a dire legate alla sua memoria autobiografica, recuperando ricordi di eventi passati e anticipando immagini del Sé future (*time travel*). La facoltà immaginativa, a cui fa capo il senso di un Sé autobiografico, include anche la creatività, l'inventiva, lo sviluppo nei bambini del gioco di finzione e del pensiero divergente, la produzione narrativa e le abilità empatiche.¹²

Numerosi studi condotti da Bernard Crespi, professore di biologia evolutiva presso la Simon Fraser University,¹³ documentano una notevole compromissione del *Default Mode Network* nelle persone affette da autismo. In questi soggetti si riscontra pertanto una riduzione delle competenze empatiche e del linguaggio emotivo, del *future thinking*, della memoria autobiografica e della consapevolezza auto-noetica. L'autore riporta a tale proposito le parole ancora estremamente attuali dello psichiatra Michael Rutter,¹⁴ che già nel 1972 faceva notare l'inadeguatezza del termine *autismo*, originariamente coniato per indicare un ritirarsi della persona dal mondo reale in sé stessa. Il bambino cosiddetto autistico, in realtà, non può rifugiarsi in un mondo diverso da quello reale, perché a mancare in lui è proprio

¹⁰ Lorna Selfe, *Nadia: A Case of Extraordinary Drawing Ability in an Autistic Child*, London, Academic Press, 1977.

¹¹ Daniel Lawrence Schacter, Donna Rose Addis, Demis Hassabis et al., *The Future of Memory: Remembering, Imagining, and the Brain*, «Neuron», n. 76, 2012, pp. 677-694, web, ultimo accesso: 22 agosto 2018, <<https://doi.org/10.1016/j.neuron.2012.11.001>>.

¹² Joel Pearson e Stephen M. Kosslyn, *The Heterogeneity of Mental Representation: Ending the Imagery Debate*, «Proceedings of the National Academy of Sciences», n. 112, 2015, pp. 10089-10092, web, ultimo accesso: 22 agosto 2018, <<https://doi.org/10.1073/pnas.1504933112>>.

¹³ Bernard Crespi, Emma Leach, Natalie Dinsdale, Mikael Mikkonen and Peter Hurd, *Imagination in Human Social Cognition, Autism and Psychotic-affective Conditions*, «Cognition», n. 150, 2016, pp. 181-199, web, ultimo accesso: 22 agosto 2018, <<https://doi.org/10.1016/j.cognition.2016.02.001>>.

¹⁴ Michael Rutter, *Maternal Deprivation Reassessed* [1972], London, Penguin Books, 1981.

la profondità del mentale: il suo Sé è come intrappolato e disperso nei dati della realtà; vive, di conseguenza, in un deficit del Sé, piuttosto che in un eccesso.

Ma il cervello S, o pre-linguistico, è davvero un cervello vuoto dal punto di vista emotivo? Una diagnosi di autismo esclude radicalmente, per il soggetto coinvolto, qualsiasi possibilità di accrescimento del proprio spazio interiore? La tesi che si vuole qui sostenere, e che nel quarto paragrafo verrà corroborata da alcune evidenze sperimentali, è che le persone autistiche, nonostante il loro profilo sistemico, possano comunque contare nel loro repertorio di esperienze alcune emozioni significative, in particolare la rabbia, prevalente in quegli ASD che manifestano comportamenti violenti e aggressivi, e la paura, prevalente nei soggetti che faticano di più a parlare o a lasciarsi coinvolgere in una qualsiasi forma di interazione sociale. Per quanto talvolta alcune emozioni risultano essere completamente inibite nei soggetti autistici,¹⁵ gli ASD possono comunque manifestare emozioni significative; il loro deficit risiede piuttosto nella capacità di comprendere e recuperare in modo consapevole il significato e la portata di tali emozioni. Questa *lack of consciousness*, tuttavia, non li preclude dalla possibilità di essere coinvolti in interventi educativi finalizzati al potenziamento del loro *sense of Self* e della loro coscienza estesa.

3. Le narrazioni: un possibile strumento di *training* della coscienza estesa

Esaminando la tesi degli psicologi Warnick e Landis,¹⁶ questa via sembra essere scientificamente praticabile. Gli autori di *Neuroscience in Intercultural Contexts* suggeriscono di sostituire il vecchio paradigma di ricerca *nature-nurture*, fondato sulla credenza che il processo di crescita e formazione dell'essere umano e il suo comportamento (fenotipo) siano interamente determinati dalla sua natura biologica (genotipo), con un nuovo approccio di tipo epigenetico. L'epigenetica studia le possibili modifiche chimiche a carico del DNA o delle regioni che lo circondano che, pur non coinvolgendo cambiamenti nella sequenza dei nucleotidi, regolano l'accesso dei fattori di trascrizione ai loro siti di legame sul DNA e lo stato di attivazione funzionale dei geni. Questa particolare branca della biologia sostiene quindi l'esistenza di processi di riorganizzazione o ristrutturazione neurale indotti da variabili ambientali, dal contesto sociale in cui cresciamo e dalle particolari relazioni umane che intratteniamo.

Ammesso quindi che il grado di sviluppo della nostra coscienza non sia solo un patrimonio genetico, ereditario, ma l'esito di un processo di crescita dettato anche dalle nostre esperienze, resta ora da chiarire quali siano le condizioni ambientali più favorevoli alla sua maturazione, in particolare nei soggetti autistici. Numerosi studi, per esempio, dimostrano l'efficacia delle narrazioni incentrate su contenuti emotivi in vista della maturazione socio-affettiva di questi soggetti. È ormai ampiamente documentato come lo *storytelling* sia in

¹⁵ Secondo l'*amygdala theory* alcune persone affette da disturbi dello spettro autistico sono incapaci di riconoscere l'emozione della paura a causa di un malfunzionamento del *network* neuronale normalmente preposto alla percezione emotiva. Inoltre, recenti studi dimostrano che scene di paura, come quelle tratte dal film *The Vanishing*, di Sluizer, tendono a suscitare un senso di piacere negli spettatori ASD. Per ulteriori approfondimenti della *Fear Enjoyment Hypothesis* si veda: Ashley M. Hosker-Field, Nathalie Y. Gauthier e Angela S. Book, *If not Fear, then What? A Preliminary Examination of Psychopathic Traits and the Fear Enjoyment Hypothesis*, «Personality and Individual Differences», n. 90, 2016, pp. 278-282, web, ultimo accesso: 22 agosto 2018, <<https://doi.org/10.1016/j.paid.2015.11.016>>.

¹⁶ *Neuroscience in Intercultural Contexts*, a cura di Jason E. Warnick & Dan Landis, New York, Springer, 2015.

grado di accrescere le loro capacità di *mind reading* e il loro senso empatico.¹⁷ Alla luce degli ambiti di pertinenza del DFM, è presumibile che sia in grado di educare anche la loro facoltà immaginativa, la loro consapevolezza autonotica e, conseguentemente, di avviare il passaggio da una coscienza nucleare a una estesa.

Come già scriveva Oatley nel 1997, «la narrativa ha l'importantissima proprietà di permetterci di generare le nostre comprensioni [...]; può proporre: “Questa è un'emozione. Questo è il modo in cui si prova. Questi sono i suoi inevitabili effetti su questa e su quella persona. Non è vero?”».¹⁸ È come se la narrativa potesse operare una sorta di *screening* delle emozioni e, così facendo, renderle chiare e manifeste anche a chi, fino a quel momento, sia rimasto estraneo al loro valore. Le narrazioni, per esempio, possono aiutare i bambini autistici a recuperare dentro di sé alcune emozioni apparentemente immotivate, infondate, alle quali non hanno mai saputo o dovuto dare un nome; possono anche costituire un valido strumento per aiutarli a descrivere i loro vissuti emotivi, a nominarli e a comunicarli ad altri soggetti. Resta ora da chiarire quali forme di racconto e quali modalità di intervento possano essere i più adatti a raggiungere questi obiettivi nei soggetti autistici, in particolare nei bambini in età scolare.

3.1. Le storie sociali

Le Storie Sociali (SS) costituiscono una delle forme più efficaci di storie personali, costruite *ad hoc* per il singolo bambino autistico, e scritte in prima persona, come se fosse lui stesso a raccontarle. Con tono positivo e rassicurante, descrivono al destinatario diverse opportunità di scelta tra soluzioni alternative, stimolandolo ad attivare un pensiero divergente e capacità di *problem solving*, entrambi ambiti di pertinenza del *Default Mode Network*. L'autore di una SS predilige il linguaggio facente capo alla tecnica del *tracking* (*seguire le tracce*), piuttosto che quello della *pliance* (o *compiacenza*).¹⁹ Il *tracking* non stabilisce relazioni con regole arbitrarie prefissate dall'adulto, ma con prassi o norme sociali volute dal contesto stesso in cui si trova il destinatario della storia (il suo ambiente, la sua situazione, ecc.); descrive inoltre comportamenti su cui è utile lavorare con il bambino, facendo leva sugli stati d'animo che più fatica a esprimere e sulle cause dei suoi disagi emotivi.

Si riporta, a titolo di esempio, la Storia Sociale *Sorridi! Perché?*, tratta da *Il nuovo libro delle Storie Sociali* di Carol Gray, scritta per un bambino autistico che, esercitandosi a leggerla, ha imparato a sorridere:

Alla maggior parte delle persone piacciono i sorrisi. Quando le persone sorridono, gli angoli della loro bocca si sollevano e si vedono i denti. Se i denti non si vedono, quel sorriso si chiama 'sorrisetto'. Il più delle volte, quando qualcuno sorride significa qualcosa di bello.

Un sorriso può significare “Sono felice di vederti”.

Un sorriso può significare “Mi sto divertendo”.

Un sorriso può significare “Sono felice”.

Un sorriso può significare “Vorrei parlare o giocare con te”.

Un sorriso piccolo e leggero può significare “Vorrei che ti sentissi meglio”.

Un sorriso può avere anche altri significati.

¹⁷ Alessandra Borghi, *Storytelling: teorie innovative per lo sviluppo della socialità nei soggetti autistici*, «Comparatismi», n. 2, 2017, pp. 104-112, web, ultimo accesso: 22 agosto 2018, <<http://dx.doi.org/10.14672/20171228>>.

¹⁸ Oatley, *op. cit.*, p. 219.

¹⁹ Tipico di espressioni come *se finisci i compiti ti do 10 euro, se ti lavi le mani fai felice la mamma ecc.*

Il più delle volte, quando qualcuno sorride significa qualcosa di bello.²⁰

Come si nota nell'esempio, semplici sequenze di frasi stimolano il destinatario della storia a prestare maggiore attenzione al contesto in cui si trova, al significato di determinati atti sociali e a scegliere in modo più consapevole il giusto piano d'azione.

La stesura di una SS deve essere preceduta da un'accurata fase di raccolta delle informazioni più rilevanti riguardanti il destinatario per individuare l'argomento specifico della Storia e i contenuti per lui più efficaci. A tale proposito, il metodo delle Conversazioni a Fumetti (CSC), ancora una volta ideato da Carol Gray,²¹ può costituire una sorta di attività propedeutica alla stesura di una SS. Si tratta di conversazioni tra l'autore e il bambino autistico, i quali utilizzano semplici disegni per illustrare quanto si raccontano. Le CSC si basano sull'idea secondo cui l'utilizzo dei colori e di semplici simboli per illustrare le abilità di base di una conversazione tipica, conferendo maggiore concretezza a fattori per loro natura estremamente astratti, quali sono i pensieri, le emozioni e i sentimenti, ne facilitano la comprensione da parte dei soggetti autistici.

Lo scopo delle CSC, come quello delle Storie Sociali, consiste nell'aiutare il bambino ad accrescere le proprie capacità di *problem solving*, raggiungendo un adeguato livello di conoscenza e di consapevolezza del linguaggio emotivo a sua disposizione.

3.2. Storie interattive *computer-based*: l'esempio di *Emotiplay*

Poiché negli ASD si riscontra una ridotta attivazione dell'amigdala e del *frontal gyrus*, le aree normalmente preposte alla lettura dei volti umani, gli interventi educativi *agent-based* sono generalmente meno efficaci di quelli *computer-based*. Uno dei più recenti e interessanti programmi di intervento computerizzati è senz'altro *Emotiplay*,²² un *serious game* finalizzato a potenziare le capacità di *emotion recognition* (ER) nei bambini autistici di età compresa fra i sei e i nove anni. Gli ideatori del gioco ritengono fondamentale: contestualizzare l'intervento in una *immersive storyline* per offrire agli utenti un'esperienza che definiscono *edutainment*,²³ vale a dire contemporaneamente educativa e divertente, quindi intrinsecamente motivante; combinare attività di *training* individualizzato con attività di *training* collettivo con partecipanti non autistici (TD); infine, lasciare ai partecipanti la possibilità, durante le attività, di scegliere tra diverse opzioni, in un'ottica di personalizzazione della storia e di attivazione, ancora una volta, delle loro competenze di *problem solving*.

La *storyline* di *Emotiplay* si sviluppa nella giungla, dove l'utente, coinvolto nel ruolo di esploratore, porta avanti una ricerca internazionale: *la caccia alle emozioni*, finalizzata a scoprire il più alto numero possibile di emozioni e comportamenti umani. Nella storia intervengono spesso un maestro che presenta, di volta in volta, al bambino un'emozione nuova, insegnandogli le regole di lettura del volto fondamentali per riconoscerla. In un campo personale, l'utente può disegnare e personalizzare il proprio *avatar* (scegliendo particolarità del volto, capi di abbigliamento e accessori). Il gioco si divide in quattro unità

²⁰ Carol Gray, *Il nuovo libro delle storie sociali. Promuovere le competenze relazionali in bambini e giovani adulti con autismo e sindrome di Asperger* [2015], trad. di Carmen Calovi, Trento, Erickson, 2016, p. 117.

²¹ Carol Gray, *Conversazioni a fumetti. Comprendere le situazioni sociali illustrando in vignette pensieri, emozioni e intenzioni*, trad. di Federico Vasta, Roma, Armando Editore, 2014.

²² Shimrit Fridenson-Hayo, Simon Baron-Cohen et al., "*Emotiplay*": *a Serious Game for Learning about Emotions in Children with Autism: Results of a Cross-cultural Evaluation*, «European Child & Adolescent Psychiatry», n. 26, 2017, pp. 979-992, web, ultimo accesso: 22 agosto 2018, <<https://doi.org/10.1007/s00787-017-0968-0>>.

²³ Concetto nato dall'unione dei termini *educational* e *entertainment*.

principali: la prima, introduttiva, spiega al partecipante che cosa sono le emozioni; la seconda gli presenta le emozioni di base di felicità, tristezza, paura, rabbia e disgusto; la terza è dedicata alle emozioni di secondo livello (sorpresa, interesse, noia, vergogna e orgoglio); la quarta, infine, gli fa conoscere qualità sociali caratterizzanti le relazioni interpersonali (gentilezza e scortesia).

I risultati mostrano che otto settimane di *Emotiplay* migliorano notevolmente le performance dei partecipanti nei compiti di ER e portano a una riduzione generale della sintomatologia tipicamente autistica. Tuttavia, è bene sottolineare che nei giochi *computer-based* gli utenti esplorano le emozioni da un punto di vista esclusivamente impersonale: si chiede loro di studiare la felicità in generale senza partire da una possibile esperienza di felicità vissuta in prima persona dal bambino stesso. Per quanto, alla luce delle caratteristiche del cervello S, tale aspetto possa essere in parte vantaggioso, crediamo valga comunque la pena tentare di strutturare un lavoro di riconoscimento delle emozioni personali dei bambini direttamente coinvolti nelle attività.

Come si illustrerà in modo sintetico nel prossimo paragrafo, questo è stato l'approccio adottato nel contesto di un progetto di *storytelling* sperimentale, ideato insieme al professor Stefano Calabrese e personalmente intrapreso nell'ambito della mia ricerca di dottorato in Scienze Umanistiche presso l'Università di Modena e Reggio Emilia. Il progetto, rivolto a due classi di quarta elementare ospitanti ciascuna un bambino autistico, si è basato sulla combinazione di attività di *storytelling* con attività di *storywriting*, ossia di produzione di testi da parte dei partecipanti stessi. Nello specifico si è chiesto ai bambini di scrivere, nel corso di più incontri, alcuni racconti autobiografici. Le ragioni di questa scelta risiedono, da un lato, nella presenza imprescindibile di un senso del Sé autobiografico all'interno dei racconti di questa tipologia; dall'altro, il racconto autobiografico è un testo *event-based*, ovvero scritto a partire da un evento realmente accaduto, personalmente esperito dall'autore ASD e, per questo, da lui più facilmente narrabile. Come dimostrato da Baron-Cohen,²⁴ infatti, i bambini autistici riportano difficoltà superiori nella produzione di testi *imagination-based*.

4. Un progetto inclusivo di *storytelling* sperimentale per bambini autistici: alcune anticipazioni

Tutte le attività sono state pianificate in vista del raggiungimento di un duplice obiettivo: un obiettivo euristico, di ricerca, consistente nel raccogliere dati significativi per accrescere le conoscenze nell'ambito dello *storytelling* 'terapeutico', incentrato sulle emozioni e rivolto a bambini autistici; un obiettivo educativo, consistente nel fornire a tutti i partecipanti (autistici e non) gli strumenti presumibilmente necessari per avviare in loro un processo di comprensione e sviluppo del linguaggio emotivo e, più in generale, di progressiva maturazione della loro coscienza estesa, esercitandoli a esaminare i molteplici aspetti connessi ai vissuti emotivi emersi dagli episodi della storia e dai loro stessi racconti.

Il progetto è stato concepito e attuato per due fratelli gemelli maschi di nove anni (ASD 1 e ASD 2), affetti da disturbo dello spettro autistico,²⁵ frequentanti la stessa scuola ma inseriti in due classi diverse. I due bambini sono stati coinvolti, insieme ai loro compagni

²⁴ Jaime Craig e Simon Baron-Cohen, *Story-telling Ability in Children with Autism or Asperger Syndrome: a Window into the Imagination*, «Israel Journal of Psychiatry», vol. 37, n. 1, 2000, pp. 64-70.

²⁵ Uno dei due bambini (ASD 1) riporta uno stato di handicap grave con patologia psichica stabilizzata; il secondo (ASD 2), abilità cognitive nella norma ma un disturbo misto del linguaggio espressivo e recettivo.

di classe TD, in un ciclo di cinque incontri per ciascuna classe. Ciascun incontro si è svolto rispettando la stessa sequenza di attività:²⁶ lettura di un episodio della storia scritta dalla ricercatrice per i bambini, incentrata sul tema del viaggio alla ricerca delle emozioni perdute; attività di rielaborazione dei contenuti della storia; produzione di un elaborato da parte di ciascun bambino e raccolta dei lavori da parte della ricercatrice. Al contempo, però, si è scelto di diversificare le modalità di rielaborazione dei contenuti della storia nell'arco dei cinque incontri, variando tra: elaborati scritti,²⁷ disegni, conversazioni a fumetti e conversazioni in cerchio guidate dalla ricercatrice. In tal modo si è potuto anche valutare quale forma di elaborato potesse agevolare gli ASD nel raggiungimento degli obiettivi sopra descritti.

La storia raccontata ai bambini ha costituito l'*input* fondamentale per la successiva fase di scrittura dei racconti autobiografici e per aiutarli a esplicitare il loro sapere implicito sulle emozioni adottando un approccio fenomenologico di tipo *emergenziale*.²⁸ Si è scelto di ambientarla in un villaggio realmente esistente (Zaanse Schans), situato nel nord dell'Olanda, che si distingue per i suoi magnifici mulini a vento.²⁹ I protagonisti, Leo e Cloe, sono due gemelli di nove anni, proprio come i due bambini autistici coinvolti nel progetto. Da un lato, infatti, si è voluto facilitare i due ASD nel processo di immedesimazione, replicando nei protagonisti della storia la loro stessa situazione familiare e anagrafica; dall'altro, tuttavia, si è scelto di introdurre anche alcune diversificazioni, come la differenza dei generi e l'assenza di un disturbo dello spettro autistico, per stimolarli a un processo empatico più autentico.

Cloe, amante della primavera, rappresenta l'indole prettamente femminile (cervello E), più vulnerabile e caratterizzata da una maggiore sensibilità emotiva. Leo,³⁰ invece, incarna l'indole tipicamente maschile (cervello S): è un appassionato di meccanica e, come Leonardo Da Vinci, un geniale inventore; ama aiutare il nonno ad azionare l'antico mulino a vento di famiglia, un mulino un po' speciale agli occhi dei bambini, perché non macina il grano, come tanti altri in quella zona, ma il gesso; e così non produce la solita farina, bensì tanti colori naturali.

Anche se nella storia non sono presenti personaggi autistici, nel corso del primo episodio si genera comunque una situazione potenzialmente *autistica*: Leo e Cloe si accorgono che il vento ha smesso di soffiare sul loro villaggio. Senza l'energia del vento, tutti i mulini del paese si fermano e il nonno non può più produrre i colori. Giorno dopo giorno, i colori spariscono progressivamente dal villaggio. A Zaanse Schans, senza vento e senza colori, anche le emozioni di tutti gli abitanti sembrano spegnersi. A scuola, Leo propone quindi di compiere una missione speciale: «salvare le emozioni!». La maestra sostiene che sia un'ottima idea perché, spiega, le emozioni sono molto simili al vento: sono una forma di energia in grado di spingere chi le prova a fare qualcosa e hanno sempre *un non so che* di colorato.

Analogamente alla *storyline* di *Emotiplay*, tutti i bambini della quarta elementare di Zaanse Schans decidono di partire alla ricerca delle emozioni perdute. Vogliono scoprire tutto delle emozioni: dove si trovano, quali sono, come si riproducono e molto altro. Sulla

²⁶ Tenuto conto della maggiore efficacia, riscontrata da Baron-Cohen (paragrafo 3.2), degli interventi *pattern-based*, vale a dire strutturati, ripetitivi e ad alto indice di prevedibilità, nel caso di partecipanti ASD.

²⁷ Ciascun bambino ha scritto complessivamente quattro racconti autobiografici e, soltanto nel corso dell'ultimo incontro, è stato incoraggiato a scrivere un testo d'immaginazione, cercando di inventare un finale della storia.

²⁸ Federica Valbusa e Luigina Mortari, *L'orto delle emozioni. Teoria e ricerca sull'educazione affettiva*, Milano, FrancoAngeli, 2017, p. 189.

²⁹ Il realismo, infatti, costituisce solitamente un elemento di attrazione per i soggetti autistici.

³⁰ Da *Leonardo*, che letteralmente significa *forte come un leone*.

falsariga della storia, anche i bambini ASD coinvolti nel progetto, accompagnati dai loro compagni di classe e guidati dalla ricercatrice, decidono di ‘partire’ per un lungo viaggio alla scoperta delle *loro* emozioni.

Oltre agli aspetti già evidenziati con Damasio nel primo paragrafo,³¹ e Baron-Cohen al paragrafo 3.2, il racconto *Viaggio al cuore delle emozioni*, di David Sander e Sophie Schwartz,³² ha fornito, nell’ambito del progetto, le linee guida fondamentali per decidere quale *immersive storyline* adottare, tenuto conto della presenza congiunta di partecipanti ASD e TD, e definire, in un’ottica non impositiva, ma aperta ai contributi dei bambini, quali aspetti delle emozioni proporre alla loro attenzione:³³ le emozioni sono una forma di energia, che spinge sempre il soggetto a compiere qualche azione, di tipo implosivo o esplosivo (primo incontro); si possono esprimere con il linguaggio del corpo (secondo incontro); hanno sempre una causa (terzo incontro); sono strettamente connesse a pensieri e valutazioni del soggetto (quarto incontro); sono utili perché il soggetto può trarne uno o più insegnamenti (quinto incontro).

Nel corso delle attività, si è cercato di identificare tutte le eventuali emozioni conosciute dai bambini ASD. Al primo incontro, il bambino ASD 1, attraverso lo strumento della conversazione di gruppo, ha dimostrato di conoscere alcune emozioni primarie (la felicità, la paura e il disgusto) e di essere in grado di descriverle in modo appropriato; ha definito come emozioni anche *l’essere sinceri* e *l’aiutare*, atti che potrebbero rientrare nelle qualità sociali identificate da Baron-Cohen.³⁴ Anche il bambino ASD 2 ha dimostrato di conoscere alcune emozioni primarie (la felicità, la tristezza, la rabbia e il disgusto), oltre alle quali annovera uno stato sociale di *minoranza*³⁵ e un sentimento di fondo di eccitazione, da lui indicato come *emozionità*.

Significativi contenuti emotivi emergono, in particolare, dai testi dei bambini. Nel primo racconto si è chiesto loro di scegliere un’emozione vissuta in prima persona nel corso della propria vita e di raccontarla esplicitando alcuni elementi: quando l’avessero provata, dove si trovavano e con chi, come l’avessero vissuta (emozione di fondo), che cosa quell’emozione li avesse spinti a fare (tendenza all’azione), quale colore le attribuissero e perché. Entrambi i bambini autistici, come del resto la maggior parte dei loro compagni TD, hanno scelto di raccontare un’emozione di felicità:

³¹ Come argomentato nel primo paragrafo, secondo Damasio, la coscienza nucleare permette semplicemente di accedere a un determinato stato, per esempio uno stato di dolore; la coscienza estesa, invece, mette il soggetto nelle condizioni di poter esaminare tutti i fatti collegati a quello stato di dolore: la sede del dolore, la sua causa, l’ultima volta che è stato provato, le persone coinvolte, le sue manifestazioni e le ripercussioni future ecc.

³² David Sander e Sophie Schwartz, *Viaggio al cuore delle emozioni* [2010], trad. di Manuela Carboni, Bari, Edizioni Dedalo, 2012.

³³ I due ricercatori dell’Università di Ginevra identificano cinque componenti fondamentali delle emozioni: l’espressione motrice (es. sorridere), la reazione del sistema nervoso periferico (es. il cuore che inizia a battere più velocemente), la tendenza all’azione (es. volersi avvicinare a qualcuno per baciarlo), la valutazione della persona o della situazione che scatena l’emozione (es. il fatto di trovare bella una persona) e il sentimento (es. sentire di essere innamorati).

³⁴ Rientrano in questa categoria tutti quei vissuti che presuppongono necessariamente uno stare con gli altri, un legame con qualcuno. Baron-Cohen li definisce vissuti sociali di terzo livello e menziona, tra questi, la gentilezza (paragrafo 3.2). Si potrebbero collocare qui anche i sentimenti di amore, odio, amicizia ecc.

³⁵ Intendendo la condizione di inferiorità quantitativa e/o qualitativa percepita da un determinato individuo rispetto a un gruppo di persone.

Felicità: ieri a divertire in salotto, con i miei fratelli mi faceva star bene era bella l'emozione.³⁶

Come si può notare, il racconto del primo bambino è estremamente sintetico e carente sotto il profilo grammaticale e contenutistico. Tuttavia l'autore riesce a identificare la propria emozione di fondo attivata dalla felicità (*mi faceva stare bene*) e ne esprime anche una valutazione (*era bella l'emozione*).

L'estate scorsa ero al mare con tutta la mia famiglia. Una mattina mentre nuotavo con tutta la mia famiglia, le acque era calda, mi sentivo molto bene. Sono rimasto molto tempo nell'acqua perché era divertente. L'emozione era la felicità. L'emozione mi ha spinto a nuotare di gioia. L'emozione ha il colore giallo, perché era divertente.³⁷

Il secondo bambino ASD riesce a indicare tutti gli elementi richiesti. Nel racconto inserisce anche un'anticipazione, un elemento non ancora richiesto dalla ricercatrice: la causa della sua emozione (il fatto che stava nuotando nel mare con tutta la sua famiglia e che l'acqua era piacevolmente calda).

Nel secondo racconto è stata posta ai bambini una limitazione nella scelta dell'emozione (rabbia, tristezza, paura o disgusto) ed è stato chiesto loro di specificare con quali reazioni corporee si fosse manifestata e quale ne fosse stato l'evento scatenante. Il bambino ASD 1 ha scelto di raccontare un'emozione di rabbia:

Quest'anno c'erano i miei fratelli, in cucina a casa, mentre stavo facendo i compiti. I miei fratelli facevano confusione. Mi sono arrabbiato un po' tanto e mi sono tappato le orecchie e mi ha fatto dolore alla testa.

