

**UNIVERSITA' DEGLI STUDI
DI MODENA E REGGIO EMILIA**

**Dottorato di ricerca in
Scienze Umanistiche**

(nell'ambito della Scuola di Dottorato in Scienze Umanistiche)

XXVIII Ciclo

Scienze neuro-cognitive e *Humanities*: nuove
prospettive teoriche

Candidato: Dr. Roberto Rossi

Relatore (Tutor): Prof. Stefano Calabrese

Coordinatore del Dottorato: Prof. Stefano Calabrese

Direttore della Scuola di dottorato: Prof. Stefano Calabrese

Ringraziamenti

Desidero ringraziare il Professor Stefano Calabrese per il suo supporto, la sua guida sapiente e attenta, e per l'ampiezza di orizzonti del contesto scientifico e progettuale che ha saputo conferire al nostro gruppo di lavoro.

Ringrazio i colleghi della Scuola di Dottorato per il confronto continuo e la stretta collaborazione che ha favorito la mia crescita scientifica durante il lavoro di questi tre anni.

Ai miei familiari, amici e colleghi che mi hanno sostenuto in questo complesso e affascinante percorso va il mio ringraziamento più sentito.

INDICE

INTRODUZIONE	5
CAPITOLO 1: LA TEORIA DEL <i>BLENDING</i> CONCETTUALE	
1.1 Forma e processo	10
1.2 Il <i>blending</i> concettuale	13
1.3 Le regole di funzionamento	16
1.4 Le relazioni nel <i>blending</i>	19
1.5 “Vivere nel <i>blend</i> ”: ancore materiali	22
1.5.1 Orologi	23
1.5.2 Strumenti di volo	24
1.5.3 Denaro	25
1.5.4 Il Metodo dei <i>loci</i>	26
1.5.5 Scrittura e linguaggio	26
1.6 Struttura e significato	27
CAPITOLO 2: STUDI NELLA PROSPETTIVA DEL <i>BLENDING</i> CONCETTUALE	
2.1 Considerazioni sull’applicazione del <i>blending</i>	31
2.2 <i>Blending</i> e generi letterari: Michael Sinding	33
2.2.1 Schemi e generi	33
2.2.2 Ibrido di generi e ibrido di funzione retorica: <i>Ulysses</i>	35
2.2.3 Inclusioni	38
2.2.4 Alle origini del romanzo: <i>Don Quixote</i>	39
2.2.5 Stile e personaggi	42
2.2.6 Conclusioni	43
2.3 Dal linguaggio alla storia: Barbara Dancygier	44
2.3.1 Spazi narrativi e <i>blending</i> : l’emergere della storia	45
2.3.2 Ancore narrative	46
2.3.3 La storia come “ <i>megablend</i> ”	48
2.3.4 Il <i>blending</i> sul palcoscenico	49
2.4 Conclusioni: una pervasività sfuggente?	52
CAPITOLO 3: IL <i>MIND READING</i>, UNA FUNZIONE SOCIALE	
3.1 Il concetto di <i>mind reading</i> (o Teoria della Mente)	56
3.2 Gli studi sull’autismo	57
3.3 Autismo e narrazioni	58

3.4 Educare alla socialità	64
3.5 Letteratura e empatia	67
3.6 Educare all'empatia	71
3.7 Conclusioni	73

CAPITOLO 4: LA FINZIONE E LA MENTE

4.1 Introduzione	76
4.2 <i>Mind reading</i> e metarappresentazioni	77
4.3 Il <i>mind reading</i> delle origini: il caso di <i>Clarissa</i>	83
4.4 Il <i>mind reading</i> del secolo breve: il caso di <i>Lolita</i>	85
4.5 Funzioni cognitive nel <i>detective novel</i>	88
4.6 Conclusioni	93

CAPITOLO 5: DAN BROWN E IL BESTSELLER GLOBALE

5.1 Arte e Vita. Metalessi dell'Autore	96
5.1.1 Nota bio-bibliografica	96
5.1.2 <i>Nominatio</i>	98
5.1.3 La battaglia legale: alla ricerca del Sacro Romanzo	101
5.2 Neuroestetica del <i>global detective</i>	103
5.2.1 <i>Time is what you make of it</i>	103
5.2.2 <i>Down and Out in Paris and Rome</i>	107
5.2.3 La Storia, le storie	112
5.2.4 La sfera pubblica virtuale globale	115
5.3 Regole per il bestseller planetario	116