Il bambino ASD 2 ha scelto, invece, un'emozione di tristezza e la ha esplicitata nel titolo assegnato spontaneamente al proprio racconto, *L'emozione di tristezza*.³⁸

Ho provato un po' di tristezza. Ero alla festa del mio compleanno a M., che era il giorno settembre 2017. Era successo che alla festa del compleanno con il mio fratello S. ed io non c'erano i miei amici, perché erano tutti impegnati a fare qualcosa di diverso. Quando ho visto sono scappato e si è manifestato un po' di tremore.

Come si nota, entrambi i racconti risultano più complessi e approfonditi rispetto ai primi. In particolare, l'autore ASD 2 ha inserito nel testo un quantificatore della propria emozione (*un po' di tristezza*), un elemento estremamente importante perché con esso il bambino dà prova di saper definire la dimensione della sua emozione e, quindi, di possedere una sorta di *spazialità interiore*, dove il vissuto si presenta come *più o meno grande*, a seconda del suo essere avvertito come *più o meno forte*.³⁹

³⁶ Primo racconto autobiografico, bambino ASD 1.

³⁷ Primo racconto autobiografico, bambino ASD 2.

³⁸ Riprendendo la classificazione dei titoli riportata in Stefano Calabrese, Antonella De Blasio ed Elisabetta Menetti, *Il romanzo italiano nei secoli XVII e XVIII*, in *Atlante della letteratura italiana*, a cura di Sergio Luzzato, Gabriele Pedullà e Erminia Itrace, vol. II, Torino, Einaudi, 2011. *L'emozione di tristezza* può essere considerato un titolo evenemenziale, in quanto focalizzato sull'evento, in questo caso il vissuto emotivo dell'autore, piuttosto che sui protagonisti (titolo attanziale), sui luoghi (titolo spaziale) o su un segmento cronologico del racconto (titolo temporale).

³⁹ Valbusa e Mortari, *op. cit.*, p. 196.

Nel terzo racconto, è stato chiesto ai bambini di scegliere un'emozione qualsiasi e di esplicitare, oltre agli elementi precedenti, anche gli eventuali pensieri⁴⁰ connessi con il proprio vissuto emotivo. Il bambino ASD 1 ha raccontato ancora una volta un'emozione di rabbia; il bambino ASD 2, invece, un'emozione nuova, la paura:

Io ho scelto un'emozione di paura. Avevo circa 7 anni. Ero a casa con la mia famiglia. Ero in bagno e mio fratello G. ha spento la luce.

Io mi sono spaventato, perché era buio. Allora ho sgridato G. e gli ho detto: "Basta". Il mio cuore mi batteva forte, perché c'era la luce spenta. Quando io ero in bagno da solo al buio, io pensavo che non doveva spegnere la luce mio fratello. Io pensavo buio.

Mio fratello non ha acceso la luce allora sono uscito dal bagno e l'ho picchiato e la mia mamma lo ha sgridato.

Se succede ancora che lui mi spaventa lo dirò alla mamma, così la mamma lo sgriderà.

Il bambino è riuscito a individuare alcuni semplici contenuti di pensiero connessi alla sua emozione; uno in particolare sembra essere collegato a un senso di ingiustizia subita per colpa del fratello («io pensavo che non doveva spegnere la luce mio fratello»), e a trarne una sorta di insegnamento («se succede ancora che lui mi spaventa lo dirò alla mamma»), dando prova di riuscire a configurare un'immagine del Sé futuro alla luce di un'esperienza vissuta dal Sé passato (*time travel*).

Infine, nel quarto racconto autobiografico, è stato chiesto ai bambini di raccontare l'intera esperienza vissuta in classe. *Il lavoro svolto e concluso* è il titolo attribuito dal bambino ASD 2 al suo racconto:

Io con i miei amici e con le maestre, ho fatto un lavoro che è stato interessante e ho capito bene. Un giorno abbiamo raccontato la storia di Leo e Cloe ho provato l'emozione di gioia, ho imparato l'esperienza di conoscere questo racconto. Questa storia mi è piaciuta abbastanza.

Un altro giorno, Alessandra ha portato a scuola una casa di mulino fatto di legno. Mi è piaciuto perché era stato fantastico girare le pale. Alessandra ha portato una bottiglia che ho aperto. Nella bottiglia c'era un messaggio sulle emozioni. Il momento più bello era il racconto di Leo e Cloe (si parlava che il vento sparisce e non c'era più colore). Durante gli incontri l'emozione per me era la gioia.

L'esperienza che ho imparato è il racconto di Leo e Cloe. Ho imparato dei giochi e a conoscere e a raccontare le storie delle emozioni.

Come si evince dal testo, il bambino non si è limitato a descrivere la propria esperienza; al contrario, è riuscito a caratterizzarla con un'emozione provata durante il 'viaggio' metaforicamente condotto con i suoi compagni, la gioia; ad arricchirla con un'autovalutazione («ho capito bene») e con valutazioni delle attività proposte («ho fatto un lavoro che è stato interessante; questa storia mi è piaciuta abbastanza; era stato fantastico; il momento più bello era ...»), che esprime facendo uso di un numero di quantificatori superiore rispetto a quelli inseriti nel secondo racconto. Dichiarò, inoltre, di aver ampliato le proprie conoscenze sulle emozioni (dimensione quantitativa) ma anche di aver imparato a raccontarle, ossia a esprimerle, comunicarle e condividerle (competenze riconducibili a una dimensione qualitativa dell'esperienza). Il bambino ASD 1, invece, che all'inizio delle attività riscontrava maggiori difficoltà nel disegno e nell'elaborazione di un pensiero (ripetendo spesso la frase «non so pensare»), riconosce ora di aver imparato a *fare il disegno delle emozioni e un pensiero sulle emozioni*:

⁴⁰ I pensieri costituiscono un aspetto delle emozioni che, in parte, era già spontaneamente emerso dagli elaborati prodotti dai bambini durante un'attività propedeutica alla stesura del terzo racconto, finalizzata a descrivere un'esperienza emotiva attraverso il metodo delle Conversazioni a Fumetti.

Si, mi è piaciuto fare il lavoro con Alessandra sulle emozioni. Il momento più bello è stato quando Alessandra leggeva la storia di Leo e Cloe. Io ero felice quando lavoravo con Alessandra perché ci siamo seduti sulla piattaforma e ho visto le pale del mulino che giravano. Mi è piaciuto anche quando Alessandra ha nascosto i foglietti con le emozioni in cortile ma io non l'ho trovato. Ho imparato a fare il disegno delle emozioni. E questo mi aiuta a fare un pensiero sulle emozioni. Ho imparato a disegnare.

I dati raccolti hanno così permesso di prendere atto dei numerosi vissuti emotivi di cui può essere protagonista un bambino autistico, molte volte, però, in modo del tutto inconsapevole e di confermare l'ipotesi di partenza secondo cui la coscienza estesa-autonoetica è una facoltà incrementabile se opportunamente esercitata.

David Herman e la mente che narra

Salvatore Cifuni

Abstract • Il modello cognitivo-narrativo di David Herman prevede cinque attività attraverso le quali la narrazione ci permetterebbe di comprendere ed elaborare la realtà. Questo articolo nasce con l'intento di descrivere ognuna di queste attività – *chunking*, assegnazione di relazioni causali, tipizzazione, segmentazione/sequenziamento delle azioni e dei comportamenti, distribuzione dell'intelligenza – integrando l'impalcatura teorica di Herman, in primo luogo, con le più recenti ricerche sulla mente e, in secondo luogo, con alcune tesi fenomenologiche.

Parole chiave • Narrazione; Mente; Cognitivismo; Neuronarratologia; Fenomenologia

Abstract • The cognitive-narrative model of David Herman theorizes five activities through which storytelling would allow us to understand and process reality. This article aims to describe each of these activities—*chunking*, assignment of causal relationships, typification, segmentation/sequencing of actions and behaviors, distribution of intelligence—integrating Herman's theoretical framework, firstly, with the most recent research on mind and, secondly, with some phenomenological theses.

Keywords • Narrative; Mind; Cognitivism; Neuronarratology; Phenomenology

David Herman e la mente che narra

Salvatore Cifuni

«Un uomo è sempre un narratore di storie,
vive circondato delle sue storie e delle storie altrui,
tutto quello che gli capita lo vede attraverso di esse,
e cerca di vivere come se la raccontasse».

Jean-Paul Sartre, *La nausea*

I. Premessa

E se la realtà fosse il risultato di una costruzione narrativa? David Herman, uno dei maggiori studiosi di narratologia cognitiva, con il suo modello teorico ha cercato di rispondere proprio a questa domanda. Secondo il suo modo di vedere, sono cinque le attività attraverso le quali la narrazione si rivelerebbe essere lo strumento primario di comprensione della realtà: a) *chunking* (segmentazione); b) assegnazione di relazioni causali; c) tipizzazione; d) segmentazione/sequenziamento delle azioni e dei comportamenti; e) distribuzione dell'intelligenza.

Le attività sono ovviamente sovrapposte e

sono pertinenti al racconto inteso sia come prodotto che come processo: rivelano infatti le modalità in cui determinati racconti possono essere sfruttati come strumento di pensiero in determinate situazioni, e anche i modi in cui la narrazione in generale costituisce una risorsa primaria nella costruzione, nel riconoscimento e nell'uso di elaborati cognitivi in varie circostanze.¹

2. *Chunking*

Il *chunking* è quel processo «attraverso cui si parcellizza il flusso dell'esperienza in unità delimitate, classificabili e dunque più facilmente riconoscibili e facilmente memorizzabili».² Evidentemente, dividere il flusso esperienziale continuo in unità più piccole e discrete facilita enormemente l'opera di comprensione e l'eventuale reazione comportamentale nei confronti di una certa situazione.

Per capirci meglio facciamo un passo indietro. L'uomo è l'unico animale a vivere in quella che è chiamata *nicchia cognitiva*.³ L'habitat che contraddistingue, diciamo così, l'essere umano non è quello di tipo naturale, ma quello di tipo simbolico, in cui a farla da padrone sono appunto simboli, ragionamento causale e tendenza alla cooperazione. In questo contesto simbolico, i vantaggi più grandi che l'uomo può ottenere sono quelli che derivano dall'intelligenza e dalla capacità organizzativa e manipolativa di quest'ultima. In altre parole, l'uomo è caratterizzato da «un appetito per le informazioni, e specialmente per i

¹ David Herman, *Il racconto come strumento di pensiero*, trad. di Daniela Feltracco, in *Neuronarratologia, Il futuro dell'analisi del racconto*, a cura di Stefano Calabrese, Bologna, Archetipolibri, 2009, pp. 99-138: 110.

² Ivi, p. 111.

³ John Tooby e Irven Devore, *The Reconstruction of Hominid Behavioral Evolution through Strategic Modeling*, in *The Evolution of Human Behavior: Primate Models*, a cura di Warren G. Kinzey, Albany-N.Y., 1987, pp. 183-237.

pattern, cioè informazioni che ricadono in sequenze sensate dalle quali possiamo trarre ricche inferenze». ⁴ Spiega Brian Boyd:

ottenere e analizzare le informazioni può rivelarsi un lavoro dispendioso ma, poiché esse offrono una inestimabile base per agire, la natura fa evolvere la mente e i sensi per ottenere ed elaborare le informazioni adatte a determinati tipi di vite. Come altre specie, l'uomo può assimilare informazioni in maniera rapida attraverso il riconoscimento di *pattern* ma, come nessun'altra, le cerca, le plasma e le condivide senza fermarsi mai. ⁵ Visto che i *pattern* rendono i dati velocemente comprensibili, egli li ricerca *attivamente*. ⁶

In sintesi, sono le regolarità che ci permettono di orientarci – in qualsiasi modo si possa intendere *orientarci* – nel mondo. Esse sono, o meglio, sono rilevate, ovunque:

i *pattern* si presentano su più livelli, dalle informazioni stabili che riguardano condizioni spaziali e processi fisici a quelle altamente volatili riguardo gli *individui* e i loro *stati d'animo*, le loro *azioni* e le loro *intenzioni*. I *pattern* ci permettono di distinguere l'animato dall'inanimato, l'umano dal non umano, questo individuo da tutti gli altri, questo certo atteggiamento o questa certa espressione da tutti gli altri e da tutte le altre. La capacità di identificare non solo gli individui ma anche le tendenze generali nel loro modo di *comportarsi*, nella loro *personalità* e in ciò che possono fare permette di costruire previsioni la cui precisione è infinitamente preziosa. ⁷

Dipendiamo così tanto dalle 'recinzioni' dei *pattern* che la loro assenza può causare una perdita – temporanea, per lo più – delle funzioni sensitive, ⁸ e siamo psicologicamente portati a perdere progressivamente interesse verso i *pattern* che già conosciamo e a provare una forte reazione emotiva nel caso in cui se ne presentino di nuovi o si presenti una rottura di quelli già assimilati. ⁹

In che modo la parentesi sui *pattern* risulta utile al nostro scopo? La teoria dello *schema* e dello *script* – di matrice *gestaltiana* e bartlettiana, sviluppata da Schank, Abelson e

⁴ Brian Boyd, *On the Origin of Stories. Evolution, Cognition and Fiction*, Cambridge (MA)-Londra, Belknap Press of Harvard University Press, 2009, p. 14 (trad. mia, come tutti i passi successivi riportati in italiano da testi citati in inglese).

⁵ Nel senso che, mentre gli altri animali rilevano e rispondono solamente agli schemi che sono evolutivamente preparati a cogliere, gli uomini cercano e imparano a rispondere anche a nuovi tipi di *pattern*, in un processo che non ha praticamente mai fine. Si veda: ivi, p. 89.

⁶ Ivi, pp. 14-15.

⁷ Ivi, p. 88.

⁸ Ivi, p. 89. Qui Boyd cita Robert Solso, che porta come esempio il fenomeno del *Ganzfeld*. Un *Ganzfeld* è un campo visivo che non ha contorni (ottenibile, per esempio, tagliando a metà una pallina da ping-pong e poggiando ognuna delle due metà su uno degli occhi). Secondo gli studi, dopo un quarto d'ora in cui si è soggetti a un *Ganzfeld*, si ha una perdita completa, ma temporanea, della vista, al punto tale che non ci si rende conto se si hanno gli occhi aperti o chiusi. Si veda: Robert L. Solso, *Cognition and The Visual Arts*, Cambridge (MA), Bradford/MIT Press, 1994, pp. 52-53.

⁹ Le ricerche sulle reazioni emotive causate dalla musica sono, in questo senso, illuminanti. Si veda, insieme alla relativa bibliografia: Nikolaus Steinbeis, Stefan Koelsch e John A. Sloboda, *The Role of Harmonic Expectancy Violations in Musical Emotions: Evidence from Subjective, Physiological, and Neural Responses*, «Journal of cognitive neuroscience», vol. 18, n. 8, 2006, pp. 1380-1393.

Rumelhart¹⁰ sulla spinta delle ricerche sull'intelligenza artificiale di Minsky¹¹ – ci fornisce la risposta. La teoria dello schema, detto anche, minskyanamente, *frame*, afferma che un'esperienza viene compresa in base al confronto che si fa tra questa e un modello, uno stereotipo, uno schema, appunto, risultato di esperienze simili immagazzinate nella memoria; e valutata e *classificata* in base alla sua conformità o difformità rispetto al modello. Come scrive Calabrese, «nell'esperire in prima persona un evento o assistendo quali spettatori a una situazione, il ricorso a un frame costituisce un prerequisito cognitivo per la sua leggibilità».¹² Ogni esperienza è comprensibile, quindi, perché le si può apporre l'etichetta di un'esperienza già vissuta, elaborata, spogliata di tutte le irregolarità, presa solo nello scheletro e archiviata. Naturalmente, per quanto l'idea stessa di etichetta possa far pensare il contrario, i frame possono essere soggetti a cambiamento (seppur minimo), altrimenti la loro forza ordinatrice sarebbe eccessivamente limitata. Stockwell riporta, in questo senso, le seguenti possibilità:

- a) *ristrutturazione della conoscenza*. Accade quando vengono creati nuovi frame partendo da vecchi modelli;
- b) *preservazione dello schema*. Avviene quando gli elementi e/o i fatti in entrata rientrano nella conoscenza schematica preesistente e sono già stati incontrati in precedenza;
- c) *rinforzo dello schema*. Avviene quando i fatti in entrata, sebbene nuovi, confermano e rinforzano la conoscenza schematica già esistente;
- d) *accrescimento dello schema*. Capita quando i nuovi eventi vengono aggiunti a uno schema già esistente, allargandone la portata e la forza esplicativa;
- e) *interruzione dello schema*. Accade quando una deviazione mette in potenziale fallo lo schema;
- f) *rinnovamento dello schema*. Succede quando uno schema viene rivisto totalmente e i suoi elementi e le sue relazioni sono ricostruiti da zero.¹³

Comprensibilmente, il processo classificatorio tende a compensare senza soluzione di continuità le sue mancanze, partecipando a una specie di partita di tennis infinita con le esperienze in entrata – partita in cui il frame si gioca la possibilità d'essere richiamato in gioco successivamente: «l'adeguatezza di un frame è continuamente testata dalle nuove esperienze, e l'analisi dei dati dipende considerevolmente dal frame corrente. Il frame ci dice in che consiste il dato e il dato ci dice se continuare a usare il frame».¹⁴ Infine, si tenga bene presente una cosa: imponendo un'etichetta identificativa, lo schema assolve esclusivamente alla funzione di *classificazione*.

Questa precisazione serve a introdurre l'altro elemento della teoria, lo script. I frame, infatti, hanno a che fare solo con oggetti statici e, naturalmente, relazioni. Manca quindi tutto il ventaglio di processi dinamici che avvengono attraverso quelle relazioni e a partire

¹⁰ Robert C. Schank e Robert P. Abelson, *Scripts, Plans, Goals, and Understanding: An Inquiry into Human Knowledge Structures*, Hillsdale (NJ), Lawrence Erlbaum Associates, 1977; David E. Rumelhart, *Notes on a Schema for Stories*, in *Representation and Understanding: Studies in Cognitive Science*, a cura di D. G. Bobrow e A. Collins, NY, Academic Press, 1975, pp. 211-236; Id., *Schemata: the Building Blocks of Cognition, in Theoretical Issues in Reading Comprehension: Perspectives from Cognitive Psychology, Linguistics, Artificial Intelligence, and Education*, a cura di R. J. Spiro, B. Bruce e W. Brewer, NJ, Lawrence Erlbaum Associates, 1980, pp. 33-58.

¹¹ Marvin Minsky, *Steps toward Artificial Intelligence*, «Computers and thought», gennaio 1963, pp. 406-450; Id., *La società della mente*, trad. it. Giuseppe Longo, Milano, Adelphi, 1989.

¹² Stefano Calabrese, Introduzione a *Neuronarratologia*, cit., pp. 1-28: 12.

¹³ Peter Stockwell, *Cognitive Poetics: An Introduction*, Londra-New York, Routledge, 2005, pp. 79-80.

¹⁴ Manfred Jahn, *Frames, Preferences, and the Reading of Third-person Narratives: Towards a Cognitive Narratology*, «Poetics Today», vol. 18, n. 4, 1997, pp. 441-468: 448.

da quegli oggetti statici. Gli script (*sceneggiatura, copione*) si occupano di questo. Scrive Calabrese: «un *frame* dà il paradigma semantico di un accadimento, lo *script* ne costituisce l'articolazione sintagmatica: senza il primo non si *comprende* nulla, senza il secondo non *accade* letteralmente nulla». ¹⁵ L'esempio celeberrimo è quello fatto da Shank e Abelson riguardo una cena al ristorante. ¹⁶ Etichettare la situazione come, appunto, *cena al ristorante* non basta, bisogna anche richiamare la sequenza delle azioni correlate all'etichetta nel bene (sedersi, leggere il menù, chiamare il/la cameriere/a, ordinare e così via) e nel male (urlare, infastidire gli altri, non pagare ecc.). ¹⁷ Gli script non servono solo ad articolare una determinata sequenza d'azioni implicata in una certa situazione, ma ne aiutano la comprensione quando la si osserva: se vedo un uomo sedersi al tavolo di un ristorante, leggere il menù, ordinare, mangiare, pagare e andare via, attraverso il ricordo *scritturato*, posso incasellare queste azioni nel *frame* cena al ristorante, immagazzinato in memoria, e comprenderlo – con l'aiuto, magari, del 'vocabolario motorio' offerto dal meccanismo dei neuroni specchio.

Vista l'enorme varietà e l'enorme mole di sequenze che possono incorporare, Shank e Abelson hanno classificato gli script in tre tipi:

Situazionali. Riguardano le azioni che si possono compiere in contesti quotidiani, abituarli, come nell'esempio del ristorante di sopra oppure come il frequentare una lezione all'università, andare a vedere un film, ecc.

Personalì. Riguardano i ruoli che si decide (più o meno volontariamente) di assumere. Shank e Abelson, riprendendo lo script della cena al ristorante, fanno l'esempio del corteggiatore. Se un cliente decide di corteggiare una cameriera, lo script di riferimento non sarà più quello situazionale, ma quello personale legato al ruolo del corteggiatore, caratterizzato da una sequenza probabilmente molto diversa da quella situazionale precedente. Altri esempi riportati dai due sono quelli dell'uomo geloso e del buon samaritano; altri relativi a particolari 'occupazioni', come la spia o il borseggiatore; altri ancora, collegati non necessariamente a uno scopo ma a un rituale, come nella preghiera, oppure a una situazione particolarmente forte dal punto di vista emotivo, come quando si è respinti da chi si ama.

Strumentali. Sono simili a quelli situazionali nel descrivere una sequenza d'azioni prescritte per il raggiungimento di un certo scopo, ma sono molto meno flessibili e impongono che ogni azione della sequenza debba essere necessariamente compiuta nel giusto ordine (ovviamente, precisano Shank e Abelson, ci sono script situazionali che sono, sì, ugualmente rigidi, ma che si differenziano dagli strumentali per il fatto che prevedono di solito un numero di persone multiplo, a differenza di questi ultimi che ne prevedono una). Gli esempi citati sono accendere una sigaretta, mettere in moto la macchina o friggere un uovo. ¹⁸

È interessante notare che il sistema schema-script si sviluppa a partire dall'infanzia:

¹⁵ Calabrese, *op. cit.*, p. 12.

¹⁶ Shank e Abelson, *op. cit.*

¹⁷ Calabrese propone un altro esempio, riguardante il fare la spesa al supermercato, ugualmente chiarificatore: «la sequenza vincolata temporalmente ci fornisce istruzioni del tipo "parcheggiare l'automobile, prendere un carrello, mettervi dentro una serie di prodotti, appoggiarli infine sul nastro portante della cassa e pagare l'importo indicato". Come si vede, lo *script* innerva la topica e il senso comune, consentendo pochi margini di trasgressione: entrare con un carrello vuoto nel corridoio riservato alle casse è vietato e uscire dall'entrata con un carrello pieno di merci senza pagare sarebbe addirittura un'azione penalmente rilevante. E sono gli *script* a farci apprendere le regole dell'agire orientato allo scopo» (Calabrese, *op. cit.*, p. 12).

¹⁸ Shank e Abelson, *op. cit.*, pp. 61-66.

dai tre anni, ogni bambino inizia a elaborare uno stile particolare di *storytelling* [...] allo scopo di classificare la rappresentazione mentale della situazione in cui si trova, da un lato colmando le lacune di informazione attraverso la 'memoria semantica' (che registra gli schemi, ovvero il significato generale degli avvenimenti e la loro posizione classificatoria), dall'altro leggendo gli eventi attraverso la 'memoria episodica' o 'sequenziale' (che registra gli *script*, cioè le connessioni sintattiche e le relazioni crono-causali tra fatti differenti).¹⁹

La citazione ha reso esplicito ciò che fino ad ora era rimasto sottinteso: il processo che opera per schema e script è innanzitutto (o forse dovremmo dire *totalmente*) narrativo. Dal punto di vista 'contenutistico', è attraverso la narrazione che i ruoli, i 'modi' e gli elementi caratteristici di una cultura sono prima costruiti e poi appresi.²⁰ Ma non solo, anche dal punto di vista 'formale', la narrazione offre al processo S-S l'impalcatura su cui reggersi. Come spiega chiaramente Herman,

le storie organizzano l'esperienza permettendo all'individuo di operare una selezione all'interno di tutti gli agglomerati di dati iniziali disponibili in successione e, simultaneamente, di operare una pre-trasformazione di tali dati in segmenti differenziati internamente sulla base di un inizio, un mezzo e una fine intesi in senso aristotelico, e poi di utilizzare tali segmenti diacronicamente strutturati come punto di partenza per ulteriori operazioni cognitive su nuovi dati immessi [...]. Per gli stessi motivi, il racconto costituisce una risorsa di conclusione. Qualsiasi racconto di una storia deve finire, anche se la storia raccontata è presentata come incompleta o impossibile da completare. Pervenendo a una conclusione, l'atto del racconto contrassegna anche le esperienze più dolorose e traumatiche come sopportabili proprio perché limitate da una fine. In tali contesti, il racconto costituisce uno strumento per rappresentare gli avvenimenti non come completamente finiti ma nell'atto di raggiungere un punto d'arrivo che limita il potere di tali eventi nella loro azione traumatizzante [...]. In tal modo, il racconto sembra estrarre dal flusso dell'esperienza un agglomerato ben definito di partecipanti, situazioni, azioni e avvenimenti e organizza in un insieme coerente ciò che altrimenti verrebbe riassorbito nel processo atelico e illimitato dello scorrere del tempo.²¹

Ancora una volta, l'importante è dare un senso a ciò che (ci) accade. Abbiamo bisogno di regolarità (i *pattern*) e finiamo per imporla alla nostra realtà percepita, narrativizzandola, quindi segmentandola e mettendo infine il risultato in archivi mentali dotati ognuno di un'etichetta.

¹⁹ Stefano Calabrese, *Retorica e scienze neurocognitive*, Roma, Carocci, 2014, p. 32. Si legga anche quest'altro passo, in Calabrese, Introduzione (cit., p. 11): «mentre in chiesa viene officiata la messa, rispetto al contesto, un bambino potrà avere ad esempio comportamenti eccedenti – quali urlare, correre da una navata all'altra o spegnere i ceri accesi davanti agli altari – proprio in quanto non riesce a classificare come "liturgia religiosa" la situazione in cui si trova. Lo spazio ecclesiale non è ancora resettato e autonomo rispetto a quello pubblico di un viale, un giardino, un parco, ed è questa incapacità totale o parziale a sollecitare nella mente di quel bambino comportamenti incoesi rispetto all'ecosistema [...]. Solo attraverso una lenta comparazione cognitiva tra ciò che gli accade e la memoria di ciò che gli è accaduto – un database esperienziale destinato a divenire progressivamente più cospicuo – quel bambino apprenderà a leggere correttamente ogni situazione e dunque a immaginarne, narrarne, simularne altre».

²⁰ Jerome Bruner, *La fabbrica delle storie. Diritto, letteratura, vita*, trad. di Mario Carpitella, Roma-Bari, Laterza, 2002.

²¹ Herman, *op. cit.*, pp. 112-114.

3. Assegnazione di relazioni causali

Se è vero che la nostra mente impacchetta il caos percettivo per renderlo comprensibile e, in qualche modo, gestibile, è anche vero che esso, a partire dall'infanzia, «si fonda sulla *connessione crono-causale* di episodi». ²² L'assegnazione di relazioni causali, già presente implicitamente nell'attività di *chunking*, risulta essere per due ragioni un altro strumento fondamentale per l'orientamento dell'uomo nel disordine esperienziale. In primo luogo, retrospettivamente: in prospettiva evolutiva, comprendere chi o cosa abbia causato un certo evento, risalire quindi dall'effetto alla causa, può letteralmente salvare la vita, al punto tale che vediamo agenti/cause anche dove non ci sono, «visto che è più sicuro confondere un ramoscello per un serpente che viceversa». ²³ In secondo luogo, l'attività crono-causale è fondamentale per la sua funzione anticipatoria: «le menti esistono per prevedere cosa succederà. Estraggono dal presente indizi che possono perfezionare con l'aiuto del passato – il passato evolutivo delle specie, il passato culturale della popolazione e il passato esperienziale dell'individuo – per anticipare l'immediato futuro e per guidare l'azione». ²⁴

Una volta segmentata la realtà, bisogna cucire assieme i frammenti risultanti. *Chunking* e attribuzione causale, come detto, lavorano insieme. La mente «è assuefatta ai significati e, se non riesce trovare degli schemi significativi nel mondo esterno, cercherà di imporveli. In parole povere, è una fabbrica che, quando può, produce storie vere, ma quando non può sforna storie». ²⁵ Questo significa che se i pezzetti di realtà non sembrano collegarsi tra loro, la mente creerà *comunque* una connessione (esempio classico è quello della superstizione). Anche in questo caso, la narrazione sembra avere un ruolo da protagonista: «gli studi dimostrano che, se si dà a una persona un'informazione casuale, che non rientra in alcuno schema, quella persona avrà una capacità molto limitata di *non* interessarla in una storia». ²⁶ Un esperimento entrato nella storia della psicologia lo dimostra. ²⁷ Condotta nel 1944 da Fritz Heider e Marianne Simmel, l'esperimento prevedeva innanzitutto la realizzazione di un filmato d'animazione. Nel filmato ci sono tre figure (un cerchio e due triangoli, di cui uno più grande dell'altro) che si muovono su uno schermo che, se non fosse per un grosso rettangolo con un lato leggermente aperto, sarebbe totalmente vuoto. ²⁸ Alla domanda su cosa stessero vedendo, solo tre persone su centoquattordici risposero in maniera ragionevole («figure geometriche che si muovono»). Gli altri, invece, videro storie: tentati stupri, litigi, competizioni per una donna, fughe e così via. ²⁹

Un altro motivo che rende questa attività così importante riguarda l'identità,

in modo particolare il problema di come qualcosa si possa identificare come 'la stessa' entità nonostante i mutamenti subiti nel tempo [...]. Uno dei tratti distintivi della narrazione è rappresentato proprio dall'azione di collante di fenomeni in unità di ordine causale-temporale: le storie forniscono la struttura per suturare dati altrimenti isolati in elementi di episodi o

²² Stefano Calabrese, *La comunicazione narrativa*, Milano, Bruno Mondadori, 2010, p. 2.

²³ Boyd, *op. cit.*, p. 137.

²⁴ Ivi, p. 134.

²⁵ Jonathan Gottschall, *L'istinto di narrare. Come le storie ci hanno reso umani*, trad. di Giuliana Olivero, Torino, Bollati Boringhieri, 2014, p. 119.

²⁶ Ivi, p. 121.

²⁷ Fritz Heider e Marianne Simmel, *An Experimental Study of Apparent Behavior*, «American Journal of Psychology», vol. 57, 1944, pp. 243-259.

²⁸ Il video è reperibile su YouTube all'indirizzo <<https://youtu.be/n9TWwG4SFWQ>>.

²⁹ Studi più recenti producono gli stessi risultati. Si veda per esempio: Paul Bloom e Csaba Veres, *The Perceived Intentionality of Groups*, «Cognition», vol. 71, n. 1, 1999, pp. B1-B9.

‘scene’ i cui componenti si possono rappresentare come sistematicamente interrelati in virtù di reti causali.³⁰

In sostanza, secondo Herman, le storie costituirebbero un tipo particolare di giudizio euristico o meta-euristico, cioè una serie di regole di massima per interpretare l’esperienza.³¹

In sintesi, per trovare le origini di qualsiasi evento, per prevedere e per agire con cognizione di causa, per ovviare al problema della dinamicità dell’identità, l’uomo sfrutta l’unico strumento che conosce in grado di imporre connessioni crono-causali: ancora una volta, le storie.

4. Tipizzazione

L’attività di tipizzazione riguarda il modo in cui «ogni storia fornisce gli strumenti necessari per la risoluzione di problemi legati all’equilibrio fra aspettative e reali risultati, fra modelli generali ed esempi particolari – in breve, tra il tipico e l’effettivo».³² Bradd Shore afferma, in questo senso, che

il ruolo del racconto nella costruzione di senso si chiarisce in modo particolare seguendo gli avvenimenti anomali o altrimenti inquietanti. Si verifica un terremoto, un gruppo di persone assiste a una sparatoria, un giocatore di baseball effettua una giocata ‘impossibile’ e salva la partita o un arbitro, con una decisione incomprensibile, la fa perdere. Per il normale individuo, qualsiasi fatto inatteso è relativamente difficile da ammettere fino al momento in cui viene rielaborato in una forma accettabile. Seguendo tali fatti inquietanti, la gente in genere diventa chiacchierona. Racconta più volte la storia fino a quando gli avvenimenti vengono gradualmente addomesticati e ricondotti a uno o più racconti coerenti e condivisi che circolano nella comunità dei compagni di sventura [...]. Attraverso il racconto, lo strano e il familiare si coniugano in una valida relazione. Le storie come queste offrono comfort nelle loro forme sedimentate, così come eccitazione nella novità e nelle contingenze del loro contenuto.³³

Anche in questo caso, si nota come le attività con cui la mente narrativizza la realtà si sovrappongano – nel caso particolare, la tipizzazione con l’attività di segmentazione.

Usando il concetto di tipizzazione, Herman fa sua un’idea di Alfred Schütz, il fondatore della sociologia fenomenologica. In maniera molto simile a quanto è stato affermato fino ad ora, Schütz scrive che «tutta la nostra conoscenza del mondo, sia quella legata al senso comune che quella del pensiero scientifico, implica l’uso di costrutti, cioè un insieme di astrazioni, generalizzazioni, formalizzazioni e idealizzazioni, ognuna specifica al rispettivo livello di organizzazione mentale».³⁴ Tali costrutti, tali generalizzazioni sono proprio i

³⁰ Herman, *op. cit.*, pp. 114-115.

³¹ Herman continua riportando anche le affermazioni di Roland Barthes, per il quale la narrazione sarebbe un’applicazione culturalmente approvata dell’errore *post hoc, propter hoc*, «dopo di ciò, quindi a causa di ciò»: se si menziona Y dopo X, allora X non solo precede Y, ma ne è anche causa.

³² Ivi, p. 119.

³³ Bradd Shore, *Culture in Mind: Cognition, Culture and the Problem of Meaning*, New York, Oxford University Press, 1996, p. 58. Il passo riportato è tradotto, parzialmente, in Herman, *op. cit.*, p. 121.

³⁴ Alfred Schütz, *Common-sense and the Scientific Interpretation of Human Action*, in Id., *Collected Papers*, vol. 1, The Hague, Martinus Nijhoff, 1962, pp. 3-47: 5. Dopo questo passo (citato anche in Herman, *op. cit.*, p. 120), Schütz prosegue scrivendo: «In poche parole, non esistono fatti puri e semplici. Tutti i fatti sono fin dall’inizio elementi selezionati da un contesto universale dalle attività della nostra mente. Sono, di conseguenza, sempre fatti interpretati, sia quando sono visti come

prodotti dell'attività tipizzante, la quale, allora, si comporta, come ripete Herman echeggiando sempre lo psicologo, come uno strumento di pre-selezione e pre-comprensione della realtà. Il mondo non è mai, quindi, senza struttura:

[gli esseri umani] hanno pre-selezionato e pre-interpretato questo mondo con una serie di costrutti sulla realtà quotidiana basata sul senso comune, e sono proprio questi oggetti mentali che determinano il loro comportamento, definiscono lo scopo delle loro azioni e i mezzi disponibili per raggiungerlo – in breve, che li aiutano a orientarsi all'interno del loro ambiente naturale e socio-culturale e di venire a patti con esso.³⁵

L'obiettivo è allora quello di creare aspettative attraverso la tipizzazione, assimilando qualsiasi oggetto a un tipo preesistente:

Nessuno di questi oggetti è percepito in maniera isolata. Fin dall'inizio si tratta di un oggetto che si trova all'interno di un orizzonte di *familiarità* e pre-conoscenza che è considerato, in quanto tale, l'indiscusso deposito della conoscenza – sebbene sia comunque sempre possibile metterlo in discussione. Ogni pre-esperienza indiscussa è, tuttavia, anch'essa fin dall'inizio a disposizione in quanto *tipica*, quindi in quanto portatrice di orizzonti anticipatori di esperienze similari.³⁶

Ora, secondo Herman, le storie entrano in gioco innanzitutto quando l'attività tipizzante non riesce a portare a termine il suo compito, quando, cioè, le vecchie esperienze non riescono a inglobare le nuove – o quando, in generale, non c'è nessun tipo preesistente adatto a inglobare il 'nuovo'. La canonicità, e qui Herman cita inevitabilmente Bruner, verrebbe pertanto (ri)creata attraverso la narrazione e la realtà, in questo modo, è di nuovo compresa.

Le storie, però, si possono attivare anche senza rottura dello standard, in particolare per mettere alla prova «i limiti della forza creatrice e sostentatrice di aspettative della tipizzazione».³⁷ La tipizzazione, chiarisce Herman, comprende perciò due differenti attività narrative di costruzione di senso:

da un lato, le storie possono essere usate nel *sollevare problemi* [*problem raising*], o per mettere in risalto i modi in cui situazioni ed eventi si allontanano dal tipico o dall'atteso. Dall'altro lato, le storie sul mondo forniscono un contesto di tipicità in base al quale gli eventi inaspettati possono essere interpretati, consentendo diverse modalità di *problem-solving*.³⁸

5. Segmentazione/sequenziamento delle azioni e dei comportamenti

Mentre le tre attività precedenti costituiscono il modo in cui la nostra percezione della realtà assume un senso e viene compresa cognitivamente, le ultime due si occupano del risvolto pratico. Come si è potuto già intendere precedentemente, «la narrazione offre protocolli per sequenziare le azioni – cioè per capire esattamente cosa uno dovrebbe fare, quando,

separati dal loro contesto attraverso un'opera di astrazione sia quando sono considerati in quest'ultimo [...]. Questo non significa che, nella vita di tutti i giorni e nella scienza, non siamo in grado di afferrare la realtà del mondo. Significa che ne afferriamo solo certi aspetti, quelli che sono rilevanti per la nostra esperienza di vita oppure quelli che sono colti attraverso una serie di regole accettate che riguardano procedure del pensiero chiamate metodo scientifico» (ivi, p. 5).

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ Ivi, p. 7.

³⁷ David Herman, *Storytelling and the Sciences of Mind*, Cambridge (MA)-Londra, MIT Press, 2013, p. 240.

³⁸ *Ibidem*.

dove e in che ordine». ³⁹ Calabrese specifica chiaramente che per Herman quest'offerta non si limita solamente a protocolli comportamentali adeguati alla sfera etico-culturale, ma anche a quella fisica, nella quale la narrazione presenta «un soggetto in grado di orientarsi nella dimensione spazio-temporale». ⁴⁰

Dal punto di vista spaziale, praticamente ogni narrazione mostra un personaggio sempre in qualche modo situato stabilmente in un posto/stanza/luogo o in movimento verso uno di questi. Per Herman, il racconto, grazie alla rappresentazione «delle modalità per cui gli agenti potrebbero seguire una determinata traiettoria attraverso un spazio complesso e dinamicamente in corso di aggiornamento», ⁴¹ può servire da supporto, da bussola mentale: «si può affermare che la narrazione funge da sostegno all'atto di "mappatura cognitiva", ovvero il processo attraverso cui la mente rielabora e modella oggetti e avvenimenti nel momento in cui procede alla loro collocazione nel mondo». ⁴² Niente come una narrazione porta con sé un così ampio ventaglio di «strutture per la codificazione di relazioni spaziali affioranti tra agenti, luoghi e oggetti – cioè per la rappresentazione di potenziali percorsi di movimento o possibili traiettorie nello spazio». ⁴³ Questo, secondo Herman, non sarebbe in realtà l'unico modo nel quale la narrazione influenza la percezione dello spazio e l'esperienza che si ha di esso. Per spiegarlo, bisogna innanzitutto mettere in evidenza la differenza tra *spazio* (*space*) – astratto e descrivibile geometricamente – e *luogo* (*place*) – vissuto e strettamente legato all'esperienza umana. ⁴⁴ Questa differenza è figlia delle tesi

³⁹ Ivi, p. 243.

⁴⁰ Calabrese, *Retorica e scienze neurocognitive*, cit., p. 23.

⁴¹ Herman, *Il racconto come strumento di pensiero*, cit., p. 124.

⁴² *Ibidem*. In maniera più estesa, per *mappa cognitiva* s'intende la rappresentazione mentale che un organismo costruisce del contesto fisico e simbolico in cui si trova e che permette allo stesso di orientarsi efficacemente in quest'ultimo. Introdotto da Tolman a inizio novecento, il concetto di mappa cognitiva ha trovato a partire dagli anni settanta una localizzazione neurologica: ad oggi la si può ragionevolmente collegare, infatti, soprattutto ma non esclusivamente alla regione ippocampale del cervello. In generale, si può dire che, attraverso la mappa cognitiva, uomini e animali ricostruiscono mentalmente lo spazio evidenziandone confini, sub-confini, riferimenti, ostacoli, nodi (gli elementi rilevanti) e le varie connessioni che intercorrono tra questi. Per esempio, lo spazio *Città X*, già di per sé una frazione dello spazio, può essere suddiviso a sua volta in altri spazi minori, come i quartieri (sub-confini), oppure in luoghi d'interesse, come un centro commerciale, lo stadio e così via (i nodi), collegati tra loro da strade (le connessioni), limitate da mura (gli ostacoli), percorribili magari con l'aiuto di oggetti – per un motivo o per un altro – facilmente identificabili (i riferimenti). Per ulteriori dettagli, si vedano: Edward C. Tolman, *Cognitive Maps in Rats and Men*, «Psychological review», vol. 55, n. 4, 1948, pp. 189-208; Roger M. Downs e David Stea, *Maps in Minds. Reflections on Cognitive Mapping*, New York, Harper and Row, 1977; Peter Gould e Rodney White, *Mental Maps*, Boston, Allen and Unwin, 1986; Rob M. Kitchin, *Cognitive Maps: What Are They and Why Study Them?*, «Journal of environmental psychology», vol. 14, n. 1, 1994, pp. 1-19; Joseph R. Manns e Howard Eichenbaum, *A Cognitive Map for Object Memory in the Hippocampus*, «Learning & Memory», vol. 16, n. 10, 2009, pp. 616-624; Bruce McNaughton et al., *Path Integration and the Neural Basis of the 'Cognitive Map'*, «Nature Reviews Neuroscience», vol. 7, n. 8, 2006, pp. 663-678.

⁴³ Herman, *Il racconto come strumento di pensiero*, cit., pp. 124-125. Herman continua così: «I verbi di movimento, ad esempio, costituiscono strumenti di costruzione e aggiornamento di mappe cognitive per mondi finzionali» (*ibidem*).

⁴⁴ Herman cita un'affermazione simile di Gibson, il quale, descrivendo il senso di *punto di osservazione* nella costruzione di un approccio ecologico alla percezione visiva, scrive: «invece di un punto geometrico situato nello spazio astratto, intendo una posizione nello spazio ecologico, in un medium invece che nel vuoto. È un luogo dove può esserci un osservatore e dal quale può essere fatto un atto d'osservazione. Laddove lo spazio astratto è costituito da punti, quello ecologico è costituito da posti

formulate dalla scuola di geografia fenomenologica nata negli anni Sessanta, che ha come maggiori esponenti e pionieri Yi-Fu Tuan e Edward Relph. Contraria all'eccessiva 'astrattezza' della geografia classica, la nuova corrente fenomenologica mise sin da subito l'accento sull'elemento soggettivo (e quindi plurale) del rapporto uomo-mondo. Partendo dal presupposto fenomenologico che «l'uomo è il punto di riferimento ultimo per tutti i fatti e gli oggetti in natura»,⁴⁵ la geografia umanista (altro nome di questa scuola geografica) costruisce il proprio sistema attraverso due assunti:

1) Le cose in natura sono innanzitutto utensili – «esse esistono solo attraverso la loro utilità o inutilità per l'uomo e furono incontrate e scoperte solo in connessione con le attività pratiche dell'uomo». ⁴⁶ Grazie alle ricerche di J.J. Gibson e a quelle sui neuroni canonici, sappiamo che, in effetti, il cervello comprende gli oggetti proprio in quanto potenzialmente utilizzabili;⁴⁷

2) Il mondo «può essere compreso solo rispetto agli atteggiamenti e alle intenzioni che l'uomo ha verso di esso; come questi atteggiamenti cambiano, così cambia il mondo»⁴⁸ [...]. Ciononostante, esiste una certa "visione condivisa" del mondo perché tutte le percezioni personali sono prese dal "mondo reale" condiviso da tutti.⁴⁹ Da ciò consegue che la geografia dei geografi di professione non è più reale od oggettiva rispetto a qualsiasi altra geografia personale, visto che anch'essa deriva dal mondo esperienziale in cui viviamo tutti». ⁵⁰

Per dirla con le parole di Yi-Fu Tuan, «la geografia [tradizionalmente intesa] è conoscenza organizzata della terra come mondo dell'uomo. Questa definizione ha bisogno solo di una leggera ritoccata e di essere espansa per coprire la mia posizione: la conoscenza della terra *rende più chiaro* il mondo dell'uomo [...]. Conoscere il mondo è conoscere se stessi [...]. La geografia (ri)specchia l'uomo». ⁵¹

È in quanto 'specchio dell'uomo' che un certo spazio (*space*) diventa/viene colto/è percepito come luogo (*place*). In questo senso, ancora Tuan è chiarissimo:

– luoghi o posizioni» (James J. Gibson, *The Ecological Approach to Visual Perception*, Boston (MA), Houghton-Mifflin, 1979, pp. 65-66).

⁴⁵ Edward Relph, *An Inquiry into the Relations between Phenomenology and Geography*, «The Canadian Geographer/Le Géographe canadien», vol. 14, n. 3, 1970, pp. 193-201: 196.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ Gibson, *op. cit.*; Fausto Caruana e Anna M. Borghi, *Embodied Cognition, una nuova psicologia*, «Giornale Italiano di Psicologia», vol. 1, 2013, pp. 23-48.

⁴⁸ Relph aggiunge poco dopo che il primo ad aver applicato questa tesi alla geografia è stato David Lowenthal. Nel suo scritto forse più importante (David Lowenthal, *Geography, Experience and Imagination: Towards a Geographical Epistemology*, «Annals of the Association of American Geographers», vol. 51, n. 3, 1961, pp. 241-260), Lowenthal afferma che la geografia non è dei soli geografi di professione: «chiunque ispezioni il mondo intorno a lui è in qualche misura un geografo» (p. 242) – e di conseguenza, in quanto ognuno vive esperienze diverse e ispeziona il mondo in maniera peculiare, esistono non una, ma tante geografie.

⁴⁹ Anche qui si veda Lowenthal, *op. cit.*, p. 249.

⁵⁰ Relph, *op. cit.*, p. 196 (trad. mia). L'autore riporta subito dopo un passo chiarificatore di Luijpen: «è vero che un libro di geografia contiene delle utili conoscenze scientifiche relative a paesaggi, mari e fiumi, ma questa conoscenza mi è accessibile solo sulla base di una più fondamentale e assolutamente originale esperienza: questa esperienza comprende il nostro contatto quotidiano con paesaggi, mari e fiumi» (Wilhelmus Luijpen, *Phenomenology and Humanism*, Pittsburgh, Duquesne University Press, 1966, p. 9; trad. mia).

⁵¹ Yi-Fu Tuan, *Geography, Phenomenology, and the Study of Human Nature*, «The Canadian Geographer/Le Géographe canadien», vol. 15, n. 3, 1971, p. 181.

il luogo [*place*] è un centro di significato costruito dall'esperienza. L'ambiente è conosciuto non solo attraverso gli occhi e la mente ma anche attraverso il più passivo e diretto mezzo dell'esperienza, che resiste all'oggettivazione. Conoscere pienamente un luogo [*place*] significa sia comprenderlo in maniera astratta sia conoscerlo come una persona ne conosce un'altra. Dal punto di vista altamente teoretico, i luoghi sono punti in un sistema spaziale. All'estremo opposto, essi sono sentimenti forti e viscerali. Raramente sono conosciuti ad entrambe le 'estremità': una è troppo lontana dall'esperienza sensoriale per essere reale, l'altra presuppone un radicamento in una località e un impegno emotivo dedicato ad essa che sono sempre più rari. Per la maggior parte delle persone del mondo moderno, i luoghi si trovano in qualche parte nel mezzo dell'esperienza emotiva. Qui, essi sono composti da elementi come gli odori distintivi, le qualità materiali e visive nell'ambiente, i cambiamenti stagionali di temperatura e colore, da come appaiono se fossero avvicinati dall'autostrada, dal loro posto nell'atlante o nella cartina stradale e, in aggiunta, da frammenti conoscitivi come la popolazione o il numero e il tipo d'industrie. All'interno di questo *range* nella media, i luoghi [*places*] sono quindi conosciuti sia direttamente attraverso i sensi sia indirettamente attraverso la mente [...]. L'esperienza costruisce luoghi di grandezze differenti. Il caminetto e la casa lo sono. Il vicinato, il paese e la città lo sono; una regione distintiva lo è, così come una nazione [...]. Ma cos'hanno in comune il caminetto, la farmacia all'angolo, la città e la nazione? Sono tutti centri di significato per gli individui e i gruppi. In quanto centri di significato, il numero di *places* nel mondo è enorme e non può essere contenuto nemmeno nel più grande dizionario geografico. Inoltre, la maggior parte di essi è senza nome, visto che dare un nome a un posto è dargli un riconoscimento esplicito, cioè riconoscerlo consciamente e verbalmente, mentre molto dell'esperienza umana è inconscia.⁵²

La cosa che hanno in comune i diversi *places* – l'essere tutti, cioè, centri di significato innervati dall'esperienza umana – assume con Edward Relph una denominazione precisa, sebbene difficilmente traducibile: *Géographicité* (*geograficità*). Il termine è francese perché Relph si rifà alle tesi contenute nel libro del 1952 *L'uomo e la terra* dello storico Eric Dardel.⁵³ La geograficità è la «relazione che lega l'uomo alla terra»⁵⁴ al punto tale che «richiede un coinvolgimento dell'individuo attraverso le sue emozioni, le sue abitudini e il suo corpo, così totale che gli succede di dimenticarlo come dimentica la sua fisionomia».⁵⁵ Relph scrive che essa è «la forma geografica dell'essere-nel-mondo»⁵⁶ e, di conseguenza, i concetti di regione, paesaggio, spazio e luogo (*place*) sono parti di quest'ultimo.⁵⁷

In ottica geo-fenomenologica, provenire da una certa regione – definibile come «una parte di terra distinguibile dalle altre e che si estende tanto quanto si estende questa particolare distinzione»⁵⁸ – significa più che esserci nato. La provenienza implica anche «qualcosa riguardo la personalità e il modo di parlare»⁵⁹ o, per dirla come Dardel, il mondo è

⁵² Yi-Fu Tuan, *Place: An Experiential Perspective*, «Geographical Review», vol. 65, n. 2, 1975, pp. 152-153. Tuan prosegue il saggio elencando i *places* all'interno della casa (per esempio, il camino, il tavolo dove si mangia, il letto), per continuare poi con una descrizione più dettagliata del grado di esperienza dei *places* casa, città, vicinato, regione e nazione.

⁵³ Éric Dardel, *L'uomo e la terra. Natura della realtà geografica*, trad. di Clara Copeta, Milano, Unicopli, 1986. Le citazioni si riferiranno, però, all'edizione in lingua francese (*L'Homme et la terre. Nature de la réalité géographique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1952).

⁵⁴ Ivi, p. 1 (trad. mia, come le successive).

⁵⁵ Ivi, p. 47.

⁵⁶ Edward Relph, *Geographical Experiences and Being-in-the-world: The Phenomenological Origins of Geography*, in *Dwelling, Place and Environment. Towards a Phenomenology of Person and World*, a cura di David Seamon e Robert Mugerauer, Dordrecht, Springer Netherlands, 1985, pp. 15-31: 21.

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ Ivi, p. 22.

strutturato in regioni di *significato vissuto* che si trovano intorno al posto in cui si vive.⁶⁰ Per capirci, è come se vivessimo in una bolla di significati radicalmente vincolata 'alla terra'.

Il paesaggio geografico è, in ambito geografico tradizionale,

il paesaggio medio di una regione e la parte più visibile del carattere di questa. In questo senso, "paesaggio" è un termine tecnico usato nelle analisi degli ambienti visivi [...]. Una delle metafore più comuni usate dai geografi per il paesaggio è che esso rappresenta un testo o un libro che può essere letto e interpretato [...]. I paesaggi, nella geografia accademica, sono visti quindi più come oggetti da interpretare che come contesti esperienziali.⁶¹

Dimentichiamo questa definizione per un momento⁶². Ogni paesaggio, ogni panorama, riguarda una specifica 'scena' e nessun'altra. E a ognuno di essi corrisponde un certo numero di elementi che li compongono che appaiono in un certo specifico modo e non in un altro. Sembrerebbe, allora, come fa notare Relph,⁶³ che non esista alcun paesaggio 'generico', ma solo il paesaggio del qui e ora. Inoltre, il paesaggio in quanto tale è un fenomeno fortemente volatile. Si muove quando noi ci muoviamo, rimane sempre in vista, senza mai poter essere raggiungibile. Pur includendo una moltitudine di cose, parrebbe che non possa essere ridotto a questi. Dardel ha scritto che «un paesaggio è qualcosa in più che la giustapposizione di dettagli pittoreschi; è un assemblaggio, una convergenza, un momento vissuto. C'è un legame interno, un'«impressione», che unisce tutti gli elementi».⁶⁴ Per Delph, questo legame corrisponde «alla presenza e all'attenzione umana; i paesaggi, allora, assumono il carattere stesso dell'esistenza. Possono essere pieni di vita, mortalmente noiosi, esilaranti, tristi, allegri o piacevoli».⁶⁵ Conclude Dardel: «Il paesaggio, nella sua essenza, non è fatto per essere guardato, ma, piuttosto, rappresenta l'inserzione dell'uomo nel mondo [...], la *manifestazione* del suo essere e di quello degli altri».⁶⁶

Mentre paesaggi e *space*, nella visione di Relph e, quindi, di Dardel, sono, per certi aspetti, relativamente simili, al *place* corrisponde una dimensione esperienziale qualitativamente differente. I paesaggi, si è appena visto, rappresentano un'incursione più o meno estemporanea dell'uomo nel mondo; gli spazi – unici, con un nome, dei confini, dei 'colori' e una 'densità' specifici⁶⁷ – sono «intenzioni umane inscritte sulla terra»⁶⁸ e sono, quindi, elementi molto meno estemporanei rispetto ai primi e includono città, palazzi, piazze, strade, campi e recinzioni, fattorie o campi di raccolta e così via.⁶⁹ Entrambi caratterizzano, però, qualsiasi incontro immediato col mondo e sono, in questo senso, sempre presenti – cioè «fintantoché posso vedere, non posso fare a meno di vederli, non importa quale che sia la mia intenzione».⁷⁰ I *places* invece vengono a costruirsi nella nostra memoria grazie a incontri ripetuti e sono in ogni caso il frutto di associazioni più complesse:⁷¹ «le

⁶⁰ Dardel, *L'Homme et la terre*, cit., p. 15.

⁶¹ Relph, *Geographical Experiences and Being-in-the-world*, cit., p. 23.

⁶² C'è da precisare una cosa: le due modalità di approccio geografico non sono opposte, non sono in competizione. Anzi, esse sono «correlate attraverso una tensione di complementarità nella quale entrambe possono contribuire alla nostra comprensione e all'apprezzamento del mondo» (ivi, p. 28).

⁶³ Ivi, p. 23.

⁶⁴ Dardel, *L'Homme et la terre*, cit., p. 41.

⁶⁵ Relph, *Geographical Experiences and Being-in-the-world*, cit., p. 23.

⁶⁶ Dardel, *L'Homme et la Terre*, cit., p. 44.

⁶⁷ Ivi, p. 2.

⁶⁸ Ivi, p. 40.

⁶⁹ Relph, *Geographical Experiences and Being-in-the-world*, cit., p. 26.

⁷⁰ *Ibidem*.

⁷¹ *Ibidem*.

esperienze dei *places* sono necessariamente approfondite nel tempo e nella memoria. Nell'esperienza geografica, un luogo [*place*] è un'origine; è dove si conoscono gli altri e dove si è conosciuti dagli altri; è da dove si proviene, è il proprio posto»;⁷² come scrive anche Dardel,

prima di qualsiasi scelta c'è questo 'posto', dove si stabiliscono le fondamenta dell'esistere terreno e della condizione umana. Possiamo cambiare località, possiamo spostarci, ma sarebbe comunque per cercare un posto [*place*]; abbiamo bisogno di una base per impostare il nostro Essere [*Being*] e per realizzare le nostre possibilità, un *qui* da cui scoprire il mondo, un *là* a cui tornare.⁷³

Spazi e paesaggi sono, sì, innervati dall'esperienza dell'individuo che li vive, ma solo i luoghi sono distinguibili spaziotemporalmente – e questo perché hanno un preciso *significato* per noi.