CAPITOLO 6: LE NEUROSCIENZE IN AULA. UN APPROCCIO PRELIMINARE

6.1 Introduzione	119
6.1.1 Attivazioni	119
6.1.2 Immersività e complessità	121
6.1.3 Il significato come prodotto sociale	123
6.2 Modulo didattico su <i>The Singing Lesson</i> di K. Mansfield	125
6.1.1 Presentazione	125
6.1.2 La storia che si racconta: procedura	126
6.3 Risultati della sperimentazione condotta in aula	131

BIBLIOGRAFIA	135
---------------------	-----

INTRODUZIONE

Da sempre interessato alla comunicazione letteraria e ai sistemi sociali e di senso ad essa connessi, in particolare nell'area anglosassone e anglofona, ho intrapreso questo percorso di studio per dotarmi di uno spettro più ampio e scientificamente più aggiornato di strumenti concettuali e metodi d'indagine, e realizzare così un'esperienza-ponte tra il mondo della ricerca in ambito umanistico e la mia professionalità di insegnante di scuola superiore. Il mio progetto iniziale, di natura essenzialmente didattico-metodologica, sulla specificità della ricezione del testo letterario nella formazione umanistica di adolescenti e giovani adulti, mi ha necessariamente condotto a considerare una serie di questioni su cui è attualmente focalizzata l'attenzione di molti settori della psicologia cognitiva, delle neuroscienze, degli studi sociali, della narratologia e delle teorie della mente.

Nel settore delle scienze umanistiche, l'ambito della critica letteraria ha vissuto negli ultimi vent'anni una vera e propria rivoluzione copernicana grazie a tali contributi, che hanno accompagnato la transizione dal postmodernismo alla letteratura di oggi, ampiamente globalizzata, affiancandosi al dibattito e alla riflessione sulle varie modalità del narrare.

In un suo intervento comparso due anni fa su *Literature Compass*,¹ Patrick Colm Hogan tentava di delineare in poche pagine lo stato dell'arte negli studi sul sistema letterario, focalizzando l'attenzione su quei filoni, o tendenze, da lui denominati *neurohumanities*, che ricorrono ai contributi delle neuroscienze e delle scienze cognitive per arricchire ulteriormente un già nutrito bagaglio di approcci critici:

The “neurohumanities” are largely traditional fields of humanistic study – prominently including literature and related arts, such as film – that have taken up findings or methods of neuroscience to advance their research. Despite some (perhaps premature) media attention [...], the body of work in neurohumanities is limited. It is therefore probably too early to undertake a survey of research in neuroscientific literary criticism and theory. However, there is considerable interest among literary scholars in the possibilities for such criticism and theory, and there are many areas of neuroscientific research that have begun to be incorporated into literary study or are likely to do so in the near future (Hogan 2014, 293).

¹Hogan P.C. 2014, *Literary Brains: Neuroscience, Criticism and Theory*, «Literature Compass», 11, 4 (April 2014), 293–304.

Il corpus di studi che incorporano con successo ricerche neurocognitive è ancora limitato, sottolineava Hogan, ma i primi risultati sono promettenti. Esiste già un consistente e valido programma di ricerche nel settore estetico, che ha ampliato le nostre conoscenze riguardo alle norme tacite o esplicite che orientano le nostre preferenze, e chiarito che il piacere estetico implica sempre componenti sia cognitive che affettive. Se il lavoro del critico letterario consiste nella interpretazione e valutazione estetica, storica ed etico-politica delle opere letterarie, e nella scelta di principi e procedure che guidino tale valutazione, è pur vero che ne sono parte integrante anche l'identificazione di schemi ricorrenti tra più opere e le ipotesi sulla natura e il funzionamento di detti schemi.