In definitiva, «intesiti da un punto di vista esperienziale, paesaggi, regioni, spazi e luoghi appaiono come aspetti che si sovrappongono dell'unione fondamentale degli esseri umani con i loro ambienti totali, indivisibili e mondani. Essi sono *modalità geografiche d'esistenza*».⁷⁴

Ma come vengono a crearsi questi luoghi (*places*)? Secondo Yi-Fu Tuan è «semplicemente impossibile capire o spiegare i movimenti fisici che producono i *places* senza origliare, per dir così, i discorsi – gli scambi di parole – che si trovano dietro di loro».⁷⁵ Lo *storytelling* «converte i meri oggetti "li fuori" in presenze reali».⁷⁶ Esempio più forte, secondo Tuan, è il mito, che, in quanto storia fondativa, oltre a fornire supporto per la comprensione del mondo, fortifica il legame della gente con il luogo riempiendone di significato gli elementi – una certa roccia, un certo monte e così via.⁷⁷ La narrazione *estraf*, così, letteralmente «un mondo che risuona dei bisogni e dei desideri dell'uomo da un ambiente neutro [...]». Essa ha il potere di dotare un sito di significato vibrante».⁷⁸ In che modo? Innanzitutto dandogli un nome: «chiamare un certo aspetto del paesaggio "monte" già gli impartisce un certo carattere, ma chiamarlo "Mount Misery" significa rafforzarne significativamente il carattere distintivo [...]. Nominare è potere – il potere creativo di chiamare qualcosa all'esistenza, di rendere visibile l'invisibile, di impartire un certo carattere alle cose».⁷⁹ In secondo luogo, mantenendolo 'in vita' come centro di significato attraverso le storie:

un edificio, se non adeguatamente mantenuto, crollerà. Per continuare ad esistere, i *places* devono essere tenuti in buono stato. Possono anche essere migliorati attraverso modifiche e aggiunte [...]. "Mount Misery" scomparirà dalle coscienze se non sarà mantenuto in vita dal supporto della società – se il nome non passerà di bocca in bocca o se non sarà scritto in una mappa periodicamente consultata. "Mount Misery" continuerà a esistere nella mente delle persone e, nel corso del tempo, a sembrare persino più reale se, oltre all'uso del nome, sarà protagonista di storie raccontate con continuità. Quello che all'inizio era un mero punto

⁷² *Ibidem*.

⁷³ Dardel, *L'Homme et la terre*, cit., p. 56.

⁷⁴ Relph, *Geographical Experiences and Being-in-the-world*, cit., p. 28. Per l'evidente influenza di Heidegger, si veda il capitolo terzo di *Essere e Tempo*, in particolare i paragrafi 22, 23 e 24.

⁷⁵ Yi-Fu Tuan, *Language and the Making of Place: A Narrative-Descriptive Approach*, «Annals of the Association of American Geographers», vol. 81, n. 4, 1991, pp. 684-685.

⁷⁶ Ivi, p. 686.

⁷⁷ *Ibidem*.

⁷⁸ Ivi, p. 687.

⁷⁹ Ivi, p. 688.

dell'orizzonte, può essere trasformato, grazie alla narrazione, in una presenza vivida [...]. Il significato, il senso, di un *place* è costruito attraverso strati sempre più grandi di gossip, canzoni, storie orali e scritte, componimenti e poemi.⁸⁰

Secondo Johnstone, che possiamo prendere come colei che propone un po' la summa delle tesi proposte finora, «conoscere un luogo significa conoscerne le storie; nuove città e quartieri non riecheggiano come quelli che già si conoscono fino a quando non hanno storie da raccontare».⁸¹ Di conseguenza, «nell'esperienza umana, i luoghi [*places*] sono costruzioni narrative, e le storie sono suggerite dagli ambienti».⁸²

In definitiva, per Herman, le narrazioni rappresentano una risorsa per il *place-making*, per la produzione di luoghi, in quanto trasformano gli spazi che rimarrebbero altrimenti una rete astratta di oggetti, siti, domini e regioni, saturandoli di esperienza vissuta.⁸³

Il discorso, dal punto di vista temporale, cambia poco. Come si poteva già intuire quando si è parlato della causalità, le storie sembrano essere «una tecnologia primaria per dare un senso di come le cose si dispiegano nel tempo, una tecnologia che permette di rivelare come le azioni nascono, come sono correlate tra loro e quanta rilevanza si debba dare loro all'interno di un contesto attivo e interattivo».⁸⁴ Dello stesso parere è Abbott, il quale, nelle prime pagine della sua introduzione alla narrazione, cercando di rispondere alla domanda «Cosa fa la narrazione per noi?», risponde in maniera molto decisa che «a prescindere dal tipo di origine che contraddistingue il dono narrativo – naturale, culturale o una qualche combinazione di queste –, se fossimo costretti a scegliere una risposta, la più probabile sarebbe che *la narrazione è il modo principale nel quale la nostra specie organizza la sua comprensione del tempo*».⁸⁵ Dello stesso parere è Jens Brockmeier, secondo il quale,

[la] narrazione funge da modello del tempo; essa costituisce l'impalcatura linguistica, psicologica e filosofica sulla quale tentiamo di ordinare la dimensione diacronica delle nostre attività [...]. [La] narrazione non è solo la forma più adeguata per costruire le forme più complesse di tempo (come per esempio nel caso di scenari simultanei caratterizzati da tempi differenti), [ma] è l'unica forma nella quale possono essere espresse.⁸⁶

⁸⁰ Ivi, pp. 689 e 692.

⁸¹ Barbara Johnstone, *Stories, Community, and Place: Narratives from Middle America*, Bloomington, Indiana University Press, 1990, p. 109.

⁸² Ivi, p. 134. Sarà interessante, a questo punto, incominciare a riflettere su tipi di *places* – e sulle narrazioni che li producono – che non hanno precedenti nella storia umana. Come fa notare la stessa Johnstone (cfr. Id., *Place, Globalization and Linguistic Variation*, in *Sociolinguistic Variation: Critical reflexions*, a cura di Carmen Fought, New York, Oxford University Press, 2004, pp. 70-72) basandosi sulle ricerche del sociologo Anthony Giddens (contenute in *Identità e società moderna*, trad. it. Maria Aliberti e Adolfo Fattori, Caserta, Ipermedium Libri, 2001), il dinamismo della vita moderna sta provocando un processo di scollamento dei *places* dagli spazi 'concreti': l'«immaterialità» domina e così succede anche nello sviluppo delle nuove bolle di significato che sono le fondamenta dei primi. I social network, le chat virtuali, i mercati finanziari e così via sono enormi agglomerati d'interazioni e, di conseguenza, di significato – e, in quanto tali, non meno degni di una riflessione geo-fenomenologica rispetto ai 'vecchi' tipi di luogo.

⁸³ Herman, *Storytelling and the Sciences of the Mind*, cit., pp. 283-284.

⁸⁴ Ivi, p. 301.

⁸⁵ Porter H. Abbott, *The Cambridge Introduction to Narrative*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, p. 3.

⁸⁶ Jens Brockmeier, *The Language of Human Temporality: Narrative Schemes and Cultural Meanings of Time*, «Mind, Culture and Activity», vol. 2, n. 2, 1995, pp. 102-118: 102.

Di conseguenza, il tempo⁸⁷ è costantemente frutto di un processo costruttivo e questo processo è di tipo simbolico, atto cioè a creare significati normativi, quindi ordine – «un ordine che ha permesso la comparsa di idee quali la regolarità, la continuità, l'eternità e addirittura l'atemporalità».⁸⁸ E quali sono le forme complesse di cui parla Brockmeier nel passo citato poco sopra? Egli le definisce *sintesi temporali* per eccellenza e si riferisce a all'autobiografia, alla memoria e all'identità.⁸⁹ Si noti bene la fine del passo: il ricercatore insiste lì e in altri parti sull'idea per la quale la narrazione è l'*unica* forma «nella quale esse [autobiografia, memoria e identità] esistono come temporalità umane. Essendo trasformati in strati sequenziali di una storia, episodi di dimensioni temporali fondamentalmente differenti finiscono per essere fusi assieme in un ordine – l'ordine del presente nella quale la storia è raccontata».⁹⁰

Detto in altre parole, «sia la memoria che il tempo, così come la loro fusione, diventano intelligibili solo se esistono in forma linguistica; sono pensabili e immaginabili solamente come discorso autobiografico e come tempo narrativo».⁹¹ Brockmeier insiste molto sul gioco tempo-memoria. Il tempo, secondo il ricercatore tedesco, sarebbe una conseguenza del processo narrativo che crea l'ordine nelle nostre esperienze:

nel raccontare storie su noi stessi, non diamo solamente un significato alle esperienze presenti e passate, così come [...] non riflettiamo su possibili nuovi e futuri significati, ma lasciamo spiegare, esplicitamente o implicitamente, anche scenari temporali. Questi scenari non allineano semplicemente eventi ed esperienze nel tempo, ma definiscono ed evocano in prima battuta il "tempo" e il suo significato – per esempio, configurando un'esperienza come passata o presente, o come entrambe le cose, o come simultanea rispetto a un'altra.⁹²

Di conseguenza – conseguenza tanto interessante quanto provocatoria –,

le strutture temporali, secondo questa visione, non appaiono come condizione per le narrazioni (o come condizioni della possibilità di avere esperienze narrative), ma appaiono piuttosto come effetto degli atti narrativi di significato. In questo senso, una parte importante delle nostre costruzioni temporali possono essere comprese come un risultato o un effetto, o meglio, come un effetto collaterale delle nostre costruzioni di senso, con la narrazione intesa come il nostro "operatore antropomorfo di tempo" più potente.⁹³

⁸⁷ Come precisa lo stesso Brockmeier, si sta parlando di *temporalità umana*, cioè «una temporalità che è fondamentale per e specifica dell'essere umano. Su un piano più generale, questa dimensione prettamente umana del tempo (che include fenomeni come il tempo sociale, culturale, storico o fenomenologico) è da distinguere da concetti del tempo che si riferiscono a temporalità biologiche e fisiche» (Id., *Stories to Remember. Narrative and the Time of Memory*, «StoryWorlds: A Journal of Narrative Studies», vol. 1, 2009, pp. 115-132: 130). E inoltre: «nel trattare il significato, mi concentro sulla natura semiotica delle idee e dei concetti di e riguardo il tempo. Sebbene queste costruzioni possano riferirsi alle strutture fisiche, biologiche e neurofisiologiche del tempo, sostengo che quelle non siano riducibili a queste. Allo stesso tempo, non c'è fisica, neurofisiologia e neuropsicologia che possa essere messa da parte dallo studio della costruzione di senso umana. In altre parole, la costruzione discorsiva della mente e la sua grammatica culturale non si oppongono alla neurofisiologia o a qualsiasi altra iniziativa volta a spiegazioni scientifiche. Essa rappresenta, tuttavia, un tipo di fenomeno distinto e irriducibile» (Id., *The Language of Human Temporality*, cit., pp. 106-107).

⁸⁸ Ivi, p. 105.

⁸⁹ Ivi, p. 110.

⁹⁰ Ivi, pp. 110-111.

⁹¹ Brockmeier, *Stories to Remember*, cit., p. 117.

⁹² Ivi, p. 118.

⁹³ Ivi, p. 119. Qualche pagina dopo, Brockmeier scrive: «lo scenario sul tempo autobiografico lascia intendere che quest'ultimo sia compreso in maniera maggiormente adeguata se visto come il

Il tempo, in tutte e tre le articolazioni tradizionali di passato, presente e futuro, «non è naturale per noi. Non ci è cognitivamente connaturato, ma si rimette, piuttosto, alle nostre costruzioni rappresentazionali».⁹⁴ Costruzioni che, come si detto più e più volte, sono legate nel modo più radicale possibile al flusso esperienziale in cui viviamo: «è grazie alle strutture linguistiche e cognitive del discorso narrativo che noi, in sostanza, diamo un senso ai più ampi, più differenziati e, quindi, più complessi testi e contesti della nostra esperienza».⁹⁵

Appare evidente, in conclusione, ma non si fa uno sbaglio a ribadirlo, che anche nel caso del tempo esisterebbe una differenza impressa dal vissuto (attraverso la narrazione):

ovviamente ci sono altri modi per organizzare il tempo e per esprimerlo. Quello più comune è l'orologio meccanico. Ma questo è in giro solamente a partire dal Medioevo. Prima, la misurazione del tempo era molto più approssimativa che esatta. Allo stesso, però, c'erano a quei tempi (come ci sono oggi e come ci saranno sempre) metodi affidabili e non narrativi per organizzare il tempo: il passaggio del sole, le fasi della luna, la successione delle stagioni e i cicli stagionali che chiamiamo anni. Come l'orologio, questi sono metodi astratti, nel senso che forniscono una griglia composta da intervalli regolari nei quali possiamo situare gli eventi. La narrazione, al contrario, rovescia questo processo, *permettendo agli stessi eventi di creare l'ordine temporale*.⁹⁶

Per esempio, dicendo «ho fatto canestro», ho estratto e ho dato forma a una frazione di secondo del tempo 'astratto' – e si potrebbe dire che, già così, il tempo si sia 'umanizzato', per dir così. Potrei estendere la frase dicendo «arrivati in area avversaria, abbiamo impostato uno schema alla fine del quale mi hanno passato la palla e ho fatto canestro» – e mettiamo che l'azione sia durata 18 secondi. La cosa rilevante per Abbott e per noi è che le forme 'astratte' di tempo sono costituite da intervalli regolari, sempre uguali, formati da particelle estremamente autoreferenziali (un secondo, un altro secondo, un altro secondo, un minuto, un'ora e così via), mentre la forma 'umanizzata' si riferisce ad eventi, non necessariamente identificabili a livello temporale astratto, che sono per definizione diversi tra loro. Posso estendere ancora la frase – «arrivati in area avversaria, il playmaker, che dirige

risultato e l'effetto collaterale dell'attività narrativa di costruzione del mondo [*narrative worldmaking*] piuttosto che come la rappresentazione mnemonica del passato [*of "the" past*] nel presente [*in "the" present*]. Il tempo autobiografico non si spiega nel "tempo", seguendo la visione newtoniana; e non può nemmeno essere ridotto o proiettato in un tale modello ontologico del tempo. Piuttosto, se indaghiamo attentamente tali scenari della memoria e del tempo, questi si dimostrano essere inestricabilmente intrecciati con la loro costruzione narrativa» (pp. 129-130). Si veda, in aggiunta: Id., *Anthropomorphic Operators of Time: Chronology, Activity, Language and Space*, in *Dimensions of Time and Life: The Study of Time*, vol. VIII, a cura di Julius Thomas Fraser e Marlene Soulsby, Madison (CT), International Universities Press, pp. 239-251.

⁹⁴ Jesse Matz, *The Art of Time, Theory to Practice*, «Narrative», vol. 19, n. 3, 2011, pp. 273-294: 278.

⁹⁵ Brockmeier, *Stories to Remember*, cit., pp. 110-111. Naturalmente, per *narrazione* non si intendono solamente le storie della letteratura o, in generale, le storie 'complete': «non sono solo le storie letterarie che influenzano la versione narrativa della nostra vita di tutti i giorni; e, inoltre, non usiamo le narrazioni solo quando si trovano all'interno di una cornice completa. Molte immagini, metafore, espressioni idiomatiche o proverbi dicono implicitamente una storia o si riferiscono ad essa, rivelando il loro significato solo sulla base di una narrazione sottostante» (ivi, p. 112). Per dire, se vedessi un quadro sull'ascensione di Cristo senza conoscerne la storia, vedrei solamente l'immagine di un uomo che vola. Questa tacita, sottintesa, conoscenza è chiamata da Brockmeier *schema narrativo* (*narrative scheme*) e consiste, appunto, nell'applicazione inconscia, quindi involontaria, di una certa *story-line* per riempire i gap conoscitivi (ivi, pp. 112-113).

⁹⁶ Abbott, *op. cit.*, pp. 3-4.

l'azione, chiama lo schema X. Mi dirigo al centro dell'area dove, grazie al blocco di un mio compagno, riesco a liberarmi. Così, il play mi passa la palla e faccio canestro» –, riempiendola di (micro)eventi, senza tuttavia che il tempo astratto (i 18 secondi) subisca qualsiasi tipo di modifica. In questo modo,

non abbiamo aggiunto tempo d'orologio a ciò che è successo, ma abbiamo aggiunto tempo narrativo. Abbiamo aggiunto tempo nel senso che abbiamo aggiunto una maggiore complessità di forma narrativa al suo fluire. Questa complessità riguarda l'accumulo di eventi, di episodi. È come se fossimo entrati nella frase [...] per soffermarci ad osservarne il tessuto di micro-eventi.⁹⁷

Ciò ovviamente non toglie che le due forme temporali possano mischiarsi. Posso per esempio, ed è la stragrande maggioranza dei casi, arricchire il racconto della mia esperienza con riferimenti temporali astratti («dopo un mese», «un paio d'anni fa») senza per questo indebolire il grado di vissuto dell'evento. La regolarità del tempo astratto, in questo senso, risulta utilissima.

6. Distribuzione dell'intelligenza

«Le storie possono servire anche come strumento per la distribuzione dell'intelligenza – cioè la diffusione delle conoscenze riguardo il mondo o le modalità attraverso le quali ci si può dedicare ad esso – attraverso il tempo e lo spazio». ⁹⁸ L'intelligenza di cui parla Herman è quel tipo d'intelligenza sociale che, grazie allo *storytelling*, usa come vettore la narrazione per proiettare ovunque il come, il *know how* necessario a vincere il gioco con il mondo esterno – ad esempio, «valutare le modalità di condotta, attribuire motivazioni o scopi oppure predire reazioni ad eventi futuri». ⁹⁹ Herman intende chiaramente parlare del mondo nel quale le storie permettono, influenzano e rafforzano la dinamica cooperativa che rappresenta la struttura primaria di qualsiasi tipo di collettività.

Facciamo un passo indietro. Gli studiosi sono quasi tutti d'accordo sull'ipotesi dell'intelligenza sociale: «le pressioni [evolutive] più forti per l'intelligenza avanzata derivano dal bisogno di tracciare identità, status, potere e intenzioni dei conspecifici e dal bisogno di reagire ad essi». ¹⁰⁰ Animali come delfini, cani e primati devono cooperare con i conspecifici per ottenere risorse altrimenti non procurabili e allo stesso tempo competere con loro per massimizzare il grado delle risorse acquisite, stando attenti a non sacrificare le future possibilità di collaborazione. Per fare questo, c'è necessità di monitorare costantemente se stessi e gli altri individui del gruppo e le relazioni, anche di potere, infinitamente fluide e complesse, che nascono tra questi. La cooperazione, quindi, è la chiave dell'intelligenza umana. Per capire e condividere intenzioni, pensieri, progetti, per attirare l'attenzione, per ottenere informazioni, abbiamo dovuto sviluppare, unici in natura, la capacità di comprensione delle prospettive altrui e la capacità di 'staccarci' dall'*hic et nunc* dell'esperienza immediata. E quanto tutto ciò era importante nei piccoli gruppi di cacciatori-raccoglitori del Pleistocene, tanto più lo è diventato quando le culture hanno incentivato le differenze

⁹⁷ Ivi, p. 5.

⁹⁸ Herman, *Storytelling and the Sciences of Mind*, cit., p. 248. Per argomentazioni analoghe, si vedano: Id., *Il racconto come strumento di pensiero*, cit., pp. 126-128; Id., *How Stories Make Us Smarter. Narrative Theory and Cognitive Semiotics*, «Recherches en communication», vol. 19, 2003, pp. 133-154: 151-153.

⁹⁹ Herman, *Storytelling and the Sciences of Mind*, cit., p. 250.

¹⁰⁰ Boyd, *op. cit.*, p. 45.

nei sempre più vasti gruppi umani. Il *mindreading*, allora, «costituirebbe la proprietà cognitiva tipica della specie umana: ciò che differenzia gli uomini dagli altri primati sarebbe la nostra aumentata capacità di leggere le reciproche intenzioni e gli altrui stati mentali e, in ultima istanza, la capacità di organizzare e comunicare l'esperienza in forma narrativa».¹⁰¹ Il *mindreading*, per dir così, non rimane mai chiuso nella mente – e nel corpo.¹⁰² Esso è sempre in qualche modo accompagnato, supportato o favorito dal veicolo narrativo. Di conseguenza, prima e più di qualsiasi tipo di sistema punitivo e di qualsiasi giustizia istituzionalizzata – che hanno comunque, anche solo in parte, a loro volta un'origine narrativa¹⁰³ –, prima e più di qualsiasi polizia e prigionia, sono state soprattutto le storie a irrobustire il corpo sociale e a garantirne la sopravvivenza. In che modo? Indirizzando l'attenzione degli uomini sul monitoraggio sociale attraverso le forme del gossip – inteso come report indiretto di eventi e fatti reali – e rafforzando il senso etico attraverso la narrazione finzionale.

Lo status è uno dei primi motori di qualsiasi individuo, in quanto altamente correlato con la sopravvivenza e la possibilità riproduttiva, e il gossip funziona da rilevatore/smascheratore di status (e dei tentativi, riusciti e non, per ottenerlo) giocando su due fronti in contemporanea: il primo è quello che favorisce l'ascoltatore mettendo in mostra le dinamiche e/o le gerarchie del gruppo; il secondo è quello che favorisce l'informatore, che, offrendo costantemente notizie rilevanti – o creandone di false – ottiene a sua volta dei vantaggi.¹⁰⁴ Questo gioco è talmente importante, come fa notare Boyd sulla scorta degli studi di Dunbar, che più della metà delle nostre conversazioni casuali sono spese facendo gossip – così da attuare una vera e propria competizione divulgativa che non si limita alle sole informazioni immediatamente spendibili, ma che produce anche esempi generali di comportamento utili per il futuro più o meno prossimo.¹⁰⁵

La narrazione finzionale, invece, più che sull'informazione sociale, si concentra sul consolidamento delle relazioni che costituiscono il tessuto sociale. Essa spinge a cooperare «suscitando emozioni punitive o vendicative come l'indignazione e il disprezzo, nelle tragedie o nella satira, oppure sottolineando il bisogno di vigilanza contro l'inganno e la manipolazione. [Aiutano anche] a risolvere il problema del sapere comune: le storie tradizionali garantiscono che tutti conoscano e reagiscano [...] ai valori fondamentali del gruppo».¹⁰⁶ Allo stesso tempo, favoriscono lo sviluppo del senso morale. A differenza dei racconti reali, i racconti finzionali permettono di e invitano a vedere le cose attraverso prospettive che non sono le nostre, mostrandoci i pensieri e facendosi ascoltare le parole di uno svariato numero di personaggi diversi. In un certo senso, ci abitua a pensare con la mente altrui. Come sostiene ancora una volta Boyd, è proprio questa la forza della finzione: «nella narrativa fattuale, la storia tende ad essere scritta dai vincitori, che riempiono di

¹⁰¹ Stefano Calabrese e Federica Fioroni, *Leggere la mente. La lettura come stile di vita*, Bologna, Archetipolibri, 2012, pp. 20-21.

¹⁰² Per la relazione tra corpo, narrazione ed empatia, cfr. Vittorio Gallese e Hannah Wojciehowski, *How Stories Make Us Feel: Toward an Embodied Narratology*, «California Italian Studies», vol. 2, n. 1, 2011, web, ultimo accesso: 24 novembre 2018, <<http://escholarship.org/uc/item/3jg726c2>>.

¹⁰³ Bruner, *op. cit.*

¹⁰⁴ Michelle Scalise Sugiyama, *On the Origins of Narrative: Storyteller Bias as a Fitness-Enhancing Strategy*, «Human Nature», vol. 7, n. 4, 1996, pp. 403-425; Daniel Smith et al., *Cooperation and the Evolution of Hunter-gatherer Storytelling*, «Nature communications», vol. 8, n. 1, 2017, p. 1853.

¹⁰⁵ Boyd, *op. cit.*, pp. 169 e 268. Si rimanda alla bibliografia di questo libro per una rassegna completa delle illuminanti ricerche di Dunbar sulla conversazione umana e il gossip.

¹⁰⁶ Ivi, p. 196.

campagne vittoriose le loro cronache. In quella finzionale, la storia è viva quanto più tutti sembrano vivi, quanto più ogni personaggio sembra esistere a modo suo». ¹⁰⁷

Insomma, la società cerca di preservarsi facendo circolare storie di gossip – cioè di ricerca di status – e storie ammonitive verso qualsiasi azione che vada contro le norme accettate dal gruppo.

Esiste un gruppo di storie infinitamente potenti in grado di adempiere ad entrambi i ruoli appena descritti praticamente in contemporanea. In queste storie, la fanno da padrone enti invisibili in grado di monitorare e punire (o premiare) chiunque in qualsiasi luogo in qualsiasi momento. Questa sorta di deterrente universale, di «polizia segreta dello spirito», ¹⁰⁸ è la religione, «l'espressione massima del dominio della narrazione sulle nostre vite». ¹⁰⁹ Pensandoci bene, nel credo religioso c'è infatti molta più narrazione che dottrina: «espressioni pubbliche di credenze sovranaturali assumono raramente, se non mai, la forma di affermazioni generali o universali come “Dio ragiona”, “Tutti gli spiriti volano” e “Tutte le rane si trasformano in un principe”». Invece, i fenomeni sovranaturali sono di solito incastonati in episodi esplicitamente contestualizzati». ¹¹⁰ Continua Boyd: «episodi del genere si concentrano di solito sulle violazioni dell'ordinario da parte degli spiriti sovranaturali, come il loro essere nati da una vergine o il camminare sull'acqua o il risorgere dai morti. La religione consiste più di queste storie memorabili e sorprendenti [...] che di un corpo coerente di dogmi o di sistemi esplicativi». ¹¹¹ La macro-narrazione che chiamiamo religione è, credo di poter dire, indiscutibilmente il motivo numero uno per cui un gruppo riesce a sopravvivere, ancor più dell'altra macro-narrazione per eccellenza, il mito nazionale. Essa regola i comportamenti, le norme, le punizioni e le ricompense del gruppo, incentivando la cooperazione e funge inoltre da perno attorno al quale il gruppo si identifica e si definisce.

È interessante aggiungere, infine, che dal punto di vista sperimentale, sembra che la narrazione riesca effettivamente a migliorare la cooperazione e l'empatia. Nell'arco di una quindicina d'anni, un numero crescente di studi ha dimostrato che il grado di familiarità con la finzione narrativa va di pari passo con l'affinamento delle capacità sociali. Dobbiamo questi risultati soprattutto agli psicologi Keith Oatley, Raymond Mar e Jèmeljan Hakemulder. Mar, Oatley e colleghi hanno prima riscontrato competenze sociali maggiori nei lettori abituali ¹¹² e poi, a scanso di qualsiasi equivoco, hanno scartato la possibilità che fossero le differenze individuali a favorire questa maggiore capacità. ¹¹³ le diversità «venivano spiegate soprattutto dal tipo di letture prevalentemente compiute dalle persone». ¹¹⁴ Hakemulder ha dimostrato invece la maggiore forza influenzante della narrativa rispetto a

¹⁰⁷ Ivi, p. 197. Boyd riporta anche una bellissima citazione di un poeta persiano del dodicesimo secolo, Nizami: «Mentre ogni guerriero non pensava ad altro che ad uccidere il proprio nemico e a difendere se stesso, il poeta condivideva le sofferenze di entrambe le parti».

¹⁰⁸ Ivi, p. 64.

¹⁰⁹ Gottschall, *op. cit.*, p. 135.

¹¹⁰ Scott Atran, *In Gods We Trust: The Evolutionary Landscape of Religion*, New York, Oxford University Press, 2002, p. 88.

¹¹¹ Boyd, *op. cit.*, p. 204.

¹¹² Raymond A. Mar et al., *Bookworms versus Nerds: Exposure to Fiction versus Non-Fiction, Divergent Associations with Social Ability, and the Simulation of Fictional Social Worlds*, «Journal of Research in Personality», vol. 40, 2006, pp. 694-712.

¹¹³ Raymond A. Mar, Keith Oatley e Jordan B. Peterson, *Exploring the Link between Reading Fiction and Empathy: Ruling out Individual Differences and Examining Outcomes*, «Communications», vol. 34, 2009, pp. 407-428.

¹¹⁴ Keith Oatley, *Such Stuff as Dreams: The Psychology of Fiction*, New York, Wiley, 2011.

un prodotto non narrativo. In *The moral laboratory*,¹¹⁵ descrive il seguente esperimento: a due gruppi di partecipanti viene chiesto di leggere due testi sulla condizione delle donne in Algeria. Un gruppo legge un capitolo proveniente dal romanzo *L'interdite* di Malika Mokdedd che descrive appunto gli ostacoli affrontati da una donna algerina. L'altro gruppo legge invece il saggio *Price of Honor* di Jan Goodwin che tratta lo stesso argomento in modo ovviamente più astratto. In maniera a questo punto non più sorprendente, leggere il testo narrativo influenza maggiormente l'atteggiamento dei partecipanti nei confronti dei diritti delle donne algerine.¹¹⁶ Appel, in un esperimento che aveva come medium di riferimento la televisione,¹¹⁷ ha trovato una correlazione tra ciò che si guarda abitualmente e ciò in cui si crede. Più nello specifico, «coloro che alla televisione guardavano soprattutto drammi e commedie avevano convincimenti sostanzialmente più forti in un “mondo giusto” rispetto a chi guardava programmi di notizie e documentari».¹¹⁸ Emma Louise Parfitt, poi, ha mostrato come un ‘contesto narrativo’ favorisca il dialogo e la condivisione emotiva tra i bambini.¹¹⁹ Inoltre, negli ultimi anni, lo studio di Kidd e Castano è salito agli onori della cronaca per aver dimostrato empiricamente un incremento nella cognizione sociale subito dopo aver letto un'opera letteraria¹²⁰ – un risultato che è stato replicato in seguito da più studi.¹²¹ C'è da ammettere, in ogni caso, che i miglioramenti mostrati da questi studi interessano il periodo subito successivo al test e la cosiddetta *empathia cognitiva*, cioè la capacità di comprendere la prospettiva o lo stato mentale dell'altro – leggermente diversa dall'*empathia affettiva* che riguarda, invece, il vero e proprio rispecchiamento emotivo. Fortunatamente, esistono ricerche che vanno oltre queste condizioni. Nello specifico, sia

¹¹⁵ Jèmeljan Hakemulder, *The Moral Laboratory: Experiments Examining the Effects of Reading Literature on Social Perception and Moral Self-Concept*, Amsterdam, John Benjamins, 2000.

¹¹⁶ Per un esperimento simile con le stesse conclusioni, si veda: Maja Djikic et al., *On Being Moved by Art: How Reading Fiction Transforms the Self*, «Creativity Research Journal», vol. 21, n. 1, 2009, pp. 24-29.

¹¹⁷ Markus Appel, *Fictional Narratives Cultivate Just-world Beliefs*, «Journal of Communication», 58, 2008, pp. 62-83.

¹¹⁸ Gottschall, *op. cit.*, p. 151.

¹¹⁹ Emma L. Parfitt, *Storytelling as a Trigger for Sharing Conversations*, «Exchanges: The Warwick Research Journal», vol. 1, n. 2, 2014, pp. 206-219.

¹²⁰ David C. Kidd e Emanuele Castano, *Reading Literary Fiction Improves Theory of Mind*, «Science», vo. 342, 2013, pp. 377-380.

¹²¹ Jessica E. Black e Jennifer L. Barnes, *The Effects of Reading Material on Social and Non-social Cognition*, «Poetics», vol. 52, 2015, pp. 32-43; Maria C. Pino e Monica Mazza, *The Use of “Literary Fiction” to Promote Mentalizing Ability*, «PLOS ONE», vol. 11, n. 8, 2016, web, ultimo accesso: 24 novembre 2018, <<https://doi.org/10.1371/journal.pone.0160254>>; Iris van Kuijk et al., *The Effect of Reading a Short Passage of Literary Fiction on Theory of Mind: A Replication of Kidd and Castano (2013)*, «Collabra: Psychology», vol. 4, n. 7, 2018, web, ultimo accesso: 24 novembre 2018, <<http://doi.org/10.1525/collabra.117>>. Per due studi che invece non sono riusciti a replicare i risultati di quello di Kidd e Castano, cfr. Eva M. Koopman, *Empathic Reactions after Reading: The Role of Genre, Personal Factors and Affective Responses*, «Poetics», vol. 50, 2015, pp. 62-79; Maria E. Panero et al., *Does Reading a Single Passage of Literary Fiction Really Improve Theory of Mind? An Attempt at Replication*, «Journal of Personality and Social Psychology», vol. 111, n. 5, 2016, pp. e46-e54. Lo studio della Koopman mostra che, piuttosto che la finzione, sia la narrazione in genere ad avere un ruolo per lo sviluppo dell'empatia. Allo stesso tempo, mostra che una narrazione provoca una maggiore reazione pro-sociale se il ricevente ha già vissuto una situazione uguale o simile a quella raccontata – una reazione che, secondo la ricerca, sembra avere in ogni caso vita breve. Panero et al. hanno replicato lo studio di Kidd e Castano – su un numero maggiore di soggetti e con un metodo di rilevamento diverso – e hanno osservato che ‘un pezzo di storia’ non provoca alcun cambiamento rilevante nella capacità sociale – aprendo contemporaneamente alla possibilità di un'influenza rilevante solo se sottoposti a un tempo di esposizione maggiore.

Johnson¹²² che Bal e Veltkamp¹²³ hanno documentato un miglioramento dell'*affective empathy* nel lungo periodo dovuto al veicolo narrativo a patto, però, che ci sia *trasporto* – definito come «un processo convergente, dove tutti i sistemi e le capacità mentali si concentrano sugli eventi che avvengono nella narrazione». ¹²⁴ Inoltre, lo studio di Bal e Veltkamp mostra che il miglioramento dell'empatia affettiva arriva come risultato del cosiddetto *sleepers effect*, o effetto dormiente, cioè quel particolare fenomeno per il quale un'azione persuasiva diventa efficace solo dopo un certo periodo di tempo. Questo significa che il potenziamento pro-sociale affettivo avviene, secondo il suddetto studio, dopo un certo periodo d'incubazione (dovuto alla 'trasformazione' dell'individuo che, per forza di cose, non può essere immediata) e solo se il ricevente era immerso nella storia al momento della lettura. ¹²⁵

Il modello di Herman, possiamo concludere, opportunamente integrato, come è stato fatto in questo articolo, con ricerche e tesi che provengono da campi che trascendono abbondantemente quello strettamente letterario, ha fatto sì – e lo fa ancora oggi – che si guardasse alla narrazione con occhi diversi. Per l'impatto rivoluzionario che ha avuto, il lavoro di Herman merita forse una rinnovata attenzione, anche solo per l'aspetto metodologico e per la 'visione' che rappresenta.

¹²² Dan R. Johnson, *Transportation into a Story Increases Empathy, Prosocial Behavior, and Perceptual Bias toward Fearful Expressions*, «Personality and Individual Differences», vol. 52, 2012, pp. 150-155; Id., *Transportation into Literary Fiction Reduces Prejudice against and Increases Empathy for Arab-Muslims*, «Scientific Study of Literature», vol. 3, n. 1, 2013, pp. 77-92.

¹²³ P. Matthijs Bal e Martijn Veltkamp, *How Does Fiction Reading Influence Empathy? An Experimental Investigation on the Role of Emotional Transportation*, «PLOS ONE», vol. 11, n. 8, 2013, web, ultimo accesso: 24 novembre 2018, <<https://doi.org/10.1371/journal.pone.0055341>>.

¹²⁴ Melanie C. Green e Timothy C. Brock, *The Role of Transportation in the Persuasiveness of Public Narratives*, «Journal of Personality and Social Psychology», vol. 79, n. 5, 2000, pp. 701-721.

¹²⁵ Lo studio di Bal e Veltkamp è importante anche perché è il primo ad aver osservato una diminuzione della capacità empatica causata dalle narrazioni in particolari condizioni.

Un tesoro di diavolo: perché gli antieroi seriali sono i nostri protagonisti preferiti

Bianca Di Prazza

Abstract • Negli ultimi venti anni la serialità televisiva ha prodotto una forma di neo-folklore attorno al quale si aggregano avidi consumatori di tutto il mondo. Questa televisione di qualità ha manifestato sin da subito una certa predilezione per personaggi complessi, dotati di una terza dimensione, quelli che genericamente definiamo antieroi. Essi costituiscono un espediente narrativo che permette la creazione di personaggi interessanti dal punto di vista emotivo e ambigui dal punto di vista morale e nelle serie tv si manifestano in protagonisti in cui convivono qualità positive e, soprattutto, qualità negative. Ma perché questi personaggi, che hanno caratteristiche che criticheremmo severamente nella realtà, ci piacciono così tanto? Quali sono i meccanismi che favoriscono una profonda affezione nei confronti di questi antieroi televisivi? L'affective disposition theory e i sistemi di identificazione e di disimpegno morale potrebbero aiutarci a rispondere a questi interrogativi.

Parole chiave • Antieroe; Serie tv; Identificazione; Disimpegno morale

Abstract • In the last twenty years, tv series have been producing a new form of folklore which gathers greedy consumers from all over the world. Quality television immediately showed a certain predilection for complex characters with a third dimension which we generally define "anti-heroes." They represent a narrative device which allows the creation of interesting characters from an emotional point of view and ambiguous from a moral one. They manifest themselves in the TV series as main characters in whom positive qualities and mostly negative qualities coexist. But why do we like these characters so much even though we would severely criticize them in everyday life? What are the mechanisms that create a deep affection towards these television anti-heroes? The affective disposition theory and the systems of identification and moral disengagement could help us answer these questions.

Keywords • Antihero; TV Series; Identification; Moral Disengagement

Un tesoro di diavolo: perché gli antieroi seriali sono i nostri protagonisti preferiti

Bianca Di Prazza

I. Serie tv, i nuovi romanzi

La serialità televisiva sta conoscendo un periodo di eccezionale sviluppo che coincide con la comparsa di piattaforme streaming come Amazon Prime e Netflix, le quali hanno rivoluzionato profondamente le metodologie di produzione e fruizione del prodotto narrativo seriale. Le serie, infatti, da meri prodotti di riempimento del palinsesto degli anni '80, sono diventate veri e propri oggetti di culto capaci di evolversi in brand attorno ai quali si aggrega e fidelizza la comunità televisiva, dando vita ai *fandom*¹ e rendendo la produzione seriale contemporanea la migliore mai vista, vivace e ricca dal punto di vista narrativo e letterario. Per tutte queste ragioni si parla di *quality television*, la tv di nuova generazione capace di «rappresentare in modo complesso e ricco le grandi questioni della modernità, di coinvolgere a più livelli un pubblico vasto, popolare e mainstream e insieme l'élite più colta e raffinata, gli opinion leader».²

Moïsi,³ politologo e scrittore francese, afferma come le serie siano espressione perfetta della globalizzazione e delle emozioni contemporanee e spiega come l'America, che ha perso il suo potere di influenza geo-politica ed economica, abbia assunto il ruolo di generatrice di un neo-folklore internazionale che racchiude in sé i temi, i valori, le storie e le paure contemporanee e che influenza l'immaginario globale, tanto da condizionare i sistemi produttivi di altri paesi.

Le serie sono entrate a pieno titolo tra le grandi produzioni narrative sostituendo il romanzo novecentesco nel tentativo di rispondere ai grandi interrogativi. Il romanzo, infatti, entrato nel nuovo millennio, è migrato su altri media e, in mani americane, ha perso il ruolo di garante dell'educazione dell'individuo e del suo inserimento all'interno della comunità. Società individualista per eccellenza, quella americana sviluppa uno storytelling incentrato sull'individuo, sulle sue debolezze, sui suoi limiti e i suoi pregi. Come spiegano Grasso e Penati,⁴ il giovane di fine Ottocento e Novecento trovava le risposte ai tormenti dell'età del cambiamento nei grandi classici, il teenager contemporaneo, invece, le cerca in *The O.C.* o *Gossip Girl*.

Il pubblico contemporaneo è un pubblico esperto che non si accontenta più delle narrazioni lineari e ripetitive della classica serialità del passato. Le serie appetibili devono avere strutture complesse e, di conseguenza, devono essere popolate da personaggi dotati di una terza dimensione.

¹ Da *fan-* (*fanatic*) e *-dom* (come in *Kingdom*), letteralmente *regno dei fan*. Il termine probabilmente viene coniato negli anni Trenta del Ventesimo secolo nell'ambito della fantascienza e serve a descrivere un gruppo di appassionati (i fan) che condividono l'interesse per un libro, un film, una saga, un videogame, una serie tv.

² Aldo Grasso e Cecilia Penati, *La Nuova Fabbrica dei Sogni. Miti e storie delle serie tv americane*, Milano, Il Saggiatore, 2016, ed. Kindle, pos. 71.

³ Dominique Moïsi, *La géopolitique des séries, ou le triomphe de la peur*, Paris, Stock, 2016.

⁴ Grasso e Penati, *op. cit.*, pos. 183.

2. Eroe e antieroe

Lo storytelling contemporaneo, e in particolare quello seriale, sempre più frequentemente ci pone di fronte ad una nuova tipologia di protagonista, non più simbolo dei valori ideali della società, ma un individuo cattivo, politicamente scorretto e asociale che genericamente chiamiamo *antieroe*. Il concetto di antieroe non ha una definizione univoca. Con questo termine, infatti, si fa riferimento a qualsiasi personaggio narrativo le cui caratteristiche sono contrarie a quelle dell'eroe. Come spiega Andrea Bernardelli,⁵ l'antieroe è un ottimo dispositivo narrativo per costruire *anti-narrazioni* che rovesciano le convenzioni narrative al fine di creare storie che siano appetibili al pubblico contemporaneo, esperto e navigato.

È Aristotele ad averci spiegato come i personaggi possano essere classificati in base al tipo di imitazione che fanno delle persone reali e di conseguenza possono essere individui migliori, peggiori o uguali a noi. Un'altra visione particolarmente interessante è quella di Lukács,⁶ che sostiene come ogni personaggio sia manifestazione del proprio tempo, in altre parole i suoi problemi e le domande a cui cerca di dare una risposta devono essere tipici del periodo e del contesto storico in cui esso si colloca. Di conseguenza, il personaggio, in quanto *tipo*, deve esprimere tipicità, cioè farsi portavoce di problemi che siano individuali, ma allo stesso tempo espressione di un pensiero collettivo sul mondo; la sua sconfitta, nella sua unicità, in qualche mondo corrisponde ad un conflitto sociale reale. In base a questa corrente di pensiero il personaggio *tipo* può esprimere componenti sia positive che negative e pertanto non è obbligatoriamente eroico.

Eco riprende l'idea del personaggio *tipo* a cui affianca quella di personaggio *topos*.⁷ Quest'ultimo è un personaggio facilmente riconoscibile e convenzionale che, proprio in funzione della sua semplicità, entra senza difficoltà nella memoria del lettore e viene identificato da subito poiché, nella sua costruzione, si fa riferimento alle conoscenze universalmente condivise dal lettore, al quale non viene richiesto nessuno sforzo interpretativo, permettendogli di focalizzare la sua attenzione sulle vicende narrate (ciò che avviene quando si guardano gli action movie). L'idea del personaggio *topos* somiglia molto a quella dei personaggi piatti di Forster,⁸ il quale spiegava come siffatti personaggi si distinguano da quelli tondi, che sono di difficile interpretazione e richiedono un certo sforzo da parte del lettore, che ne risulta piacevolmente sorpreso.

L'eroe classico, monolitico nella sua caratterizzazione positiva, si contrappone al cattivo (*villain*, antagonista), sua immagine speculare e distorta. Tra eroe e cattivo, diversi nelle caratteristiche, ma uguali nel loro essere piatti, si inserisce il personaggio antieroe, figura complessa che si muove in questo vasto spazio di possibilità narrative e rappresentative. Gli antieroi sono dei rebus narrativi che invitano lo spettatore a risolvere il mistero della loro complicata identità.⁹

⁵ Andrea Bernardelli, *Cattivi seriali. Personaggi atipici nelle produzioni televisive contemporanee*, Roma, Carocci 2017.

⁶ György Lukács, *La fisionomia intellettuale dei personaggi artistici* [1936], in Id., *Il marxismo e la critica letteraria*, Torino, Einaudi, 1953, pp. 332-87.

⁷ Dal greco τόπος: *luogo comune*.

⁸ Per un approfondimento si veda: Edward Morgan Forster, *Aspetti del Romanzo* [1927], Torino, Einaudi, 1991.

⁹ Bernardelli, *op. cit.*

Fig. 1 – Bernardelli, *op. cit.*, p. 18

Proprio in virtù della sua flessibilità, l'antieroe si è rivelato un dispositivo narrativo malleabile che si è adattato a ogni forma narrativa. La tradizione dei personaggi antieroi nel teatro, nel romanzo e al cinema è lunga e conta numerosi esempi, come Edipo o anche gli antieroi delle tragedie di Shakespeare. Pensiamo ad autori come Pirandello, ad esempio, che ha costellato le sue storie di antieroi, o come Italo Svevo, la cui penna ha dato vita all'inetto Zeno. Nel romanzo novecentesco la figura antieroeica è simbolo del rifiuto sociale di narrazioni assolute con un protagonista solido e fermo nelle sue convinzioni e nelle sue azioni, che non si sottrae alla missione da compiere e si sacrifica con coraggio.

Nel cinema la presenza dell'antieroe sembra determinare la qualità del film e il suo spessore narrativo: da Charlot sopraffatto dai ritmi della modernità ai tormentati protagonisti della *nouvelle vague*. Anche il genere dei supereroi non si è sottratto alla rappresentazione di eroi imperfetti come Batman, emblema del vendicatore tanto caro agli americani, che dovrebbe essere un eroe fondamentalmente positivo, ma che cela zone d'ombra nel suo carattere misterioso; oppure il recente e politicamente scorretto Deadpool, che è una evidente parodia dei classici supereroi Marvel e DC comics. Nel genere d'animazione, invece, l'esempio emblematico è Shrek, l'antieroe protagonista di una *anti-fiaba*, che non è il tradizionale principe senza macchia e senza paura che deve salvare una principessa da sposare e portare nel suo castello, ma un orco che vive in una squallida palude in un mondo delle fiabe sgangherato in cui draghi sputafuoco sposano asini parlanti e la taverna *La Mela Avvelenata* è gestita da una principessa transgender.

3. Antieroe seriale: l'eroe difettoso

È nella serialità televisiva che l'antieroe ha trovato terreno fertile per esprimere le sue numerose potenzialità. In questa area, infatti, possiamo considerare l'utilizzo di personaggi antieroeici come una sovversione creativa ai danni dei personaggi stereotipati delle serie del passato. Essi infatti, spiega Bernardelli,¹⁰ spesso costituiscono delle riscritture critiche, parodiche o addirittura satiriche di personaggi classici entrati ormai nell'immaginario del telespettatore.

Il dottor Gregory House,¹¹ ad esempio, tossicodipendente, asociale e politicamente scorretto, si pone in forte contrapposizione con i protagonisti dei classici *medical drama* come *ER* o *Grey's Anatomy*, i quali hanno fornito al grande pubblico ritratti di medici empatici e onesti, che si sacrificano per il prossimo. House è tutto ciò che non vorremmo nel nostro

¹⁰ Ivi, p. 23.

¹¹ Protagonista della serie *Dr. House - Medical Division* trasmessa da Fox tra il 2004 e il 2012.

medico: è un ribelle, dipendente dagli antidolorifici, sovverte le logiche della professione medica e quelle sociali, ma alla fine della puntata salva sempre la vita del paziente di turno. Un esempio nostrano, invece, potrebbe essere Coliandro,¹² ispettore di polizia maldestro, ignorante, razzista e maschilista, personaggio che si discosta molto dai suoi colleghi integri, incorruttibili e irreprensibili di serie tv come *RIS* o *Il Commissario Montalbano*.

Il capostipite dei *bad character* nelle serie tv è Tony Soprano, protagonista della serie *The Sopranos*,¹³ ma gli antieroi televisivi non sono solo mafiosi, ci sono anche poliziotti corrotti o casalinghe all'apparenza perfette che in realtà nascondono turpi segreti come le *Desperate Housewives*, killer esperti dal cuore tenero o padri di famiglia perbene che diventano spacciatori.

Una tipologia di antieroe molto diffusa nei serial televisivi è quella dei cattivi ibridi, criminali o serial killer che compiono azioni eroiche, come ad esempio Dexter Morgan, della serie *Dexter*,¹⁴ un ematologo forense della polizia di Miami che per sopperire al bisogno di uccidere, conseguenza di eventi traumatici della sua infanzia, perseguita ed elimina assassini e criminali efferati sfuggiti alla giustizia e nel farlo segue quasi religiosamente una sorta di codice deontologico fornitogli da suo padre Harry. Un altro personaggio emblematico di questa categoria è Walter White, protagonista di *Breaking Bad*,¹⁵ innocuo professore di chimica che per la sopravvivenza della sua famiglia inizia a produrre e vendere droghe sintetiche. Walter è il classico esempio del buono che diventa cattivo per una ragione superiore, in altre parole è un *antieroe per caso*.

Un altro tipo di antieroe televisivo è il *villain* che diventa buono, il personaggio che è generalmente cattivo, ma che viene spinto all'umanità, come Lucifer,¹⁶ il diavolo con le ali d'angelo che risolve crimini per conto della polizia di Los Angeles (città degli angeli). In questa categoria, personaggi completamente cattivi vengono approfonditi e analizzati e mettono in mostra il loro lato umano.

Questi affascinanti antieroi televisivi sono tutti carismatici, dotati di qualità straordinarie, come ad esempio un'intelligenza fuori dal comune, e spesso di bell'aspetto. Lucifer, il diavolo che decide di fuggire dall'Inferno per vivere in California, risolve crimini non per aiutare il prossimo, ma come gesto di ribellione nei confronti di suo padre, Dio, il quale lo vuole principe degli inferi ed epitome di ogni male. Tutti questi antieroi compiono delle buone azioni, ma non per nobili ragioni; lo Sherlock Holmes¹⁷ della britannica BBC, grazie alle sue straordinarie capacità intellettive e mnemoniche risolve misteri e crimini irrisolvibili, ma non lo fa certo per il bene degli altri come farebbe un classico eroe: per Sherlock i crimini da risolvere sono degli indovinelli, un esercizio, se non addirittura un gioco, per mettere alla prova le sue straordinarie doti, con distacco quasi maniacale, poco conta se in ballo vi è la vita delle persone. Lo stesso vale per dr. House, per il quale risolvere i misteri della malattia va al di là della semplice guarigione del paziente; per House, infatti, l'unica cosa che conta è risolvere il puzzle.

Il tema del ribelle che fa del bene è comune nella cultura nordamericana,¹⁸ basata su un'estetica particolarmente conservatrice incentrata su figure come quella del vigilante

¹² Protagonista della serie *L'Ispezzore Coliandro*, dei Manetti Bros, tratta dai romanzi di Carlo Lucarelli, giallista italiano.

¹³ Serie tv in sei stagioni dell'emittente americana HBO trasmessa tra il 1999 e il 2007.

¹⁴ Serie di Showtime tratta dal romanzo *La Mano Sinistra* di Dio di Jeff Lindsay e trasmessa dal 2006 al 2013.

¹⁵ Serie dell'emittente AMC trasmessa dal 2008 al 2013.

¹⁶ Lucifer Morningstar è il protagonista della serie *Lucifer*, di cui Fox ha prodotto le prime tre stagioni, acquisita da Netflix per la quarta stagione nel 2018.

¹⁷ Protagonista della serie *Sherlock* di S. Moffat e M. Gatiss, libero adattamento in chiave contemporanea delle vicende del detective Sherlock Holmes di Sir Arthur Conan Doyle.

¹⁸ Bernardelli, *op. cit.*, p. 59.

(Batman) e del vendicatore che è all'apparenza un personaggio negativo che agisce ai limiti della legge, ma che in realtà lavora per un bene superiore e ristabilisce i confini tra bene e male.

Una caratteristica fondamentale di questo tipo di narrazione è la distinzione tra eroe e protagonista, che spesso non coincidono. Il protagonista, infatti, è quasi sempre l'antieroe che viene affiancato da un co-protagonista che manifesta le caratteristiche eroiche che mancano all'antieroe. Nella costruzione narrativa del personaggio antieroe la presenza di questa controparte eroica e positiva è fondamentale e riporta equilibrio nelle azioni cattive del protagonista, la funzione del coprotagonista è quella di umanizzare l'antieroe e forse è proprio nell'unione con la sua controparte buona che ne apprezziamo maggiormente le caratteristiche, poiché al contrario sarebbe un semplice cattivo fine a sé stesso. Nel caso di Sherlock abbiamo il dottor Watson, dall'indole mite e buona, unico vero amico di Holmes. Per Gregory House è il collega Wilson, che lo mette di fronte ai suoi errori e spesso lo riporta con i piedi per terra, e per quanto riguarda Lucifer è Chloe, l'affascinante detective che sembra essere l'unico tallone di Achille del Diavolo, che, in sua presenza, diventa mortale, proprio in funzione dei sentimenti che prova per lei, che lo rendono umano e vulnerabile. Questi eroi coprotagonisti svolgono la funzione di *reality check*,¹⁹ in altre parole sono il tramite che lega l'antieroe alla realtà (sia quella narrativa, che quella del lettore/spettatore) e alle conseguenze reali delle sue azioni. Rappresentano in un certo modo noi spettatori di fronte al protagonista, come avviene ad esempio con la dottoressa Melfi, psicanalista di Tony Soprano, che è affascinata e intimorita allo stesso tempo da lui.

L'antieroe prende in prestito dai personaggi dei *gangster movie* e dai cattivi del melodramma molte delle sue caratteristiche, l'appeal dell'antieroe è fondamentalmente basato sull'estetica del cattivo ragazzo; nei primi minuti del primo episodio di Lucifer, il protagonista è subito riconoscibile come il classico *bad boy*: sfreccia sulla sua decapottabile nera, fuma e corrompe un agente di polizia che vuole multarlo per eccesso di velocità.

Eaton²⁰ nella sua spiegazione sui *rough Heros* ci spiega che non condanniamo mai completamente questi personaggi dalle qualità discutibili perché hanno dei difetti che consideriamo lievi rispetto alla prospettiva generale, difetti periferici alla personalità del personaggio, scusabili o perdonabili e controbilanciati da alcune virtù. Attraverso alcuni espedienti descrittivi e narrativi, l'antieroe viene reso riconoscibilmente umano, in modo tale da agevolare i processi di immedesimazione di cui discuteremo di seguito.

Alberto Garcia²¹ spiega come determinate strategie narrative, come ad esempio la focalizzazione solamente sul punto di vista del protagonista, i primi piani emotivi e il fascino dell'interprete determinano il forte coinvolgimento dello spettatore della serie. Garcia spiega che le strategie messe in atto sono principalmente quattro: il confronto dell'antieroe con altri personaggi che vengono rappresentati come moralmente peggiori del protagonista, la rappresentazione di quest'ultimo in un contesto familiare che ci permette di valutarne aspetti intimi e vulnerabili, il senso di colpa del personaggio che attenua in un certo modo le azioni immorali compiute e la vittimizzazione del protagonista.

I cattivi telefilmici, tuttavia, non sono mai totalmente cattivi, ma cattivi con la giustificazione, poiché attraverso le informazioni che lo spettatore raccoglie di volta in volta riesce a contestualizzarne le azioni negative spesso giustificandole. Questo ci permette in qualche modo di non turbare gli equilibri morali a cui facciamo riferimento, riportare la stabilità in

¹⁹ Ivi, p. 56.

²⁰ Anne Wescott Eaton, *Rough Heroes of the New Hollywood*, «Revue Internationale de Philosophie», vol. 254, n. 4, 2010, pp. 511-24.

²¹ Alberto Nahum Garcia, *Moral Emotions, Antiheroes and the Limits of Allegiance*, in *Homeland: Fear and Distrust as Key Elements of the Post-9/11 Political-Spy Thriller*, a cura di Pablo Echert e Pablo Castrillo Maortua, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2016, pp. 52-70.

questa tipologia di narrazione non è semplice e lo si fa attraverso il percorso di redenzione intrapreso dai protagonisti. Questo meccanismo risponde alle esigenze narrative occidentali, che strutturano ogni forma di narrazione, in particolar modo le *life narratives* e le autobiografie, sul modello redentivo.²²

4. Perché ci piacciono?

Gli antieroi esercitano un forte fascino poiché la loro natura è moralmente complessa, essi sono buoni e cattivi allo stesso tempo e per tale ragione risultano imprevedibili e di difficile interpretazione. Nonostante questi personaggi siano di base negativi e manifestino caratteristiche che in un nostro vicino di casa o collega di lavoro troveremmo intollerabili, ci affezioniamo moltissimo a loro. Di recente Fox, infatti, aveva deciso di sospendere *Lucifer* alla sua terza stagione, ma i fan profondamente fidelizzati hanno scatenato una mobilitazione virale talmente vasta da spingere Netflix a adottare il diavolo dal cuore tenero e a produrne una quarta stagione.