A livello metodologico si ravvisano due distinti orientamenti nelle attuali ricerche di ambito neurocognitivista: da una parte quello "classico", che astraendo individua e sottolinea regole e *pattern* ricorrenti (in semantica, ad esempio, lo studio classico si occuperebbe di significati tendenzialmente stabili e delle leggi categoriali che li governano). Dall'altra quello definito *situated cognition*, che analizza i processi di interazione tra gli elementi contestuali ad una situazione, cioè le dinamiche comunicative contingenti e il cambiamento (nel caso della semantica, le variazioni che diversi contesti conferiscono ai significati). Più che teorie separate, diversi interessi: forse l'attuale scenario premia maggiormente la *situated cognition*, con lo studio dell'evoluzione del gusto nei responsi alla letteratura e nella comprensione dei testi in quanto culturalmente situati. Gli autori che muovono da quest'ultimo approccio sottolineano che la componente cognitiva è sempre *embedded, embodied and distributed*, cioè correlata con processi mentali in corso di svolgimento parallelo, che generano configurazioni particolari e contestualizzate; è inoltre fisicamente localizzata e specificamente attiva nel corpo, e inclusiva delle interazioni con l'ambiente e le altre persone, ciascuna con le proprie contestualità e corporeità.

In questo senso, nell'utilizzo delle nozioni di derivazione neurocognitiva è essenziale che lo studioso di letteratura le integri all'esplorazione delle variabili narratologiche e della complessità sociale di cui il testo è portatore. Nessun resoconto neurocognitivo potrebbe rimpiazzare le informazioni provenienti dagli elementi storici, biografici o culturali sussunti nell'analisi, nemmeno se William Shakespeare fosse vivo e disponibile per una risonanza magnetica. I dati grezzi delle neuroscienze infatti (ad esempio le scansioni, ma anche tutti gli altri prodotti dei sofisticati strumenti tecnologici di indagine) forniscono informazioni il cui significato è comunque soggetto a interpretazione, non certamente *self-evident*. Il pensiero

critico si manterrà quindi attivamente alla ricerca di tutti gli elementi individuabili con gli strumenti tradizionali per interfacciarli con le nuove suggestioni e ipotesi provenienti dallo studio dei processi della mente.

All'interno di questo quadro grandemente dinamico di possibilità esplorative ho scelto di concentrare il mio lavoro su due concetti che hanno avuto grande risonanza negli ultimi anni, la teoria del *blending* concettuale di Turner e Fauconnier (denominata anche "integrazione concettuale") e il *mind reading*, o teoria della mente (*Theory of Mind*). La prima aspira a dare ragione di molti aspetti della creatività umana, tentando l'osservazione di quello che si considera il processo mentale chiave nella generazione di nuovi significati; il secondo gioca un ruolo rilevante nella costruzione del senso sociale, agendo probabilmente come precursore e modulatore dell'empatia.

Nel primo capitolo analizzo i principi fondamentali del *blending*, secondo la teoria formulata da Mark Turner e Gilles Fauconnier nel loro lavoro più che ventennale, tentando di dare ragione della pervasività e profondità di un processo mentale che interviene in modo così diffuso (anche se in massima parte al di sotto della soglia della nostra consapevolezza) a comprimere masse enormi di dati esperienziali in reti concettuali che ordinano e modellano la conoscenza. Il dibattito sul valore d'uso della teoria è ancora molto vivo, ma essa di fatto costituisce un frame teorico coerente per i fenomeni che tenta di descrivere. Credo perciò che i suoi sviluppi accompagneranno ancora a lungo la riflessione sui meccanismi della mente umana.

I tentativi di applicazione dei principi del *blending* nel settore della letteratura si stanno moltiplicando. Nel secondo capitolo mi occupo di due di questi casi: la proposta di una nuova dimensione per la teoria dei generi da parte dello studioso olandese Michael Sinding, e l'estesa riflessione sulle categorie narratologiche della fiction e del teatro della canadese Barbara Dancygier. In entrambi i casi rilevo da una parte la non facilità d'uso degli strumenti di *blending analysis*, e la delicata questione della verifica dei dati ottenuti; dall'altra il grande potenziale di *insight* che tale analisi condotta in modo rigoroso possiede.

Il terzo capitolo di questo lavoro è dedicato al *mind reading*, ovvero la capacità di elaborare rappresentazioni mentali di ciò che gli altri pensano, sentono, sanno. Nelle diverse sezioni prendo in esame la possibilità, espressa da vari autori (Sanford/Emmott, Kidd/Castano, Goldstein/Winner, e altri), che la frequentazione delle narrazioni abbia un effetto di potenziamento delle competenze di *mind reading*, con una osservabile ricaduta

pro-sociale. Di derivazione clinica (gli studi sui disordini dello spettro autistico di Simon Baron-Cohen e altri), il *mind reading* e l’empatia sono oggi riconosciuti come due concetti molto importanti in neuroletteratura, al punto da svolgere un ruolo di primo piano nel selezionare, rendere rilevanti e “codificanti” elementi del testo.

I meccanismi di complessità cognitiva propri del testo letterario sono indagati, attraverso lo strumento d’analisi ormai classico di Liza Zunshine, nel quarto capitolo. Gli esempi dal mondo della fiction (dal romanzo del Settecento inglese alla narrativa modernista e al *detective novel*) mirano a dimostrare come il genere romanzo sia una risposta cognitivo-emotiva incarnata al bisogno di mettere alla prova le nostre competenze di *mind reading* e meta-rappresentazione in un sicuro contesto di simulazione verosimile: la lettura della mente dei personaggi. Il vero motivo, secondo Zunshine, per essere lettori di fiction.

Il romanzo globalizzato e orientato al mercato, peraltro in espansione, rappresenta un nuovo fenomeno nella letteratura mondiale; le strategie narrative si vanno ibridando con quelle proprie di altri media a marcata componente visuale: cinema e televisione, ma anche realtà virtuale e comunicazione web. Il quinto capitolo, uno studio di caso, analizza due *best-seller* di fama planetaria (*Angels & Demons* e *The Da Vinci Code*, dello scrittore americano Dan Brown) anche alla luce di questa prospettiva trans-mediale tipica della *hot cognition*. In un certo senso, al fiorire di nuovi *blend* di genere e situazione enunciativa (i salti metalettici, la critica e le *fanfiction* diffuse in rete, l’immersività su base percettiva nelle categorie tempo-spazio rivisitate in chiave *augmented reality*) fa riscontro un depotenziamento del *mind reading*, una perdita di profondità del personaggio e un dilagare del narratore onnisciente. Se questo è davvero il presente del romanzesco, l’invito di Stanley Fish (1980)² a produrre e condividere *right hemisphere associations* conduce in effetti a costituire reti associative transpersonali ed estese, ma più nel senso di una omogeneizzazione del gusto e del senso che non nel salvataggio delle categorie locali e personali.

Il sesto capitolo costituisce un tentativo di gettare un ponte tra gli input teorici di così elevata complessità dei capitoli precedenti e i principi metodologici propri degli approcci “caldi”, ad alta responsività, della didattica del testo letterario. Espongo alcune osservazioni sul *mind reading* e il *blending* in classe, e presento un modulo didattico centrato su un racconto di Katherine Mansfield, da me proposto in alcuni corsi di letteratura e

² Fish S. 1980, C’è un testo in questa classe? Torino: Einaudi.

comunicazione narrativa dell'Università di Modena e Reggio Emilia (docente Prof. Stefano Calabrese) nel corso dell'anno accademico corrente.

Concludo il mio lavoro nella consapevolezza che ciascuno dei capitoli di questo scritto contiene almeno una serie di quesiti aperti su questioni inerenti il pensiero narrativo umano, la cui complessità la ricerca attuale ha appena iniziato ad indagare.

CAPITOLO 1

LA TEORIA DEL *BLENDING* CONCETTUALE³

1.1 Forma e processo

Un monaco buddhista all'alba lascia il suo monastero e sale lungo un sentiero fino ad un tempio sulla cima di un monte, che raggiunge al tramonto; lì si ferma a meditare per alcuni giorni fino a che una successiva alba si rimette in cammino per la discesa dalla montagna, che completa al tramonto lungo lo stesso sentiero dell'andata [...]. Indovinello: c'è un luogo sul sentiero in cui il monaco si trova esattamente alla stessa ora nei due distinti giorni di viaggio?