A questo punto, però, sorge spontanea la domanda sul perché simpatizziamo tanto con questa tipologia di personaggio. La familiarità che ci lega all'antieroe, simile ai rapporti di confidenza e affetto che intratteniamo con le persone reali, è agevolata dalla struttura seriale. Le serie tv, infatti, sono delle *long-term narrative*, che proprio in funzione della lunga durata incentivano il senso di complicità con i personaggi del racconto.²³ La familiarità influisce sul giudizio morale determinando una sorta di cecità, spiegata da Vaage²⁴ nel saggio *Blinded by Familiarity* del 2014 partendo dall'assunto psicologico che più conosciamo il background e la storia personale di una persona reale o di un personaggio e più saremo disposti a giustificarne le azioni, anche quelle particolarmente immorali. In altre parole, lo spettatore, a causa della lunga frequentazione con il personaggio e il suo universo narrativo, non riesce a fare una valutazione imparziale e pertanto non è in grado di percepire la reale portata negativa delle sue azioni e interpreta quelle degli altri personaggi (antagonisti) come peggiori; in questo modo il protagonista viene percepito come moralmente preferibile rispetto ad altri personaggi della storia. Secondo Smith,²⁵ infatti, apprezziamo le qualità dell'antieroe nonostante il suo essere cattivo, poiché le numerose strategie narrative messe in atto da scrittori e sceneggiatori ci fanno affezionare a questi personaggi attraverso un divertente mix di trasgressioni e buone azioni. Sempre secondo Smith è la differenza di livello ontologico – che intercorre tra il livello della realtà dello spettatore e il livello della finzione narrativa – a permetterci di fruire e di apprezzare il paradosso del personaggio che è contemporaneamente buono e cattivo.

Ma in che misura riusciamo ad apprezzare questi personaggi nonostante i loro lati negativi? L'asimmetria emotiva²⁶ generata dalla nostra stima per un personaggio di finzione che nella realtà disprezzeremmo si basa su due meccanismi testuali: il *reality check* e il

²² Dan P. McAdams, *The Redemptive Self: Generativity and the Stories Americans Live By*, in «Research in Human Development», vol. 3, nn. 2-3, 2006, pp. 81-100.

²³ Bernardelli, *op. cit.*, p. 54.

²⁴ Margrethe Bruun Vaage, *Blinded by Familiarity. Partiality, Morality and Engagement with Tv Series*, in *Cognitive Media Theory*, a cura di T. Nannicelli e P. Taberham, London, Routledge, 2014, pp. 268-284.

²⁵ Murray Smith, *Just What Is It That Makes Tony Soprano Such an Appealing, Attractive Murderer?* in *Ethics at the Cinema*, a cura di W. Jones e S. Vice, Oxford, Oxford University Press, 2011, pp. 66-90.

²⁶ Margrethe Bruun Vaage, *Fictional Reliefs and Reality Checks*, «Screen», vol. 54, n. 2, 2013, pp. 218-237.

fictional relief. Il primo meccanismo si innesca quando nel testo qualcosa spinge il lettore a riflettere sulle conseguenze morali e sociali che le azioni del protagonista potrebbero avere nella realtà. Il secondo invece consiste in una momentanea variazione dei nostri limiti morali che Raney definisce «moral disengagement for the sake of enjoyment».²⁷ Le serie incentrate sui personaggi antieroi ci basano su un alternarsi di *fictional relief* – che permettono allo spettatore di essere momentaneamente congedato dal peso delle conseguenze delle azioni negative del personaggio – e *reality check* che riportano lo spettatore alla realtà.

In realtà le caratteristiche ambigue e immorali del protagonista non mancano di fascino; come vedremo in seguito nella valutazione e nel gradimento di determinate narrazioni il nostro giudizio si basa più sull'attrattiva che sulla valutazione morale dei lati negativi del personaggio. Lo spettatore si confronta con la rappresentazione del male con la stessa fascinazione con cui osserva una creatura aliena. Smith²⁸ conferma come il fascino di personaggi come Tony Soprano risieda proprio in un certo livello di apprezzamento estetico per ciò che è trasgressivo a livello morale. In particolare, ciò che ci affascina è il fatto che questi individui siano molto potenti. Il desiderio per il potere è un meccanismo che con l'evoluzione non siamo riusciti ad abbandonare, un'eredità della vita umana delle origini che ci dà un forte senso di piacere, tanto da far presupporre che guardare persone potenti sullo schermo provochi degli effetti piacevoli anche a livello fisico.

Gli spettatori probabilmente apprezzano particolarmente questa tipologia di narrazioni poiché consentono loro di godersi dei momenti di evasione dalle regole morali della società e indulgere in un breve, ma intenso, momento di immoralità. Smith utilizzando come esempio Tony Soprano ci spiega come paradossalmente siamo attratti da questo personaggio per la sua normalità: egli è il classico padre di famiglia italo-americano – lo stesso Dexter Morgan, navigato assassino, a prima vista appare come un innocuo e innocente ragazzo della porta accanto – ma, allo stesso tempo, dall'altro lato, apprezziamo le scappatoie narrative fornite dalla serie. Pertanto, questi personaggi moralmente complessi ci danno la possibilità di fare una esperienza vicaria per alleggerire il nostro egoismo soppresso.

Le serie incentrate sulla figura dell'antieroe prendono in prestito dalle storie di gangster l'idea del potere come fulcro della narrazione. La consapevolezza di avere potere ha dei risvolti cognitivi, comportamentali e affettivi, innalza i livelli di autostima e le persone al comando sono quelle che sono disposte a correre maggiori rischi, ottengono effetti positivi in maggior misura e tendenzialmente risultano più sensibili al potenziale guadagno.²⁹ Questi effetti del potere hanno una spiegazione evolutivista: nel mondo animale, e in quello dei nostri antenati i membri potenti erano anche quelli con maggiore accesso al cibo e alle opportunità di accoppiamento e quindi avevano maggiori probabilità di sopravvivenza. Il potere, inoltre, ha degli effetti precisi nelle aree del cervello deputate alla ricompensa e alla produzione di dopamina, che viene rilasciata nel cervello quando compiamo delle azioni utili alla sopravvivenza. Fare esperienza del potere condiziona il rilascio di dopamina e di conseguenza una sensazione di benessere, dovuta anche alla riduzione del cortisolo, ormone dello stress, che si innalza quando ci sentiamo impotenti di fronte a certe situazioni. Un altro neurotrasmettitore coinvolto è la serotonina, l'ormone sociale per eccellenza che viene rilasciato quando ci sentiamo rispettati all'interno del gruppo e quando i nostri simili riconoscono la nostra posizione e il nostro ruolo. Possiamo non essere consapevoli a pieno di tali impulsi, ma l'evoluzione ci ha dato un cervello che ci ricompensa quando cerchiamo la dominanza sociale, dalla quale deriva il potere.

²⁷ Arthur A. Raney, *The Role of Morality in Emotional Reactions and Enjoyment of Media Entertainment*, «Journal of Media Psychology», vol. 23, n. 1, 2011, pp. 18-23: 20.

²⁸ Smith, *op.cit.*

²⁹ Margrethe Bruun Vaage, *The Antihero in American Television*, New York, Routledge, 2016, ed. Kindle, pos. 99.

Possiamo dedurre che quando, comodamente seduti sul nostro divano, ci gustiamo una serie tv che ha come protagonista un personaggio che consideriamo molto potente con cui iniziamo a familiarizzare, in virtù del lungo periodo di visione che ci permette di empatizzare con esso, godiamo degli effetti benefici legati al potere, anche se in maniera vicaria. L'esperienza empatica incarnata con questi antieroi potenti ci consente un sollievo momentaneo dallo stress della nostra quotidianità.

Taylor³⁰ ci spiega come la figura dell'antieroe svolga un'importante funzione aiutando gli spettatori a fare una rivalutazione dell'etica dominante della nostra società (cristiana, ebraica). Il personaggio cattivo serve a farci fare una riflessione morale, dandoci l'opportunità di riflettere e mettere in discussione i limiti e confini di ciò che consideriamo giusto e sbagliato. Dall'altro lato questo tipo di narrazione fa emergere valutazioni di tipo estetico, in altre parole ne apprezziamo le qualità in funzione del suo essere artefatto, sia per quanto riguarda le caratteristiche stilistiche che di plot. Insomma, guardiamo a questi prodotti narrativi come ad un oggetto estetico e le valutazioni che emergono sono il frutto di una tv di qualità che unisce attori di talento, budget elevati, qualità e stile, una certa propensione all'intertestualità e ad altre forme narrative. Mittell,³¹ esperto di serie, parla di *operational allegiance*, spiegando che il piacere che deriva dalla visione di prodotti televisivi complessi è simile al piacere di risolvere un puzzle, il tentativo di comprendere personaggi dalle numerose sfumature è un gioco particolarmente piacevole che mette alla prova le capacità dello spettatore. Pertanto, come spiega Margrethe Bruun Vaage³² i personaggi complessi, a differenza degli eroi tradizionali, non solo danno pepe alla narrazione, aggiungendo azione e suspense, rendendo tutto maggiormente gratificante e mostrandosi in grado di condizionare delle risposte emotive legate all'universo finzionale, ma ci fanno riflettere anche sul modo in cui esse sono costruite, quindi generano emozione estetica.

Du Bos spiega come le immagini forti o negative determinino effetti maggiormente intensi rispetto alle immagini positive che possono sì essere piacevoli, ma a volte anche noiose. Pertanto, i piaceri forniti da questa esperienza non sono solamente di carattere cognitivo, ma anche fisico. L'effetto che comunemente chiamiamo *sympathy for the devil* probabilmente ha poco a che vedere con l'impegno dello spettatore nella ricerca di ragioni per difendere l'antieroe e più con una semplice e basilare sensazione di piacere. Tale rappresentazione del male sembra essere particolarmente piacevole dal punto di vista estetico e gli spettatori sembrano preferire prodotti che siano divertenti ma anche gradevoli, il desiderio di intrattenimento sovrasta quello della valutazione morale e l'apprezzamento estetico di questo tipo di prodotto, quindi, indebolisce i sistemi di risposta morale riducendone la rilevanza.

Oltre ad essere particolarmente coinvolgenti dal punto di vista narrativo, questi prodotti generano delle riflessioni e un effetto inspiegabile, è proprio questo l'effetto dell'estetica operativa nelle serie basate sugli antieroi: farci riflettere non solo sul modo in cui essi sono costruiti, ma anche sul modo in cui hanno effetto su di noi che riusciamo a empatizzare e simpatizzare con questi personaggi immorali.

³⁰ Aaron Taylor, *A Cannibal's Sermon: Hannibal Lecter, Sympathetic Villainy and Moral Reevaluation*, «Cinema: Journal of Philosophy and the Moving Image», vol. 4, 2014, pp. 184-207.

³¹ Jason Mittell, *Complex Tv: The Poetics of Contemporary Television Storytelling*, New York, New York University Press, 2015.

³² Bruun Vaage, *op. cit.*

5. ADT, identificazione e disimpegno morale

La *affective disposition theory* (ADT),³³ nata per spiegare il ruolo delle emozioni nell'esperienza dell'intrattenimento, postula che i giudizi morali fatti dai fruitori di vari prodotti mediatici possono influenzare la fruizione stessa della narrazione. Raney³⁴ spiega come i lettori/spettatori siano costantemente impegnati in un lavoro di giudizio morale sui personaggi in modo tale da stabilire il confine tra buoni e cattivi.

La ADT, utilizzata soprattutto per spiegare i processi alla base della visione dei *crime drama*, illustra come il divertimento sia determinato da una predisposizione positiva nei confronti del protagonista (negativa nei confronti dell'antagonista) basata su una valutazione morale del personaggio; in altre parole il personaggio che si comporta in maniera conforme alle norme sociali condivise viene considerato in modo positivo, quindi ci piace. La ADT spiega i processi di gradimento delle narrazioni con eroi tradizionali, tuttavia, negli ultimi anni, abbiamo visto come siano aumentate le produzioni che hanno per protagonista un antieroe, che di conseguenza mettono in discussione le basi della teoria ADT. Abbiamo visto come gli eroi tradizionali siano generalmente semplici e puri e gli antieroi, invece, moralmente complessi e manifestino caratteristiche simili a quelle dell'eroe, ma contemporaneamente si comportino in modi che potremmo considerare sbagliati dal punto di vista morale. Secondo la ADT, questi personaggi dovrebbero tendenzialmente essere considerati come negativi e pertanto le narrazioni di cui sono protagonisti dovrebbero risultare meno piacevoli; gli psicologi dell'intrattenimento hanno cercato di spiegare la crescente popolarità delle storie con un protagonista la cui condotta morale è ambigua confermando come tali narrazioni incontrino i gusti del pubblico più di quelle con protagonisti tradizionali. Questi studi hanno identificato diversi fattori che spiegano la grande preferenza del pubblico per questi personaggi: identificazione, disimpegno morale e alcuni tratti della personalità.

Come abbiamo anticipato, il giudizio morale gioca un ruolo chiave nel processo di gradimento dell'eroe tradizionale, in particolare per quanto riguarda quelli nelle storie basate sullo schema crimine-punizione. Ci affezioniamo in una certa misura a questi personaggi e questo attiva determinati livelli di preoccupazione empatica, per di più prendiamo solitamente le parti dei personaggi che consideriamo moralmente positivi e, al contrario, ci distacciamo da quelli che consideriamo moralmente negativi. Normalmente vogliamo ricompensare i comportamenti appropriati affinché il bene trionfi e gli equilibri non vengano turbati e tale sistema di giustizia semplice ed essenziale regge le strutture narrative occidentali da secoli. L'intensità della disposizione nei confronti del personaggio insieme agli esiti dell'esperienza narrativa determinano l'intensità del divertimento, tuttavia gli antieroi sono complessi dal punto di vista morale, ambigui, difettosi e se il processo di gradimento del personaggio inizia dal giudizio morale dei suoi comportamenti allora il nostro antieroe partirà sempre da una posizione molto svantaggiata rispetto all'eroe. Per fortuna non è questo il caso, infatti, da alcuni studi è emerso come la formula della narrazione con antieroe sia diversa da quella che ha per protagonista un eroe tradizionale.

Quando ci avviciniamo a questo tipo di narrazione è l'identificazione, piuttosto che il giudizio morale, a determinare il gradimento della narrativa antieristica. Probabilmente

³³ Teoria proposta da Zillmann e Cantor nel 1972 e ripresa poi da altri teorici dei media e dell'intrattenimento come Raney.

³⁴ Arthur A. Raney, Hannah Schmid, Julia Niemann & Michael Ellensohn, *Testing Affective Disposition Theory: A Comparison of the Enjoyment of Hero and Antihero Narratives*, paper presented at the annual meeting of the International Communication Association, Chicago, IL, May 2009, web, ultimo accesso: 23 settembre 2018, <<https://www.researchgate.net/publication/274710596/download>>.

perché gli antieroi vengono percepiti come più realistici rispetto ai perfetti eroi tradizionali. Konijn e Hoorn,³⁵ infatti, hanno spiegato come personaggi ambivalenti vengano considerati maggiormente realistici. Gli antieroi sono spesso ambivalenti e incarnano evidenti difetti e debolezze, operano in modo egoistico e ignorano le convenzioni sociali, ma allo stesso tempo sono in qualche modo ammirevoli e agiscono, in modi spesso non convenzionali, per il bene. Gli spettatori, per tutto ciò, vedono personaggi così sregolati ma, in fondo, ben intenzionati come più simili a loro,³⁶ di conseguenza risulta più agevole relazionarsi con loro, proprio in funzione della loro complessità morale che favorisce i processi di identificazione.

Quindi, vediamo come il realismo determini una certa forma di gradimento nei confronti dei *bad boy*, ma nonostante questo essi restano ad ogni modo personaggi moralmente deplorabili che violano spesso le aspettative morali sociali. Come fanno, allora, i fan a identificarsi con personaggi le cui condotte disprezzerebbero nella realtà quotidiana? Probabilmente la forte identificazione con l'antieroe non dipende dal non curarsi totalmente delle componenti negative di quest'ultimo. In uno studio di Janicke e Raney,³⁷ basato sulla serie tv *24*, è emerso come il giudizio morale negativo riguardo al personaggio Jack Bauer fosse positivamente correlato con il gradimento dell'episodio. Una probabile spiegazione potrebbe fornircela il disimpegno morale, concetto messo a punto da Bandura³⁸ per spiegare una serie di strategie cognitive (generalmente otto) che mettiamo in atto nella vita quotidiana per scusare le nostre azioni immorali, o quelle di amici e parenti, poiché condannarle potrebbe determinare alti livelli di dissonanza cognitiva. Per evitarla, il nostro cervello rivaluta l'azione immorale, le motivazioni che l'hanno determinata o addirittura i suoi esiti come giustificabili: in altre parole, cerchiamo di scusare i nostri comportamenti deplorabili per evitare auto-sanzioni e senso di colpa che il cervello non potrebbe sopportare.

Attraverso il processo di identificazione sostituiamo momentaneamente la nostra identità con quella dei personaggi, pertanto assumiamo anche i loro tratti di personalità e i loro stati mentali e maggiore è l'identificazione, maggiore è la probabilità di disimpegno morale. Un numero di ricerche crescenti ha fornito una serie di dati che dimostrano come tale processo cognitivo emerga anche in contesti mediatici. Gli spettatori, in questo caso, rivalutano le azioni dei propri amici seriali per preservare i sentimenti positivi nei loro confronti. Raney sostiene che gli spettatori attuano questi processi generalmente inconsciamente poiché questo permette loro di godersi al meglio qualsiasi forma di narrazione; gli individui, infatti, utilizzano le narrazioni come una forma di svago e, per tale ragione, sono disposti a sacrificare i loro giudizi morali all'altare del divertimento. A tal proposito, con l'intento di salvaguardare i sentimenti positivi nei confronti del protagonista trovano delle scuse per giustificare o sottostimare le azioni o gli atteggiamenti negativi del loro beniamino e tale logica si applica perfettamente alla narrativa che ha come protagonista un antieroe.

È probabile, inoltre, che sia proprio l'identificazione a determinare i processi di disimpegno morale. In uno studio di Janickie,³⁹ infatti, 234 partecipanti sono stati sottoposti alla

³⁵ Elly A. Konijn & Johan F. Hoorn, *Some like it bad: Testing a model for perceiving and experiencing fictional characters*, «Media Psychology», vol. 7, n. 2, 2005, pp. 107-144.

³⁶ Mina Tsay, M. e Maja K. Krakowiak, *The Impact of Perceived Character Similarity and Identification on Moral Disengagement*, «International Journal of Arts and Technology», vol. 4, n. 1, 2011, pp. 102-110.

³⁷ Sophie Janicke e Arthur A. Raney, *Exploring the Role of Identification and Moral Disengagement in the Enjoyment of an Antihero Television Series*, «Communications», vol. 40, n. 4, 2015, pp. 485-495.

³⁸ Albert Bandura, *Selective Moral Disengagement in the Exercise of Moral Agency*, «Journal of Moral Education», vol. 31, n. 2, 2002, pp. 101-119.

³⁹ Janicke e Raney, *op. cit.*

visione di alcuni film per valutare i livelli di identificazione e disimpegno morale al fine di comprendere come avvenga il processo di fruizione dalle narrazioni antieroidiche e il divertimento che ne deriva. Con la narrativa tradizionale, l'attitudine positiva è basata sulla valutazione morale che lo spettatore fa del protagonista, ma con le narrazioni non tradizionali non avviene la stessa cosa. Ciò che avviene in questo caso è una forte identificazione con il protagonista antieroidico che determina alti livelli di gradimento; i dati dello studio, infatti, confermano che gli spettatori si identificavano molto con il protagonista e, di conseguenza, erano maggiormente predisposti positivamente nei suoi confronti, determinando un maggiore gradimento della narrazione.

6. Conclusioni

Possiamo concludere quindi che il fine di queste narrazioni non è solamente catturare l'attenzione estetica dello spettatore, ma indurlo ad una riflessione profonda che gli permetta di guardare al male attraverso il filtro narrativo, di esorcizzarlo e di tracciare il confine tra bene e male. Lo spettatore inoltre cerca una scappatoia dall'inevitabilità del male e lo fa attraverso la catarsi che deriva dalla visione della redenzione del personaggio immorale. Dal punto di vista socio-culturale, la vasta diffusione del personaggio antieroidico nella narrativa seriale contemporanea potrebbe costituire una risposta alla crisi del maschio occidentale. Pertanto, tali personaggi sono rappresentazione del rapporto conflittuale che l'uomo occidentale intrattiene con la società contemporanea, che gli sottrae il ruolo di padre di famiglia che provvede al sostentamento della famiglia e lo pone al centro dello scontro tra mascolinità tradizionale e nuovi modelli sociali. Nondimeno, e futuri studi potranno confermarlo, notiamo come le protagoniste donne in questo tipo di narrazione siano relativamente poche e tutte in serie tv recenti come *Nurse Jackie*, *Weed* e *Good Behavior*. Probabilmente anche queste rappresentazioni servono ad illustrare la situazione contemporanea della donna occidentale in lotta con le convenzioni sociali.

Riflessioni sull'elemento magico

Claudio Dolci

Abstract • Psicologi come Leon Festinger e linguisti come George Lakoff hanno investigato a lungo il rapporto tra realtà, razionalità ed emozioni. Si tratta di un campo di ricerca che nel corso del tempo ha conquistato sempre più scienziati afferenti alle materie più eterogenee: matematici, filosofi, neuroscienziati, psicologi, linguisti e narratologi. Proprio da questi ultimi e dall'analisi della letteratura relativa al magico nasce uno dei contributi più utili alla comprensione e alla formulazione di una possibile risposta al problema dell'incoerenza umana. La magia e più in generale la credenza nel magico rappresenterebbero infatti una delle forme di comprensione della realtà, in parziale opposizione a scienza e religione. Tale prospettiva rende salienti i lati positivi e negativi della magia, aprendo inoltre una via verso nuove ricerche.

Parole chiave • Magia; Storytelling; Razionalità; Processi decisionali

Abstract • Psychologists such as Leon Festinger and linguists such as George Lakoff have long investigated the relationship between reality, rationality and emotions. This is a field of research that over the course of time has conquered many scientists belonging to the most heterogeneous fields, as mathematicians, philosophers, neuroscientists, psychologists, linguists and narratologists. From the latter as well as from the analysis of the literature about the magic has emerged one of the most helpful contributions to the understanding and formulation of an answer to the problem of human incoherence. According to these approaches, the magic, and more in general the belief in magic, represents one of the resources we can resort to in order to understand reality, in partial opposition to science and religion. This perspective makes salient the positive as well as the negative sides of the magic, while at the same time opening a path to new researches.

Keywords • Magic; Storytelling; Rationality; Decision-Making Processes

Riflessioni sull'elemento magico

Claudio Dolci

I. Magia, scienza e religione: una lotta di potere combattuta nei libri

Nell'odierna società, dove la scienza e il progresso tecnologico proiettano l'essere umano in un mondo che solo qualche anno fa apparteneva alla fantascienza, si sta assistendo parimenti alla nascita di movimenti che negano il valore di tale innovazione, preferendovi invece un sapere folkloristico, ritenuto più naturale, antico e giusto. In questa lotta secolarizzata, nella quale l'appello alla razionalità si scontra con l'emotività e la superstizione, riaffiora un conflitto che accompagna l'evoluzione della specie umana sin dai tempi delle piramidi egizie, ovvero quello tra scienza, religione e magia.

Il dialogo tra queste tre entità, per lo più aggressivo e solo raramente conciliante, sembrava aver decretato, dal positivismo in poi, un vincitore: la scienza. La conquista della supremazia da parte di quest'ultima le ha permesso di imporre la propria egemonia quale unica forma di spiegazione causale della sola realtà percepibile dall'essere umano, lasciando di fatto alla religione la possibilità di esercitare la propria forza su un terreno ritenuto inesistente, come l'aldilà, e alla magia la facoltà di colonizzare il mondo dell'immaginario collettivo. Tale spartizione della realtà si è però oggi trasformata in un'arma a doppio taglio per la scienza.

Successi editoriali come *Harry Potter* di J.K. Rowling, *Il Trono di Spade* di George R. R. Martin, *Il Signore degli Anelli* di J. R. R. Tolkien e *L'Alchimista* di Paulo Coelho, solo per citarne alcuni, nonché quelli cinematografici scaturiti da questi testi, sanciscono l'ascesa del fantasy e della magia nella società contemporanea. A questi si aggiungono gli eroi della Marvel, della DC comics e altre serie tv legate ai supereroi e al fantasy, così come i relativi giocattoli, videogiochi e il mondo dei cosplay: in breve, la richiesta di magia vive oggi una nuova età dell'oro che sta esondando dalla realtà immaginata a quella percepita. Quello che si sta verificando oggi è da considerarsi un fenomeno trasversale, che dall'infanzia sino all'età adulta sembra condurre l'essere umano alla costante ricerca di eroi, mostri e regni fantastici, in cui il soprannaturale anima una realtà alternativa nella quale immergersi, tanto da arrivare a sostituirsi al mondo reale.¹ Sembra infatti che il bisogno di magia non rimanga confinato al mondo della finzione e della fantasticherie, ma che generi ripercussioni anche sul modo di pensare e di prendere decisioni.²

Proprio la mole di artefatti connessi alla magia e i dibattiti accesi dalla crociata contro la scienza rendono necessario porsi la seguente domanda: com'è possibile che la magia sia ancora così presente, e per giunta in ascesa, in una società razionalmente strutturata e progredita? Per comprendere tale incoerenza occorre abbandonare risposte semplicistiche e addentrarsi nella complessità del fenomeno, ripercorrendo l'evoluzione della magia all'interno dei racconti che l'hanno vista protagonista nel corso del tempo, comprendendone il ruolo e il rapporto con l'essere umano.

¹ Stefano Calabrese, *La fiction e la vita*, Milano, Mimesis, 2017, pp. 30-33.

² Ivi, pp. 38-49; Eugene Subbotsky, *Magic and the Mind: Mechanisms, Functions and Development of Magical Thinking and Behavior*, Oxford, Oxford University Press, 2010, pp. 14-17; Alison Gopnik, *Il bambino filosofo. Come i bambini ci insegnano a dire la verità, amare e capire il senso della vita*, Torino, Bollati Boringhieri, 2010, pp. 27-28.

2. L'evoluzione della struttura del racconto magico nel corso dei secoli

Osservando da vicino il plot narrativo che ha accompagnato i racconti magici degli ultimi due secoli, si nota come esso appaia monolitico e refrattario al cambiamento, con l'intervento magico che resta riservato ai personaggi meritevoli, ai quali spetta anche un immancabile lieto fine. Eppure, nonostante possa sembrare difficile immaginarlo, in passato la struttura del racconto magico e fiabesco era differente. Ad esempio, nel periodo egizio, così come durante quello greco e romano poi, le divinità, e più in generale l'intromissione della magia nella vita dell'essere umano, erano percepite come negative e non positive, come invece suggerirebbe la logica dei racconti odierni; due casi su tutti, *l'Alchimista* e *Harry Potter*.³

Durante questo periodo, durato secoli, le divinità e la magia hanno rappresentato un ostacolo alla realizzazione della felicità umana e, come si evince dai racconti egizi, il soprannaturale assumeva sembianze e formule narrative così eterodosse da apparire aliene e di difficile comprensione per il lettore di epoche successive.⁴ Si può quindi dire che il rapporto tra magia ed essere umano, a quel tempo, fosse di sottomissione della specie umana in favore del soprannaturale: un'asimmetria a oggi incomprensibile, ma all'epoca legata al ruolo, perlopiù elitario, svolto da tale letteratura.⁵ Si dovrà infatti aspettare Omero e le divinità greche, così come con le *Metamorfosi* di Ovidio, affinché eroi, eroine e divinità inizino a condividere sentimenti, pulsioni e persino un destino mortale simile a quello dell'essere umano: tutte caratteristiche, quest'ultime, che hanno favorito la comprensione dei ruoli e l'immedesimazione nei personaggi di tali racconti, sopravvissuti, probabilmente anche grazie a tale innovazione narrativa, allo scorrere del tempo.⁶

Nonostante quest'ultima e importante aggiunta, l'evoluzione che ha traghettato i racconti magici dal mondo egizio da una parte a quello greco-romano dall'altra, ha di fatto mantenuto inalterata per secoli un'idea di fondo, ovvero quella secondo cui il dialogo con il soprannaturale e la magia fossero dannosi per il fruitore umano e da evitare, a prescindere dalla benevolenza del dono offerto dal divino.⁷ D'altronde, dal desiderio di Re Mida di trasformare tutto in oro per il proprio tornaconto personale, sino al gesto altruistico del dono del fuoco da parte di Prometeo per aiutare la specie umana, si evince come l'esito finale di tali azioni abbia danneggiato il portatore di magia. Giunti a questo punto si può provare a cristallizzare il racconto magico durante l'epoca classica nel seguente *Leitmotiv*: assenza di un lieto fine e devastazione per chiunque entri in contatto con il soprannaturale, a prescindere dall'intento che ha motivato l'utilizzo magico e dal rapporto del fruitore con il divino. In aggiunta a quanto detto, il racconto magico di quest'epoca era arricchito da uccisioni efferate e violente, lussuria e sesso esplicito, tutti elementi narrativi rimossi durante il Rinascimento e che oggi riprendono vita nei racconti di George R. R. Martin, testimoniando uno dei segni della rinascita e ritrovata forza del magico.