Questo famoso indovinello, tratto da Koestler (1964)⁴ e la cui soluzione vedremo tra poche pagine, è citato ed utilizzato come esempio in un volume di riconosciuta importanza teorica per le sue implicazioni in relazione al pensiero umano, soprattutto a certe sue modalità tipiche della comprensione e del pensiero creativo. Mi riferisco al volume di Giles Fauconnier e Marc Turner del 2002, *The Way We Think: Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities*.⁵

Di strutturazione manualistica, il corposo volume intendeva porsi come punto di svolta negli studi sul particolare set di processi della mente umana che gli autori, riprendendo studi allora recenti o recentissimi di filosofia e teoria della mente, le teorie cognitive a base neuroscientifica, ma anche alcuni risultati della linguistica computazionale, denominano *conceptual blending* (già tradotto in italiano con “amalgama concettuale”⁶, ma preferisco usare *blending concettuale* o semplicemente *blending*). Il volume è suddiviso in due parti: la prima è una descrizione del modello teorico, la seconda contiene numerosi esempi di applicazioni con le relative analisi. Ogni capitolo segue una rigorosa articolazione

³ Laddove non diversamente indicato, le citazioni estese o brevi tra virgolette sono da intendersi tradotte dallo scrivente.

⁴ Koestler A. 1964, *The Act of Creation*. New York: Penguin Books.

⁵ Fauconnier G. e Turner M. 2002, *The Way We Think: Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities*. New York: Basic Books.

⁶ Casonato M., Carcione A. e Procacci M. 2001 (a cura di), *Amalgami. Introduzione ai Network di integrazione concettuale*. Urbino: Quattroventi online.

discorsiva, che riprende e approfondisce gli elementi teorici presentati, il più delle volte improntata al seguente iter:

- a- presentazione del “caso” (esempi soprattutto linguistici di natura eterogenea: titoli di giornali, frasi di senso comune, conversazioni, citazioni);
- b- descrizione e mappatura concettuale delle sue caratteristiche;
- c- discussione su base induttiva delle regole che lo governano;
- d- approfondimento delle categorie e degli elementi resi visibili dal caso;
- e- tentativo di risposta anticipata ad alcune questioni sollevate dalla trattazione (quest’ultimo segmento indicato, in ogni capitolo, dalla dicitura “Zoom Out”).

Raccogliendo e proseguendo la celebrata tradizione di studi di linguistica cognitivista che si originò negli Stati Uniti a partire dalla semantica generativo-trasformativa di Noam Chomsky per ramificarsi successivamente in modo così complesso e stimolante (dalla saldatura con gli studi sull’intelligenza artificiale alle teorie della metafora e degli spazi mentali), e in particolare prendendo le mosse dai lavori di Lakoff e Johnson (1980), gli autori presentano un’estesa riflessione sui modelli di pensiero dominanti nel ventesimo secolo, da essi denominato “*The Age of Form*”.

La tesi di fondo è che gli approcci di natura formale abbiano prevalso in ogni campo del sapere umano, dalla matematica alla musica, dalla tecnologia alla filosofia e alla linguistica, a scapito della ricerca dei “significati” e dei processi che la mente attua per costruirli; processi perlopiù invisibili e inconsapevoli perché quasi sempre messi in atto al di sotto dell’orizzonte della coscienza. Tale attenzione alla forma (espressa efficacemente nella sorprendente analogia con l’armatura di Achille)⁷ ha prodotto e continua a produrre straordinari progressi in tutti i settori.

Essa ha conferito all’umanità strumenti estremamente potenti con cui interpretare e manipolare la realtà, cioè i sistemi, l’analisi quantitativa, i modelli teorici e di previsione; inducendoci però a credere che le forme fossero l’essenza pura, il “peso sgocciolato” delle cose, la sostanza ultima del mondo, e distogliendo la nostra attenzione dai modi con cui i significati si costituiscono prima di riversarsi nelle forme stesse.

⁷ Nell’Iliade, l’armatura dell’eroe Acheo atterrisce i Troiani solo finché non si rendono conto che al suo interno non si trova Achille, ma Patroclo. Similmente, gli approcci formali hanno incontrato difficoltà difficilmente sormontabili nell’esame di fenomeni la cui semplicità era solo apparente; non si sono dimostrati in grado di evidenziarne i meccanismi di costruzione del senso.

Si cita il famoso caso del computer *Eliza*, che ha “imparato” a conversare: è cioè in grado di sostenere conversazioni di una certa durata con esseri umani, lasciando loro la sensazione che un evento che in realtà riproduce soltanto la forma della conversazione sia la conversazione stessa. Più volte nominato nel corso del volume, questo “effetto *Eliza*” ci fa vivere nell’illusione che i significati siano in qualche modo inerenti alle forme, da esse emergenti perché in esse presenti o, addirittura, che i significati siano altre forme.

Intento di molti studiosi nei campi più disparati è oggi portare luce proprio in quello che gli approcci formali tenderebbero a dare per scontato: l’infinitamente complessa e inconscia interazione dei processi mentali (ovvero le tre *I* della mente umana: Identità, Integrazione, Immaginazione) che conducono alla costruzione dei significati, cioè il guerriero dentro l’armatura.

Grazie a cosa percepiamo la tazza, il suo colore, contenuto, aroma, peso e consistenza come *uno*, se a questa identità corrispondono processi neuronali differenti ma agenti in parallelo collocati in aree diverse del cervello? Cosa ci fa dire che la stringa di algoritmi su base 0 e 1 ricevuta via Internet sul nostro computer è la fotografia di un amico lontano? Queste sofisticatissime costruzioni di senso hanno avuto necessità di evolvere nel cervello della specie per milioni di anni, seguiti da altri anni di apprendimento per ogni singolo cervello individuale. Anche solamente aprire una porta ed uscire da una stanza (da *qualsiasi* stanza), per noi banale, diventa un problema di elevata complessità se tentiamo di istruire un robot a farlo.

Le rigorose e affidabili relazioni tra significato e forma proprie dei linguaggi artificiali non bastano più, come hanno dolorosamente scoperto logici, studiosi di linguistica e semantica, psicologi cognitivi, ingegneri e matematici; anche il “primitivo” e “immediato” concetto di identità ($A=B$) nasconde infinite pieghe di complessità concettuale: processi differenti in aree diverse del nostro cervello costituiscono una configurazione neuronale che ci porta a percepire e concettualizzare reti anche molto estese di dati come *uno* (la forma della tazza, il colore, l’aroma, il ricordo di un caffè bevuto con qualcuno). Il fenomeno prende oggi il nome-ombrello di *binding* ed è studiato come problema di ordine superiore.

In questa luce, alcuni processi mentali che “il secolo della forma” aveva liquidato come scarsamente affidabili e poco rigorosi hanno riacquisito centralità e importanza: tra questi il pensiero analogico, la metonimia, la metafora, la narratività, le immagini mentali,

che studiati più a fondo dispiegano il loro status di strumenti di pensiero “intricati, potenti e fondamentali” (Turner e Fauconnier 2002, 14). Tra questi, gli autori annoverano il *blending*.

1.2 Il *blending* concettuale

Ma veniamo al *blending*, fenomeno-chiave dei processi di integrazione e fondamento dell’immaginazione: secondo gli autori, la sostanza del pensiero creativo. Grossolanamente definibile come la facoltà che ci permette di prendere in esame insieme cose che non necessariamente presentano analogie o identità e che riconosciamo abitualmente come diverse, ci colloca in una dimensione di pensiero in cui emerge una nuova categoria di senso, un nuovo significato o classe di significati.

Consiste, in breve, nella co-attivazione di due spazi mentali (*input spaces*) che proiettano alcuni loro elementi costitutivi e caratteristici (così come configurati in un terzo spazio detto *generic space* in cui tali elementi siano presenti come item di categorie astratte) a mappare un quarto spazio “ibrido” (*blended space*) che seleziona gli elementi più vantaggiosi di ciascuno, e crea grazie ad essi una struttura di senso emergente e del tutto nuova, non coincidente con nessuno degli input di partenza. Le opposizioni e differenze tra elementi di questi spazi non sono dimenticate, al contrario restano attive e finalizzate alla costruzione della rete di integrazione concettuale, che contiene quindi sia dati esperienziali che controfattuali.⁸

La contiguità con i processi di significazione metaforica e metonimica è evidente, così come la logica dell’analisi ripercorre in gran parte, all’interno di una differente cornice concettuale, i modelli elaborati da filosofi che si sono occupati di linguaggio metaforico (Black e Davidson, per fare due esempi) e le strutture compositive gerarchiche ad albero della linguistica computazionale. L’intero processo del *blending* è non-conscio: occorre una

⁸ Gli autori tornano spesso sulla questione del pensiero controfattuale (*Counterfactuals*), e per illustrarne l’importanza citano (a pag. 31) le parole di Nelson Goodman: “L’analisi dei condizionali controfattuali non è un mero esercizio grammaticale; in effetti essere privi di strumenti per la loro interpretazione comporterebbe l’inadeguatezza di ogni filosofia della scienza”. (N. Goodman 1947, *The Problem of Counterfactual Conditionals*. «The Journal of Philosophy», 44, 5, 113-128). I controfattuali in generale vengono definiti nel successivo cap. 11 come *blend* molto complessi.

complessa analisi formale per evidenziare la struttura soggiacente i significati emersi dal processo di integrazione, i quali invece detengono il formidabile potere di donarci vere e proprie agnizioni, cioè di farci impadronire in un istante della loro articolata rete di significati e relazioni.