Tra il Seicento e il Settecento, i ruoli assunti dalla religione e dalla scienza poi furono tali da poter costruire una linea di separazione netta tra la loro influenza e quella esercitata dalla magia, determinando così uno dei primi cambiamenti tra il mondo soprannaturale classico da una parte e quello della prima modernità dall'altra.⁸ Sarà infatti durante questo periodo storico che i racconti folkloristici di magia del passato, epurati dai riferimenti

³ Ruth B. Bottigheimer, *Magic Tales and Fairy Tale Magic: From Ancient Egypt to the Italian Renaissance*, New York, Palgrave Macmillan, 2014, pp. 1-2.

⁴ Ivi, pp. 11-13.

⁵ Ivi, pp. 14-18.

⁶ Ivi, pp. 24-28.

⁷ Ivi, pp. 27-31.

⁸ Bottigheimer, *op. cit.*, pp. 179-182; Subbotsky, *op. cit.*, pp. 4-5.

sessuali e addolciti dall'introduzione del lieto fine, faranno la loro ricomparsa sulla scena editoriale, per essere poi riproposti e confinati nel mondo della letteratura per l'infanzia, ove resteranno vincolati sino al Novecento.⁹ Un'opera di revisione, censura e minimizzazione della portata della letteratura relativa alla magia e al ruolo di quest'ultima nella società, che ancora oggi contraddistingue una buona parte delle narrazioni magiche.¹⁰

Persino la distinzione tra la magia nera e quella bianca è da ritenersi un'invenzione relativamente recente rispetto alla storia della magia presa nel suo insieme e sarà proprio la sua comparsa a sancire un altro tassello nella comprensione del ribaltamento dei rapporti di forza tra magia, scienza e religione.¹¹ Sarà infatti la creazione della contrapposizione tra la magia nera, con il suo repertorio composto da pozioni, evocazioni, negromanti e streghe, e la magia bianca, fondata sul sapere, erbe e unguenti frutto dell'esperienza riposta nelle mani dei guaritori, a segnare di fatto una prima ghetizzazione della magia.¹² Separando quest'ultima in due categorie fu infatti possibile distanziarla rispetto alla religione e quindi aggredirla più facilmente; basti osservare come in Scozia l'associazione tra stregoneria e processi a carico delle streghe fece la sua comparsa solo nel 1563.¹³

Quello che avvenne tra il Seicento e il Settecento, inoltre, segnò anche un cambio di rotta rispetto alla visione della magia che si stava affermando nella prima metà del Cinquecento, grazie alle *Piacevoli Notti* di Straparola, dove, da una generale accettazione della veridicità delle storie folkloristiche legate al soprannaturale, si andava via via verso l'associazione tra la magia e la truffa. Una corrente di pensiero, quest'ultima, che oggi è diventata la prima reazione di fronte a carte che scompaiono nel nulla e altre forme di irragionevole violazione delle leggi della fisica.¹⁴ Tale interpretazione dei fenomeni soprannaturali aveva però il vantaggio di vincolare la magia solo a qualcosa di socialmente immorale, piuttosto che renderla un fenomeno letterario destinato all'infanzia.

3. La funzione svolta dalla magia ieri e oggi

Uno dei motori della letteratura folkloristica legata al magico è stato proprio la comprensione dei fenomeni altrimenti inspiegabili, come i miracoli e altri eventi capaci di violare le leggi della fisica. Ad esempio, è sufficiente osservare la funzione svolta dalle divinità greche, capaci di fornire una spiegazione per fulmini, guerre e amore, oppure il ruolo svolto dall'empirismo, che ha guidato la raccolta e la produzione popolare di testi nei secoli successivi.¹⁵ La progressiva riduzione della forza esplicativa della magia è quindi ben visibile nell'evoluzione della letteratura magica prodotta nel corso dei secoli, dalla quale emerge una stratificazione sia frutto delle pressioni culturali, sia della comprensione dei fenomeni circostanti. Nonostante la crescita del potere detenuto dalla religione e della portata esplicativa introdotta dalla scienza su quei fenomeni prima incomprensibili, la magia ha comunque mantenuto un'irriducibile presenza nella società. Una quota di spazio che le ha permesso una costante ascesa, sino a ottenere l'attuale potere.

⁹ Bottigheimer, *op. cit.*, pp. 178-179; Robert Kirk, *Il regno segreto*, a cura di Mario M. Rossi, Milano, Adelphi, 1980, pp. 171-172.

¹⁰ Kirk, *op. cit.*, pp. 171-174; Paolo Zanotti, *Il giardino segreto e l'isola misteriosa. Luoghi della letteratura giovanile*, Firenze, Le Monnier, 2001, pp. 67-74.

¹¹ Bottigheimer, *op. cit.*, 154-167.

¹² *Ibidem*.

¹³ Kirk, *op. cit.*, pp. 187-195.

¹⁴ Bottigheimer, *op. cit.*, pp. 162-163; Subbotsky, *op. cit.*

¹⁵ Bottigheimer, *op. cit.*, pp. 178-186.

Una spiegazione del perché sia stato possibile tutto ciò e del perché sia pressoché impossibile giungere a una situazione di totale annullamento della magia, così come della religione in favore della scienza, o viceversa, la suggerisce Eugene Subbotsky, il quale sostiene che la magia sia una componente inscindibile del ragionamento umano, sia durante la fase dello sviluppo cognitivo, così come suggerito da Piaget, sia in fase adulta.¹⁶ Quello che differenzia la visione della magia da parte di Subbotsky, rispetto a quella di Piaget, è infatti la transitorietà del magico come strumento per la comprensione della realtà: se per Piaget la magia rappresenta uno stato transitorio nell'evoluzione cognitiva del bambino, da scartare non appena apprese le regole della fisica e della scienza, per Subbotsky invece il pensiero e la credenza nella magia persistono anche nell'individuo adulto, ma a un livello inconscio.¹⁷

Seguendo questo ragionamento, nella mente umana albergherebbero due distinte forme di magia. La prima è associata al *pensiero magico*, ovvero quella magia presente nei libri, nei film, nei sogni e nell'immaginazione di personaggi o eventi soprannaturali: si tratta di

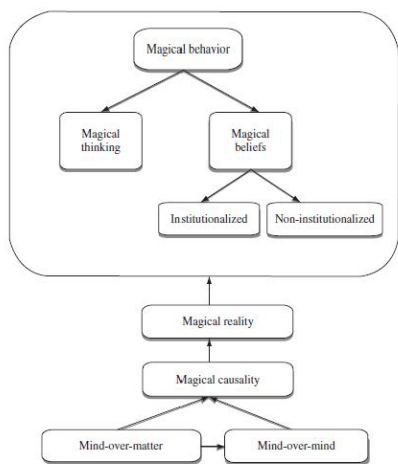


Fig. 1 – Le differenti forme di magia presenti nella società (Subbotsky, *op. cit.*, p. 13).

elementi fantasiosi che restano confinati in un mondo separato rispetto alla realtà socialmente condivisa, come ad esempio su uno schermo televisivo, oppure nelle pagine di un libro. A tale livello immaginativo esisterebbe poi un'ulteriore distinzione tra il *pensiero* e l'*orientamento al magico*, con quest'ultimo che, a differenza del primo, non prevede la violazione delle leggi della fisica che regolano la realtà.¹⁸ Ad esempio, immaginare di essere un Re è iscrivibile nei comportamenti relativi all'*orientamento magico*, mentre immaginare di cavalcare un drago afferisce al *pensiero magico*. La seconda forma di magia, invece, è la *credenza magica* e riguarda il ritenere possibile l'influenza del soprannaturale nella vita reale, come ad esempio credere nell'oroscopo, in un amuleto o nella profezia dei tarocchi; situazioni, queste, che dimostrano un'intromissione della magia nella realtà.¹⁹

La presenza di queste forme di magia nella vita dell'essere umano può condurre a due tipologie di comportamenti: il primo – definito *adattivo* – consente di superare i momenti difficili dell'esistenza umana affidandosi a un rito, così come a un portafortuna, mentre il secondo è quello *disadattivo*, che conduce a paranoie e disturbi ossessivi.²⁰ Questa duplice azione svolta dalla magia e la sua competizione con altri modelli di spiegazione della realtà hanno condotto la società a produrre una separazione tra quelle che sono forme di magia istituzionalizzata, e quindi accettate, come la religione, e quelle che invece non lo sono, come la stregoneria.²¹

¹⁶ Subbotsky, *op. cit.*, pp. 98-136.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ Ivi, pp. 7-13.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ Richard Wiseman e Caroline Watt, *Measuring superstitious belief: Why lucky charms matter*, «Personality and Individual Differences», vol. 37, n. 8, 2004, pp. 1533-1541.

²¹ Subbotsky, *op. cit.*, pp. 12-13.

Queste distinzioni proposte da Subbotsky per spiegare l'azione della magia rappresentano un modo per poterla osservare e quindi capire meglio. D'altro canto, la credenza nel magico e nella presenza di entità invisibili, così come di pensieri capaci di modificare la realtà fisica e sovvertirne le regole è più diffusa di quanto non si creda e richiede un metodo analitico che ne distingua le singole forme. Il fenomeno infatti non è circoscritto solo a coloro che tentano di raggiungere Hogwarts dal binario 9 & $\frac{3}{4}$ di King's Cross, o a chi frequenta regolarmente un luogo di culto, o indossa amuleti portafortuna, ma persino a chi ascolta un discorso politico, a chi guarda una pubblicità e più in generale a tutti gli esseri umani. Come dimostrato da Rozin, Millman e Nemeroff, è sufficiente porre gli individui in situazioni di contatto con alcuni oggetti, apparentemente innocui, affinché avvertano disagio, paura per il contagio e disgusto nell'interazione con essi, benché non ve ne sia ragione.²²

4. Magia e psicologia: perché la mente umana crede al soprannaturale?

Gli studi condotti da Rozin, Markwith e Nemeroff hanno dimostrato come gli oggetti appartenuti a persone con malattie infettive, come l'AIDS, possano, al pari di cibi presentati o disposti in contenitori la cui forma è associata alle deiezioni animali, indurre le persone ad agire in modo del tutto irrazionale. In tali situazioni infatti l'essere umano è portato a evitare il contatto sia con una coperta appartenuta a un malato di AIDS, a prescindere dal fatto che essa sia stata sterilizzata, sia con un dolce la cui forma assomigli a quella delle deiezioni di un animale, nonostante in realtà si tratti solo di cioccolato.²³

Sebbene quelle appena descritte siano situazioni poco ricorrenti nella vita di tutti i giorni, esse rappresentano solo la punta dell'iceberg di un modo di vedere la realtà ben più diffuso e parimenti irrazionale. È infatti sufficiente ricordare come l'idea stessa che un oggetto possa trasmettere delle proprietà a un altro tramite *contagio* sia alla base delle credenze che conducono a indossare amuleti e ritenere che essi svolgano una qualche influenza sul loro possessore. Sempre sul piano dell'irrazionalità legata al magico, è possibile osservare l'azione di altri due meccanismi, come la profezia che si autoavvera e il *confirmation bias*, i quali, messi insieme, rendono possibile l'avverarsi di quanto preannunciato da un oroscopo. Tali scorciatoie cognitive, infatti, fungono da interruttore capace di rendere saliente solo quello che sostiene o smentisce la fondatezza di una profezia, scartando tutto quello che si oppone a essa e a quanto si è scelto di voler vedere.²⁴ Altri esempi dell'azione congiunta del soprannaturale e delle capacità cognitive umane sono stati investigati da Subbotsky, il quale ha dimostrato come sia più facile ricordare una pubblicità quando essa contiene riferimenti al magico, rispetto ai casi in cui la magia è assente.²⁵ A far funzionare tale meccanismo sarebbe la maggiore distintività del contenuto magico, il quale rende

²² Paul Rozin, Linda Millman e Carl Nemeroff, *Operation of the laws of sympathetic magic in disgust and other domains*, «Journal of Personality and Social Psychology», vol. 50, n. 4, 1986, pp. 703-712; Calabrese, *op. cit.*, pp. 71-85.

²³ Paul Rozin, Maureen Markwith, Carl Nemeroff, *Magical contagion beliefs and fears of AIDS*, «Journal of Applied Social Psychology», vol. 22, n. 14, pp. 1081-1092; Rozin, Millman, Nemeroff, *op. cit.*, pp. 703-712.

²⁴ Gabriella Pravettoni e Gianluca Vago, *La scelta imperfetta. Caratteristiche e limiti della decisione umana*, Milano, McGraw-Hill, 2007, pp. 155-160; Daniel Kahneman, *Pensieri lenti e veloci*, Milano, Mondadori, 2012.

²⁵ Eugene Subbotsky e Matthews Jayne, *Magical Thinking and Memory: Distinctiveness Effect for TV Commercial with Magical Content*, «Psychological Reports», vol. 109, n. 2, 2011, pp. 369-379.

possibile una prolungata ritenzione degli stimoli che lo contengono rispetto a quelli che ne sono privi.²⁶

Gli esempi descritti in precedenza mostrano come l'intero apparato decisionale umano venga compromesso dall'intervento magico, imprimendo così un primo colpo al concetto di razionalità e fornendo allo stesso tempo una prima spiegazione del perché si tenda a essere indulgenti nei confronti di tesi in contrasto a quanto veicolato dalla scienza. Questa ipotesi esplicativa acquista ancora maggiore solidità quando si prendono in considerazione quei temi dell'esistenza umana caratterizzati dall'incertezza, come ad esempio quelli relativi a eventi futuri che coinvolgono la salute, il successo, l'ambiente nel quale si vive, la politica e i riti della vita come il matrimonio. Tutti questi eventi vengono definiti da Subbotsky PERSIM (*Personally Significant Imagined*) e su di loro l'influenza manipolatoria della magia è molto più forte rispetto ad altre situazioni, soprattutto quando il soggetto dell'azione magica si ritrova nella condizione di poter scegliere se essere bersagliato, oppure no, dall'intervento del soprannaturale.²⁷ L'essere il destinatario dell'azione magica, infatti, attiva quel meccanismo definito da Subbotsky di *partecipazione*, il quale renderebbe le persone più predisposte ad accettare la veridicità dell'influenza magica, mentre quando a essere coinvolti sono altri soggetti tale fenomeno non si verifica, proprio a causa dell'assenza del coinvolgimento diretto.²⁸

L'aspetto più interessante di questo meccanismo riguarda la singolare situazione nella quale viene a trovarsi il soggetto bersaglio della magia. Da una parte, quando egli è il colpito della magia, si comporta come se ci credesse, mentre quando a essere coinvolte sono altre persone, emerge tutto il suo scetticismo sul potere esercitato dal soprannaturale. In breve, il soggetto agisce in modo incoerente a seconda della situazione, mostrando tutto il peso della contraddizione di cui la magia è investita nella società moderna e una certa dose di opportunismo.²⁹ Tale contraddizione del comportamento umano emerge per via del peso dell'emotività che caratterizza i PERSIM e il ruolo cruciale che essi svolgono nella vita dell'individuo. D'altronde, si tratta di un fenomeno simile a quello scoperto e descritto da George Lakoff a proposito del biconcettualismo, anche se in quest'ultimo caso l'autore poneva l'accento sul differente dominio d'appartenenza delle metafore concettuali come fattore esplicativo dell'incoerenza umana.³⁰ Precursori di tali teorie sulla contraddizione e l'irrazionalità umana sono stati Kahneman e Tversky, che con la loro Prospect Theory hanno mostrato le lacune del modello della razionalità olimpica, o normativa, postulato da Von Neumann e Morgenstern.³¹

Proprio sulla scia di queste evidenze si inserisce l'intuizione di Subbotsky, il quale suggerisce come il meccanismo logico che guida l'argomentazione scientifica operi su un binario parallelo rispetto a quello della magia. Nell'influenza puramente logica infatti il contenuto e la forma che veicolano il messaggio si ritrovano in una condizione di totale accettazione o rifiuto da parte dell'essere umano: si può dire che esse funzionino come un interruttore della luce. L'essere umano è quindi obbligato ad accettare o rifiutare entrambe le parti dal messaggio logico, mentre quando si tratta di magia, l'individuo può scegliere di rifiutare la forma e accettare comunque il contenuto del messaggio.³² Tale differenziazione tra il messaggio logico e quello magico spiega come sia possibile l'esistenza della

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ Subbotsky, *op. cit.*, pp. 91-95.

²⁸ *Ivi*, pp. 98-99.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ George Lakoff, *Pensiero politico e scienza della mente*, Milano, Bruno Mondadori, 2009, pp. 84-89.

³¹ Pravattoni, Vago, *op. cit.*, pp. 2-20; Kahneman, *Pensieri lenti e veloci*, *op. cit.*

³² Subbotsky, *op. cit.*, pp. 99-109.

contraddizione raccolta negli esperimenti elencati in precedenza. Si può inoltre sostenere che la pressione esercitata dal pensiero logico sia di tipo conformativo e agisca attraverso la cooperazione del soggetto, al contrario di quella magica, la quale risulta essere invece di tipo manipolatorio e opera grazie al meccanismo della partecipazione.³³ L'influenza esercitata dalla magia pone quindi l'essere umano nella seguente condizione: «non sono d'accordo con ciò che mi viene detto, ma mi comporto come se ci credessi».

Esperimenti successivi hanno mostrato che la mente umana possiede delle difese capaci di trasformare e conformare la realtà percepita affinché aderisca perfettamente a quanto suggerito dalla collettività, negando l'intervento magico. In uno di questi esperimenti, ad esempio, ai soggetti fu chiesto di recuperare un oggetto posto all'angolo di una stanza e successivamente fu mostrato loro un trucco di magia inspiegabile, se non per mezzo dell'accettazione dell'esistenza del soprannaturale. I risultati dell'esperimento mostravano che il 75% dei soggetti adulti invertiva l'ordine dei due eventi, così da rendere plausibile un intervento esterno capace di spiegare il fenomeno magico.³⁴ Invertendo l'ordine delle azioni, i soggetti si conformavano alla ragione comune, la quale nega l'esistenza della magia, e, anche quando veniva fatto notare loro di avere operato tale reinterpretazione degli eventi, essi negavano, dimostrando l'azione inconscia del meccanismo conformativo. Tale fenomeno non si verifica con soggetti di sei anni d'età, cosa che dimostra come il meccanismo di difesa si sviluppi con l'apprendimento.³⁵

L'esistenza di un meccanismo di difese mentali contro la manipolazione magica, definito da Subbotsky PDAMI (*Psychological defense against magical intervention*), dimostra che l'essere umano è consapevole dell'azione manipolatoria della magia e allo stesso tempo che esiste un modo di pensare condiviso, quello logico-scientifico, al quale ognuno si conforma.³⁶ D'altronde, proprio la dualità del comportamento dell'essere umano nei confronti della magia, di accettazione quando i rischi connessi alla posta in palio si rivelano elevati (come nel caso della coperta appartenuta a soggetti contagiati dall'AIDS) e di negazione quando essi decrescono, dimostra come l'essere umano creda al soprannaturale, ma sappia anche come negarlo e difendersi dalla sua influenza.

5. La percezione della realtà e la magia nella società attuale

Oltre a queste funzioni, la magia fungerebbe anche da mezzo per interagire con la realtà esteriore. D'altronde, l'idea stessa che la percezione del mondo giunga alla mente umana così com'è, ovvero senza nessun tipo di forma di mediazione, è da considerarsi solo un retaggio del passato. Così come argomentato da tempo da molti neuroscienziati, e più in generale da coloro che si sono occupati di coscienza, il corpo e la mente umana svolgerebbero un'attività congiunta e parallela nella ricezione e interpretazione del mondo circostante.³⁷ Secondo tale visione dei processi di interazione tra essere umano e mondo esteriore, il possesso di un corpo e la stratificazione di strutture cerebrali, appartenenti a periodi evolutivi differenti, renderebbero la percezione della realtà esterna vincolata a essi.³⁸

A oggi, alcune delle teorie più accreditate sul funzionamento della mente umana convergono sul fatto che quest'ultima lavori attraverso immagini, le quali sarebbero prodotte

³³ *Ibidem*.

³⁴ Subbotsky, *op. cit.*, pp. 118-121.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ Ivi, pp. 117-131.

³⁷ Antonio Damasio, *The Strange Order of Things. Life, Feeling and the Making of Cultures*, New York, Phantoon Books, 2018, pp. 76-77.

³⁸ Ivi, pp. 78-83.

in modo simultaneo e a più livelli: a partire dalle aree periferiche del corpo umano sino a quelle più viscerali, per poi giungere a un'integrazione a livello centrale.³⁹ Senza questa complessa attività di assemblaggio e integrazione di immagini, la coscienza, così come l'empatia, verrebbero meno. Quest'ultima, ad esempio, ha trovato nella teoria dei neuroni specchio e in quella del riconoscimento facciale una possibile spiegazione del suo funzionamento, ma senza il meccanismo che permette di proiettare il proprio sé nei panni di qualcun altro risulta debole.⁴⁰

La complessità che emerge dalla frammentazione dell'attività svolta dal sistema mente-corpo nell'interpretare la realtà può suggerire che esistano, come tra l'altro sostengono Subbotsky e lo stesso Lakoff (quest'ultimo per quanto riguarda l'interazione tra metafore concettuali), differenti domini mentali relativi al rapporto tra mondo esteriore e interiore.

ELS OF ACTIVITY	DOMAINS OF REALITY	
	ORDINARY REALITY	MAGICAL REALITY
olved	Action	Hallucination Night dream

Fig. 2 – Subbotsky, *op. cit.*, p. 136.

Tale suddivisione della realtà permetterebbe anche di spiegare la convivenza di idee e visioni del mondo così eterogenee senza che si perdano la coerenza e il contatto con il resto della società. Secondo Subbotsky, ad esempio, l'essere umano sarebbe in grado di

scomporre la realtà in due domini e a sua volta interagire con essi in modo differente a seconda del proprio grado di coinvolgimento con essi.⁴¹ L'essere umano attingerebbe al mondo della realtà magica per trovare soluzioni al dominio della realtà ordinaria, la quale resta quella ove egli passa la maggior parte del proprio tempo.⁴²

Da questo punto di vista, se la realtà ordinaria è quella che viene a formarsi attraverso l'apprendimento esperienziale con il mondo fisico e le sue regole, la realtà immaginata, al contrario, permetterebbe di distaccarsi da tale rigidità per poter raggiungere differenti scopi. Quest'ultima consentirebbe infatti di esprimere e realizzare tutti quei bisogni che nella realtà ordinaria risulta difficile, se non impossibile, compiere, come ad esempio dialogare con persone ormai morte e immaginare oggetti e situazioni impossibili.⁴³ D'altro canto, senza un mondo alternativo nel quale evadere dalle regole imposte alla mente umana e dalla logica della fisica, sarebbe difficile assumere quelle posizioni contro-intuitive come quelle che generano la creatività. Ad esempio, alcuni esperimenti svolti su bambini di età compresa tra i quattro e gli otto anni hanno mostrato come l'esposizione a materiale dai contenuti fantastici migliorerebbe la prestazione creativa rispetto al gruppo di controllo.⁴⁴ Risultati simili erano stati raggiunti anche dagli studi condotti da Gopnik, i quali hanno mostrato come l'entrare in contatto con un amico immaginario durante l'infanzia sia utile allo sviluppo del pensiero controfattuale.⁴⁵ Oltre a sviluppare soluzioni e disegni più creativi, nonché indispensabili competenze sociali, l'ausilio della magia e delle posizioni controintuitive rendono possibile anche l'antropomorfismo.

³⁹ Ivi, pp. 84-89.

⁴⁰ Joseph LeDoux & Brown R., *A higher-order theory of emotional consciousness*, «Pnas», vol. 114, n. 10, 2017, pp. 2016-2025.

⁴¹ Subbotsky, *op. cit.*, p. 136.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ Calabrese, *op. cit.*, pp. 27-30; Gopnik, *op. cit.*, pp. 27-28; Subbotsky, *op. cit.*, pp. 136-139.

⁴⁴ Subbotsky, *op. cit.*, pp. 37-44.

⁴⁵ Gopnik, *op. cit.*, pp. 27-28.

Quest'ultimo, infatti, deriva proprio dalla cultura magica e necessita sia del meccanismo esposto da LeDoux e Brown, sia del pensiero magico, i quali consentono di proiettare il proprio sé in un animale piuttosto che in un essere umano e quindi provare empatia per entità non umane; d'altronde, senza la credenza che l'animale o l'oggetto bersaglio di sentimenti possano essere animati da una mente e da comportamenti simili a quelli umani, non sarebbe neanche possibile trasportare le emozioni su di essi. La trasposizione di sentimenti umani su entità non-umane richiede quindi la presenza dell'antropomorfismo, il quale non è contemplato dalla rigidità del pensiero logico-scientifico. Si può quindi sostenere che l'essere umano necessiti della magia per poter comprendere e interagire con la realtà circostante e anche per attingere a nuove idee, così come per far fronte a problemi metafisici, come il senso della vita, la morte e altri interrogativi per i quali la conoscenza legata alla realtà ordinaria non riesce a fornire una spiegazione soddisfacente. Nonostante questi indubbi vantaggi offerti dalla magia, è evidente che esista una gerarchia tra i differenti domini di realtà a cui l'essere umano può attingere e tale suddivisione pone la realtà magica al di sotto di quella ordinaria (regolata dalle leggi della fisica e della razionalità).⁴⁶

Da insopprimibile e fastidiosa, emerge quindi come la realtà magica sia una risorsa per l'essere umano, ma allo stesso tempo un elemento di debolezza. Come dimostrato in precedenza, infatti, ogni qual volta sono coinvolti elementi della vita ricchi d'incertezza ed emotività, le difese contro la manipolazione cedono il passo alla credulità, generando risposte irrazionali. Ricordare maggiormente una pubblicità dai contenuti magici non è certo qualcosa di cui si senta la necessità, eppure, se anche questa apparente debolezza venisse meno, gran parte dei meccanismi sviluppati dalla psicoterapia nel corso della sua storia perderebbero la loro efficacia, poiché anch'essi utilizzano quelle stesse strategie conosciute e battute da media, ciarlatani e politici.⁴⁷ Proprio il legame tra discorso persuasivo e magia fornisce una spiegazione del perché, nonostante i progressi scientifici ottenuti negli ultimi decenni, sia ancora radicato il pensiero magico.

Nel corso della storia umana, come esemplificato dagli studi sulla letteratura magica, la costante riduzione e banalizzazione della componente causale svolta dalla magia ne ha solo comportato una sua proliferazione in forma privata, quando non solo inconscia, e oggi divenuta più visibile. Il motivo per quale l'odierna ramificazione appare innegabile può essere legato, come suggerisce lo stesso Subbotsky, alla crisi che sta affrontando la società attuale.⁴⁸ I continui richiami della retorica politica a scenari che minacciano i PERSIM degli individui, combinati con l'incapacità dell'essere umano di raggiungere quegli standard imposti dalla razionalità olimpica e con la difficoltà della scienza nel trovare risposte a domande metafisiche che coinvolgono l'esistenza umana, possono essere la causa dell'attuale rapporto di forza tra magia, religione e scienza. Resta da comprendere se l'incremento di magia nella letteratura sia anch'esso legato alla medesima spiegazione, oppure se sia da imputare ad altri fenomeni, come ad esempio la presenza di poche forme di una letteratura magica dedicata al pubblico adulto, frutto dell'epurazione svoltasi a cavallo tra il Seicento e il Settecento.

D'altronde, sia l'adulto che legge *Harry Potter*, sia lo spettatore che spende ore a seguire le vicende legate al *Trono di Spade* sono alla ricerca di nuove forme per coltivare quella realtà magica che la società sopprime con l'educazione scolastica e con le norme sociali che regolano la costruzione della realtà ordinaria. Un'altra possibile spiegazione potrebbe essere connessa all'aumento di complessità a cui la società moderna è assoggettata e che

⁴⁶ Subbotsky, *op. cit.*, p. 147.

⁴⁷ Lakoff, *op. cit.*, pp. 111-132; Subbotsky, *op. cit.*, pp. 91-97.

⁴⁸ Eugene Subbotsky e Gisela Trommsdorff, *Object permanence in adults: A crosscultural perspective*, «Psychologische Beiträge», vol. 34, 1992, pp. 62-79.

richiede lo sviluppo di competenze sociali legate al pensiero controfattuale e divergente, che sono meglio assimilabili attraverso la letteratura fantasy.⁴⁹ Oltre a queste domande, lo studio della magia e della sua storia può aiutare a comprendere le differenze tra i vari domini a cui l'essere umano attinge e se in qualche modo gli oggetti e i racconti legati al magico svelino qualcosa di più in relazione alle necessità cognitive del tempo. Ad esempio, lo studio della magia può fungere da strumento di comprensione dei processi cognitivi, come mostrato da Rodrigo Quain Quiroga, anche se risulta complesso scindere i differenti fattori che generano il risultato finale.⁵⁰

La presenza di una letteratura legata al magico è motivata dalla struttura stessa della comprensione che l'essere umano ha della realtà circostante. Dalla formulazione di idee creative all'attribuzione di stati psichici simili a quelli umani a oggetti e animali, così come la ricerca di risposte a domande metafisiche, tutti questi processi impongono la creazione di una realtà alternativa e parallela a quella ordinaria. Tale realtà, di tipo magico, è quindi necessaria alla consueta interazione con il mondo esteriore e trova nella letteratura fantasy un modo per emergere e raccontare il rapporto tra l'essere umano e il suo tempo. Lo studio della magia può quindi rappresentare una porta attraverso la quale interrogarsi e ragionare sulla società.

⁴⁹ Calabrese, *op. cit.*, pp. 45-49.

⁵⁰ Rodrigo Quain Quiroga, *Magic and Cognitive Neuroscience*, «Cell, Current Biology», vol. 26, n. 10, 2016, pp. 387-407.

Technical Constraints and TV Series as the Main Narrative Genre of the Audiovisual Era

Carlotta Susca

Abstract • By enlarging the concept of literariness to the concept of narrativity, it is possible to look at narrative genres instead than literary genres. Major changes in the creation of stories have always been depending on technical constraints: epic was the main poetic genre of orality, novel the main literary genre fostered by literacy, and TV series are the main audiovisual genre. TV series are composed by a superimposition of semiotic levels (images, sounds, and texts); accordingly, they require a competent audience that is committed to a united hermeneutic effort. *Twin Peaks*, the TV series created by David Lynch and Mark Frost, is a complex narrative enthusiastically analyzed by an active fan base on online forums.

Keywords • TV Series; Narrative Genres; *Twin Peaks*

Technical Constraints and TV Series as the Main Narrative Genre of the Audiovisual Era

Carlotta Susca

I. Literariness and Narrativity

By the 1920s, both Roman Jakobson and Viktor Šklovskij proposed the concepts of literariness and the poetic function of language, which characterized poetic texts among other forms of verbal communication. According to the definition of literariness, every text—not only a work of art—could possess it, as long as it's defamiliarized to some degree. The contemporary concept of narrativity allows a further enlargement of the poetic field to messages elaborated on and transmitted by media other than paper or electronic texts, and not entirely made of words, so gaining audiovisual narratives full citizenship of poetic creation.

Marie-Laure Ryan defines narrativity in this way:

On one hand, narrative is a textual act of representation—a text that encodes a particular type of meaning. *The definition remains unspecific about what type of signs are used to encode this meaning.* On the other hand, narrative is a mental image—a cognitive construct—built by the interpreter as a response to the text. . . . The property of “being” a narrative can be predicated on any semiotic object produced with the intent of evoking a narrative script in the mind of the audience. (9; emphasis added)

The concept of narrativity allows to enlarge the multifaceted field of poetic genres (as called from Aristotle to the 18th century, then, from Hegel on, *literary genres*) to the multidimensional arena of narrative genres, which includes audiovisual narratives as well as literary texts, and mainly mimetic modes as well as diegetic ones.

The transition into the current audiovisual era is similar to the previous passage from orality to literacy, only that the latter involved verbal language, the former makes us wonder “whether this shift is one of degree or, more radically, of kind” (Hutcheon XIX). In the passage from literacy to audiovisuality—which we are experimenting since the invention of cinema and, more impressively, since TV provides home delivery images, and the Internet has strengthened the image-based Western diet—the narrative genres panorama has become richer and much more complex, including elementary bits of narrative such as gifs and internet memes, and also hundreds of episodes/many years long stories such as *Doctor Who*, the longest sci-fi TV series created in 1963 and still going on.

Walter J. Ong dedicated his most famous work to the analysis of the differences between orality and literacy, pointing out that the invention of the Greek alphabet and the transition from an oral/aural culture to a written based one has modified not only the way in which we shape stories but the very cognitive structure of the Western society (with a shift from the ear to the eye). As to the stories, according to Ong, their syntax has become hypotactic and their discourse analytic, redundancy has been reduced. More importantly, if an orality-based culture tends to be conservative because it has no other means of transmitting its values, a literary based culture promotes innovation and the discovery of new things. Moreover, being “conservative” in an oral culture doesn't imply that information is preserved; in fact, oral culture is homeostatic, which means that a meaning is progressively changed because there's no way to preserve it intact from one generation to another.

Literacy and the subsequent possibility of transmitting an unvaried content, thanks to the invention of the movable type by Gutenberg, has also fostered science as we know it, as McLuhan pointed out:

The art of making pictorial statements in a *precise and repeatable form* is one that we have long taken for granted in the West. But it is usually forgotten that without prints and blueprints, without maps and geometry, the world of modern sciences and technologies would hardly exist. (157; see also Eisenstein)

The pivotal shift from orality to literacy, and then the invention of the movable type, resulted in the rise of the novel form in the 17th century. Russian Formalists debated a lot on the novel form and Lukács admitted that even Petronio's *Satyricon* and Apuleio's *Asinus Aureus* are novel-like (see Strada), but the novel form is more appropriately the "modern bourgeois epic," strictly linked, as also Hegel noted, to the Modern Era European society. Marshall McLuhan has connected the invention of the movable type to the rise of individualism and nationalism in the Western world, and they are reflected in the novel genre: "printing from movable type was, itself, the major break boundary in the history of phonetic literacy, just as the phonetic alphabet had been the break boundary between tribal and individualist man" (39).

The invention and transmission of stories has always characterized the human kind (see Gottschall), and stories took in every era a different form due to the technical development at every time. The concept of narrativity allows to comprehend every kind of story conceived from orality to audiovisuality, each shaped by different techniques.

2. Epic, Novel, and TV Series

Epic was the main poetic genre of orality, novel the main literary genre fostered by literacy, and TV series are the main audiovisual genre. The shift in the communication system invests education also, being narration a vehicle of cultural instructions:

America is, in fact, the leading case in point of what may be thought of as *the third great crisis in Western education*. The first occurred in the fifth century b.c., when Athens underwent a change from an oral culture to an alphabet-writing culture. To understand what this meant, we must read Plato. The second occurred in the sixteenth century, when Europe underwent a radical transformation as a result of the printing press. To understand what this meant, we must read John Locke. The third is happening now, in America, as a result of the electronic revolution, particularly the invention of television. To understand what this means, we must read Marshall McLuhan. (Postman 145; emphasis added)

Plato polemicized with poets (see Havelock) because they filled their audience's mind with invented stories, thus underlying their educational function in a largely oral world; as Aristophanes makes Aeschylus say in *Frogs*, "a poet has to hide the evil, not expose it or teach it, because the teacher talks to kids, the poet to adults. We have to give voice to the good things" (Micunco 66). According to Havelock, Plato proposed to banish poets from his ideal society because he was fighting against their role as teachers in the oral society:

Greek literature had been poetic because the poetry had performed a social function, that of preserving the tradition by which the Greeks lived and instructing them in it. This could only mean a tradition which was orally taught and memorized. It was precisely this didactic function and the authority that went with it to which Plato objected. (Havelock 8)

Different types of society require different roles for artists—and different kinds of comprehension from the audience. Audiovisuality requires a gestaltic comprehension, which is resulting in a new cognitive shift in the Western mind, a change which has been considered negatively, for example by the philosopher Giovanni Sartori, who pointed out that television impoverishes the *homo sapiens*' ability of making sense, turning him in a *homo videns*. McLuhan pointed out how information is shaped differently by different codes (the audiovisual one vs. the written one):

In terms of other media such as the printed page, film has the power to store and to convey a great deal of information. In an instant it presents a scene of landscape with figures that would require several pages of prose to describe. In the next instant it repeats, and can go on repeating, this detailed information. The writer, on the other hand, has no means of holding a mass of detail before his reader in a large bloc or *gestalt*. (288)

Considering the audiovisual era at the same level with literacy compared to orality, we should try to embrace the recent shift in human communication and look to audiovisual narratives as the newest forms of portraying reality, adapting the Literary Theory tools to the new scenario, as Ryan suggests:

Many of the concepts developed by structuralism—for instance, Propp's functions, Bremond's modalities, or Greimas's semiotic square—describe narrative on a semantic level, and, though these concepts have been mainly tested on literary texts, they are not limited to verbal narrative. . . . Radical relativism would also prohibit what has been one of the most productive practices of narratology: the metaphorical transfer of concepts from one medium to another. (34)

TV series are the contemporary counterpart of novels: these were the “modern bourgeois epic;” those are *audiovisual novels*, characterized by a superimposition of levels—visual, acoustic and textual¹—, so becoming also multidimensional novels. But in order to obtain the status of the supposedly main narrative genre, TV series had to reach their full potential in the digital era.

3. TV: the Network Era, the Multichannel Era, the Digital Era

TV series appeared in the first years of television, in what is now called the “network era” (see Lotz): a period that goes from the late Forties to the early Eighties of the last century and that in the USA was characterized by the dominion of three national networks (ABC, CBS, NBC) and a consequently scarce supply of programs, all of which were conceived for an indistinct mass audience. During the network era, TV series tended to be episodic, and horizontal plots were avoided because episodes should be suited to be aired in any order to fill the gaps of the TV show schedule, mostly when re-aired for the so called syndication (the selling of a product to multiple local channels for reruns). The televisual medium's technical restraints (the limited ether space) deeply influenced the nature of the messages it transmitted. As Jason Mittel points out:

For decades, the commercial television industry was immensely profitable by producing programming with minimal formal variety outside the conventional genre norms of sitcoms and procedural dramas . . . with more legitimated prime time offerings avoiding continuity storylines in lieu of episodic closure and limited continuity. (32)

¹ “Film is not really a single medium like song or the written word, but a collective art form with different individuals directing color, lighting, sound, acting, speaking” (McLuhan 292).

Technical constraints deeply influenced the characteristics of TV series; in *Life After Television* the “media futurologist” (as David Foster Wallace referred to him; see Wallace, “E Unibus Pluram” 185) George Gilder observed that “Television act[ed] as a severe bottleneck to creative expression, driving thousands of American writers and creators into formulaic banality or near-pornographic pandering” (47). Also, the audience wasn’t ready for complex messages, since TV programs were often watched distractedly, and so music and sounds had to be redundant (see Rossini), while images were shot by the theatrical multi-camera mode typical of the sit-coms.

“During the Eighties, something changes: the TV series form grows wiser, becomes more ambitious and begins to be considered as an object worthy of attention and analysis” (Rossini 58). In the next phase, the “multichannel era” (1980-2000s), there were a few improvements, but

While there were plenty of good shows—and some inventive ones, like “Wiseguy,” “Quantum Leap” and “Thirtysomething”—the era was dominated by now-classic sitcoms and dramas that tended to feature attractive people solving dilemmas in 48 minutes. (Egner)

Still in 1993 the US writer David Foster Wallace wrote that

Television is the way it is simply because people tend to be really similar in their vulgar and prurient and stupid interests and wildly different in their refined and moral and intelligent interests. (Wallace, “E Pluribus Unam” 163)

With the third phase, the present digital era, television(s) became capable of great quality and complexity (see Mittel), and TV series started to be crafted by using all of their semiotic levels in order to become multifaceted narratives which requires from the audience the activation of both intelligence and memory—i.e. the two characteristics that Edward Morgan Forster considered necessary for reading a novel (see Forster). TV series as audiovisual and multilayered novels fully gained their maturity as the televisual technique improved, and authors’ mastery of the medium has to be taken into account in analyzing a new genre.²

The extremely rapid analysis so far summarized tends to highlight how technology contributes in shaping those “horizons of expectations”—as Jauss called them—we call literary genres, and how these horizons are widened in the audiovisual era. Contemporary TV series, supposedly the mature outcomes of this narrative genre, are crafted in order to require from their audience a vast range of competencies in order to make sense of every semiotic level which carries its own meaning and which interacts with the other levels.

David Lynch and Mark Frost’s TV series *Twin Peaks* constitutes the most significant example of an audiovisual narrative which requires its viewers’ active cooperation not only as singular spectators but also as a community committed to a hermeneutic effort.

3.1. *Twin Peaks* and the Maturity of the Audiovisual Genre

Twin Peaks is a TV series which may be considered a game changer, and it fits T.S. Eliot’s definition of a work of art:

² In television authoriality is deeply different from both literature and cinema. Jason Mittel highlights that for literature there is an authoriality by origination (a single author is responsible for everything we can find in a text); for movies an authoriality by responsibility (the director coordinates various people), whether for TV series there is an authoriality by management, in which a large number of constraints have to be taken into account mostly by producers (see Mittel 87-88).

what happens when a new work of art is created is something that happens simultaneously to all the works of art which preceded it. The existing monuments form an ideal order among themselves, which is modified by the introduction of the new (the completely new) work of art among them. The existing order is complete before the new work arrives; for order to persist after the supervention of novelty, the whole existing order must be, if ever so slightly, altered; and so the relations, proportions, values of each work of art towards the whole are readjusted; and this is conformity between the old and the new. (23)

At its debut in 1990, during the “network era,” David Lynch and Mark Frost’s *Twin Peaks* aired on the broadcasting channel ABC. Even before its airing, *Twin Peaks* was saluted as *The Series That Will Change TV*, as Howard A. Rodman’s article on *Connoisseur*³ was titled. *Twin Peaks* achieved resounding success and earned Lynch a *Time* cover, the *Entertainment Weekly*’s main title *The Year’s Best Show* and a growing audience—that was, obviously, ABC’s first concern and the main reason for having financed a risky project involving the bizarre director of *Eraserhead*. As Mark Frost noted in 1990,

It’s amazing that no one thought to do anything like this until fairly recently. I think that now the networks are so concerned about losing their audience they’re willing to take these kinds of risks. I don’t know that we would have been able to sell this series three or four years ago. (Rodman 142)

Nevertheless, *Twin Peaks*’ first two seasons suffered from some constraints. After the first season’s finale in 1990, there was no clue on the resolution of the detective story, and ABC pressured the series’ creators to solve the mystery and finally reveal who had killed Laura Palmer. As Mark Frost recalls:

David always felt we made a mistake early on, giving in to heavy network pressure to solve Laura’s mystery as soon as we did. I agree with him now. We let their fears become ours and it cracked the magic. The dream would have lasted longer, most likely, if we’d stuck to our guns. (Frost V)

Twin Peaks’ plot, as a detective story, was based on the “whodunnit” mechanism, and the ABC producers thought that “who” killed Laura Palmer had eventually to be discovered, in order to positively influence audience rates, since they had been falling during the first season, due to ABC’s bad move of scheduling the show on Thursday night, in direct competition with NBC’s beloved comedy *Cheers* (see Carter).

As a consequence of the network pressure, during the second season’s eight episode, Laura Palmer’s murderer was revealed. Not only audience rates did not grow (the show placed 85th in the ratings out of 89 shows), but also, immediately after the airing of the 15th episode of the second season, the series, now aired on Saturday nights, was put on hiatus, to return for the last six episodes and not being renewed for a third season. After the forced revealing of Laura Palmer’s murderer, many storylines had become sloppy and weirder. As he was on the set of *Wild at Heart*, Lynch was no longer directly involved in all aspects

³ *Twin Peaks* did change TV: “In the decades since [*Twin Peaks*’ Nineties seasons], networks and cable channels have continued producing shows directly or indirectly influenced by “Twin Peaks.” Many of those series ran longer than “Twin Peaks” itself, perhaps because they effectively isolated its more mainstream elements and put them at the center. Just by trying out so much that felt new and inspired, the show’s creators, Mark Frost and David Lynch, inadvertently spawned an array of TV subgenres that have been called “Twin Peaks”-esque. Like the following: *The Serialized Murder Mystery*. . . . *Everyone Is Eccentric*. . . . *Small Town, Big Secrets*. . . . *The Paranoid Thriller*. . . . *The Mythology Series*. . . . *The Art Show*. . . . *Pulp Fantasies*” (Murray).

of the development of *Twin Peaks*, therefore the quality of the episodes' scripts changed. "Season 2 is widely regarded as an absurd derailment of the show's excellent first season, a campy affair that has long been ridiculed by critics" (Desta). Lynch directed only season 2's first two episodes and the finale. He largely blames the show's original network, ABC, for ruining the second season: "It got very stupid and goofy in the second season; it got ridiculous", Mr. Lynch said. According to the *Times*, Lynch "was not involved with the show after Laura's killer was revealed" (Desta).

Twenty-six years after the second season's finale (in 2017, during the digital era), *Twin Peaks* returned for a third season on Showtime (a premium channel subscription-based television service) from May 21st to September 3rd 2017.

The time was ripe for creating an audiovisual narrative without any constraints—except for the unavoidable aging and passing away of some actors.

David Lynch directed all the third season episodes, and is accredited as sound designer as well. As a Renaissance man-like author (see Wallace, "David Lynch"), Lynch masters different semiotic codes (he is a musician, painter and author of comic strips) and is capable of crafting an audiovisual narrative that relies on the superimposition of various levels.

3.2. A Multilayered Structure: Sounds and Images

Sounds have always played an important role in *Twin Peaks*; in her essay "'Disturbing the Guests with This Racket': Music and *Twin Peaks*," Kathryn Kalinak spotlights various examples of intradiegetic music that seems extradiegetic and vice versa, a feature which tends to blur the fiction/reality border. In the third season, even more so sounds are part of the narrative; for instance, the same peculiar crackle can be heard in the first episode (during which The Fireman warns: "Listen to the sounds") and in the last, when Cooper travels back to 1990 and saves Laura Palmer; that sound seems to punctuate the shifting of the timeline, thus becoming a full-fledged part of the narrative, like colors and film editing. Instead of using frame composition, cameras and film editing only to record a scene in which facts and dialogues make the story go on, David Lynch—whose hand seems much more visible than Frost's in this season—makes images and sounds become fully part of the narrative, each conveying a particular meaning.

As for the colors, one of the numerous alter egos of Dale Cooper's in the third season, Dougie Jones, is characterized by pastel colors (he wears an apple-green jacket and yellow trousers) that suggest his manufactured nature, while his wife Jane-E wears red shoes, one of the several references Lynch makes to (the film adaptation of) *The Wizard of Oz*. Black and white images are signals for other levels of reality, as in Gordon Cole's dream in which Monica Bellucci (as herself; Cole is played by Lynch himself) says: "We are like the dreamer, who dreams and then lives inside the dream." Otherworldly places are also characterized by peculiar colors and film editing: The Black Lodge has a geometric black and white floor and red tents, and the characters that live there move and talk in a reverse backward which connotes them since *Twin Peaks*' first season. In the third season, there are also a White Lodge (filmed in black and white, with the same reverse backward feature as in The Black Lodge) and a Purple Room surrounded by a purple sea in which the character Naido has frantic movements and speaks an incomprehensible animal-like language. The Convenience Store is filmed in black and white, its editing is quickened, glitchy and with disturbances and grating resonances; here the soundtrack is a shrill violin sound. The scenes set around the Convenience Store are intermittently lightened, which results in a disturbing experience for the viewer.

Demanding a cognitive effort that stretches and exacerbates the concept of interpretative cooperation theorized by Umberto Eco, *Twin Peaks – The Return* is a complex narrative mechanism that can be only partially understood, being shaped around a Möbius strip

(which is shown in Part 17), thus compelling the audience to re-examine clues and trails from the beginning of the story, twenty-seven years ago, when *Twin Peaks* imposed itself as a game changer even being burdened with several constraints.

The complete authorial liberty granted to David Lynch in making *Twin Peaks*' revival enabled the creation of a narrative that fully exploited the semiotic possibilities of the televisual medium, thanks to the multitude of channels and streaming platforms currently available. The possibility given to the audience to create personalized show schedules freed networks from the obsession of aiming at an indistinct mass audience. The audience's fragmentation fostered the network inclination to finance shows which could be appropriate for niche audiences.

Twin Peaks' third season's ratings, even if not good, not only weren't producers' first concern, but couldn't be the sole meter of judgment for the show's success.

3.3. A Complex TV Series and Its Audience

Instead of using the Netflix distribution mode, that involves publishing a whole series' season at the same time, allowing the audience to binge-watch all the episodes, *Twin Peaks*' creators chose to release it weekly, thus expanding the storytelling duration and, accordingly, audience's enjoyment and cooperative efforts in making sense of the story.

In order to try and place events and scenes in what could be the right place in space and time, the audience has to take full advantage of the hints positioned on various semiotic levels; these are not given as "flashing arrows" ("They reduce the amount of analytic work you need to make sense of the story. All you have to do is follow the arrows" [Johnson 74]). On the contrary, they are hidden, which triggers the audience's hermeneutic fervor on various Internet platforms and networks, such as Reddit.⁴ David Lynch's well known obstinacy in refusing to give any explanation to whichever of his works fuels his audience's will to get to the bottom (or on top) of the entire mystery.

On line communities' hermeneutic work was pivotal since *Twin Peaks*' first life on ABC. The Convergence theorist Henry Jenkins dedicated an essay to the on line forum alt.tv.twinpeaks, highlighting how *Twin Peaks*' fandom base discussed every episode and used VCRs in order to accurately examine the show frame by frame in search for clues ("Whitin moments after an episode is aired, the first posts begin to appear, offering evaluations and identifying issues that will often form the basis for debate and interpretation across the following week" [Jenkins 53]). The same interpretative attitude characterizes the airing of the third season, with several discussions on Reddit and on Facebook⁵ groups, and web sites dedicated to an interpretative effort and the publication of essays and theories.⁶

Blamed for fostering hyper-simplification and serving as a crucible for the basest forms of entertainment, the televisual medium has instead proved itself much more flexible than initially thought as a communication technology, with the growth in the number of channels offering increased space for superior programming. TV series have become the main narrative genre of the audiovisual era during television's digital era, and they are one of the most interesting fields of study in contemporary narrative.

⁴ See www.reddit.com/r/twinpeaks/.

⁵ See *Twin Peaks: Between Two Words*, www.facebook.com/groups/twinpeaks2017/?ref=br_rs; *Twin Peaks LogPosting®*, www.facebook.com/groups/1528224180819917/?ref=br_rs; and *Twin Peaks: The Return: The Discussion Group*, www.facebook.com/groups/734030413446556/.

⁶ See www.25yearslatersite.com.

Works Cited

- Carter, Bill. "'Twin Peaks' Clouded by Decline in Viewers." *The New York Times*, 28 Apr. 1990, www.nytimes.com/1990/04/28/business/twin-peaks-clouded-by-decline-in-viewers.html?scp=43&sq=%22Twin+Peaks%22&st=nyt.
- Desta, Yohana. "David Lynch Still Hates Season 2 of *Twin Peaks* More than You." *Vanity Fair*, 19 May 2017, www.vanityfair.com/hollywood/2017/05/david-lynch-twin-peaks-season-two.
- Doctor Who*. Created by Sydney Newman et al., BBC One, 1963-1989 (classic series) and 2005-in production (new series).
- Eco, Umberto. *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*. 1979. Bompiani, 2016.
- Egner, Jeremy. "In 1990, 'Twin Peaks' Was Not Ready for Prime Time. And Vice Versa." *The New York Times*. 17 May 2017, www.nytimes.com/2017/05/17/arts/television/twin-peaks-abc-1990.html.
- Eisenstein, Elizabeth. *The Printing Press as an Agent of Change. Communications and Cultural Transformations in Early-modern Europe*. Cambridge University Press, 1979.
- Eliot, T.S. *Selected Prose*, edited by J. Hayward, Penguin 1958.
- Forster, Edward Morgan. *Aspects of the Novel*. 1927. Edited by Oliver Stallybrass, Penguin Books, 1990.
- Frost, Mark. Foreword. *The Secret Diary of Laura Palmer*, by Jennifer Lynch, Gallery Books, 2011, pp. III-V.
- Gilder, George. *Life After Television. The Coming Transformation of Media and American Life*. Rev. ed., W.W. Norton and Company, 1994.
- Gottschall, Jonathan. *The Storytelling Animal*. Houghton Mifflin Harcourt, 2012.
- Havelock, Eric A. *The Muse Learns to Write. Reflections on Oracy and Literacy from Antiquity to Present*. Yale University Press, 1986.
- Hutcheon, Linda. *A Theory of Adaptation*. 2nd ed. with Siobhan O'Flynn, Routledge, 2013.
- Jakobson, Roman. "Closing Statement: Linguistics and Poetics." *Style in Language*, edited by Thomas A. Sebeok, Technology Press of MIT / Wiley, 1960, pp. 350-77.
- Jauss, Hans Robert. *Estetica e interpretazione letteraria. Il testo poetico nel mutamento d'orizzonte della comprensione*, edited and translated by Carlo Gentili, Marietti, 1990.
- Jenkins, Henry. "'Do You Enjoy Making the Rest of Us Feel Stupid?': alt.tv.twinpeaks, the Trickster Author, and Viewer Mastery." Lavery, *Full of Secrets*, pp. 51-69.
- Johnson, Steven. *Everything Bad is Good for You*. Riverhead Books, 2005.
- Kalinak, Kathryn. "'Disturbing the Guests with This Racket': Music and *Twin Peaks*." Lavery, *Full of Secrets*, pp. 82-92.
- Leavery, David, editor. *Full of Secrets. Critical Approaches to Twin Peaks*. Wayne State UP, 1995.
- Lotz, Amanda. *The Television Will Be Revolutionized*. 2nd ed., New York UP, 2014.
- McLuhan, Marshall. *Understanding Media. The Extensions of Man*. 1964. Introduction by Lewis H. Lapham, MIT P, 1994.
- Micunco, Giuseppe. *Aristofane. La commedia della democrazia*, Stilo, 2014.
- Mittel, Jason. *Complex TV. The Poetics of Contemporary Television Storytelling*, New York UP, 2015.
- Murray, Noel. "Six Types of TV Shows Influenced by 'Twin Peaks'." *The New York Times*. 18 May 2017, www.nytimes.com/2017/05/18/watching/twin-peaks-tv-shows-influenced.html.
- Ong, Walter J. *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*. 1982. 2nd ed., Routledge, 2002.

- Postman, Neil. *Amusing Ourselves to Death. Public Discourse in the Age of Show Business*. 1985. Penguin Books, 2006.
- Rodman, Howard A. "The Series That Will Change TV." *Connoisseur*, September 1989, pp. 139-44.
- Rossini, Gianluigi. *Le serie TV*. Il Mulino, 2016.
- Ryan, Marie-Laure, editor. *Narrative Across Media. The Languages of Storytelling*. U of Nebraska Press. 2004.
- Sartori, Giovanni. *Homo Videns. Televisione e post-pensiero*. Laterza, 2011.
- Šklovskij, Viktor. *L'arte come procedimento*. 1917. *I formalisti russi*, edited by Tzvetan Todorov, Einaudi, 1968, pp. 73-94.
- Strada, Vittorio, editor. *Problemi di teoria del romanzo. Metodologia letteraria e dialettica storica*. Einaudi, 1976.
- "'Twin Peaks' Canceled As a Saturday Regular." *The New York Times*, 16 Feb. 1991, www.nytimes.com/1991/02/16/arts/twin-peaks-canceled-as-a-saturday-regular.html.
- Wallace, David Foster. "E Unibus Pluram: Television and U.S. Fiction." *Review of Contemporary Fiction*, vol. 13, no. 2, Summer 1993, pp. 151-94.
- , "David Lynch non perde la testa." *Tennis, TV, trigonometria, tornado e altre cose divertenti che non farò mai più*, minimum fax, 1999.