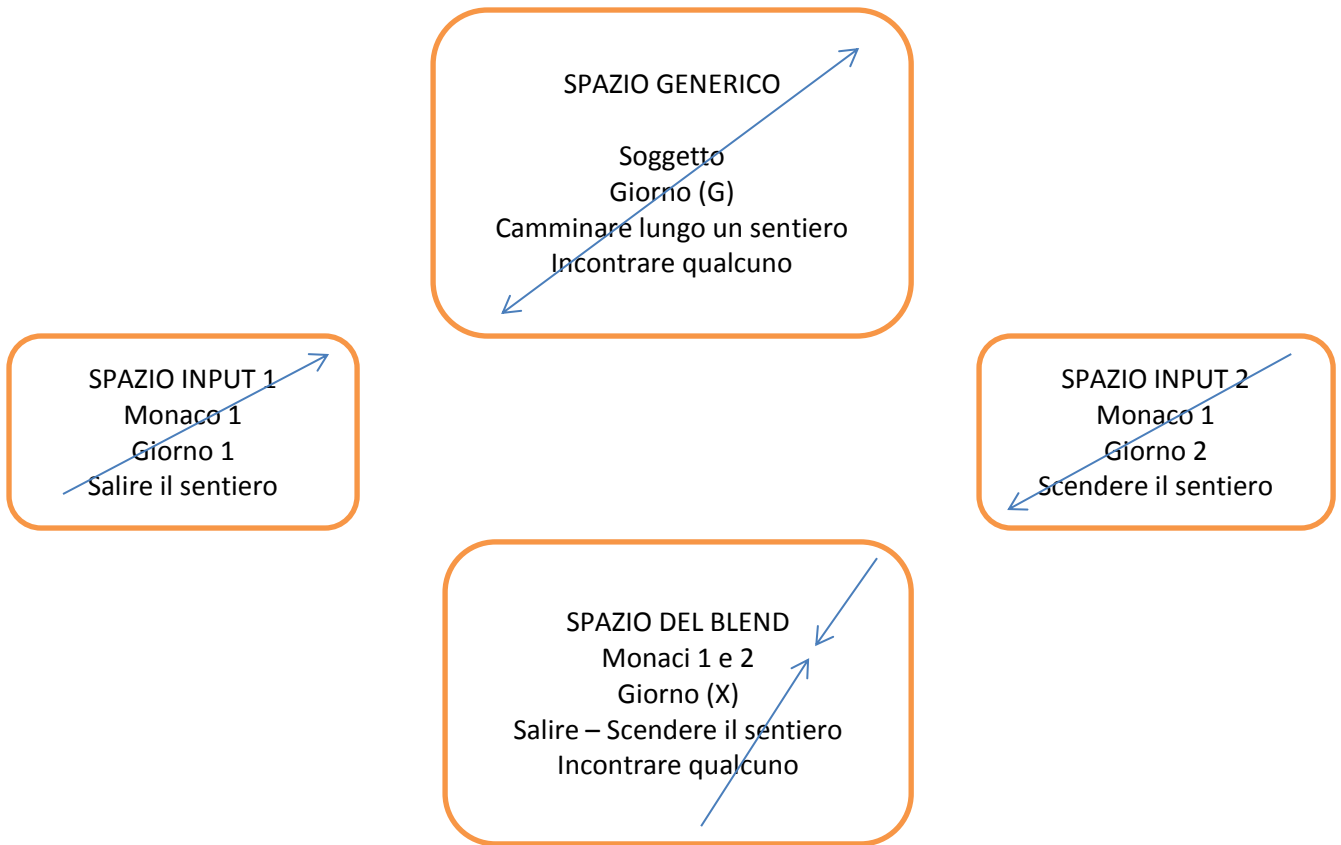


Figura 1.1: Modello di rete per l'esempio "The Buddhist Monk" (Adattato da Turner e Fauconnier 2002, 45).

Vorrei sottolineare due paradossi in relazione a quanto appena detto: un primo paradosso è che il pensiero cosciente, con le sue modalità di approccio per segmentazione ai problemi conoscitivi, più frequentemente *step-by-step*, avrebbe forse l'effetto di rallentare la nostra facoltà di calarci nel *blend*; in un certo senso l'evoluzione ha forse tutelato dei vantaggi adattivi conferendoci questa facoltà di pensiero integrato "oscurata" alla coscienza; un secondo paradosso consiste nel fatto che la scienza della cognizione vive tentando di portare luce su "ciò che le abilità cognitive sono costruite per tenere nascosto" (Turner e Fauconnier 2002, 34); siamo alle radici del pensiero, in una delle mille scatole nere (di

livello gerarchico molto elevato in questo caso) presenti nella mente umana, la cui esplorazione comporta sin dal primo passo un livello di incredibile complessità teorica, metodologica, tecnologica.

Dieci anni di ricerche (il progetto dei due autori risale al 1993) consolidano quello che per loro è un dato ormai acquisito: il fatto che il *blending* sia un fenomeno mentale, proprio di ogni individuo a qualsiasi età, che si attiva in ogni singolo momento della nostra vita per donarci spazi di creatività anche nelle azioni più banali. La generazione di nuove reti integrate è quotidiana e continua, e il loro livello di complessità di processo è tale per cui risulta fallace l'idea che a *blend* semplice corrisponda costruito semplice.

Veniamo dunque alla illustrazione del suo funzionamento nella risoluzione del nostro indovinello. La soluzione si presenta immediata se generiamo un *blend* in cui *due* monaci iniziano nello stesso giorno il proprio viaggio rispettivamente di salita e discesa. Il luogo del loro inevitabile incontro è la soluzione dell'indovinello. Lo schema in figura illustra i vari step per la costruzione di questo *blend*: due input di partenza con elementi di analogia (il soggetto, il frame⁹ *muoversi lungo un sentiero*, il luogo) ed elementi non-analoghi (il verso dello spostamento, il tempo). I due input proiettano gli elementi analoghi verso ciò che viene definito “spazio generico” (*Generic Space*) prima di concorrere alla costruzione del *blend* in cui vi è struttura conoscitiva emergente: due soggetti, unico percorso con due versi, unico tempo e frame. Tramite procedure di composizione, completamento ed elaborazione degli elementi in rete (*composition, completion, elaboration*) il *blend* attiva dinamicamente uno scenario in cui due monaci si incontrano camminando l'uno verso l'altro, e immaginativamente scopriamo, con un flash di meraviglia e piacere, la soluzione al problema conoscitivo (*Eureka effect*). Da qui in poi possiamo “vivere nel *blend*” (*live in the blend*), cioè considerarlo una nozione acquisita, sufficientemente stabile, ma soprattutto maneggevole: tale cioè da consentire economie nei processi di pensiero.

La costruzione di una rete concettuale integrata implica quindi operazioni complesse: installazione di spazi mentali, confronto tra elementi degli stessi, proiezione selettiva nel *blend*, reperimento di strutture condivise, retroproiezione dal *blend* agli input, “reclutamento” di nuove strutture nel *blend* o negli input, e altre. Tutte queste operazioni si verificano a livello inconsapevole, molto velocemente, in qualsiasi momento e/o

⁹ Frame viene qui definito come “long-term schematic knowledge: walking along a path”, evocato nello spazio mentale degli input insieme a “long-term specific knowledge, for ex. the memory of climbing Mount Rainier in 2001” (Turner e Fauconnier 2002, 40).

simultaneamente, e gli esiti successivi dei *blend* che elaboriamo non sono in alcun modo prevedibili; numerosi *blend* possono realizzarsi da input identici, e i *blend* stessi si possono inscrivere durevolmente in una cultura¹⁰ per essere utilizzati a loro volta come input per ulteriori *blend*: il mondo affascinante dei processi di base del pensiero creativo così descritti non può dar luogo ad alcun determinismo; una scienza del *blending* non sarà forse in grado di produrre risultati prevedibili in termini sperimentali (ne sono forse in grado, del resto, la teoria evolutiva, del caos, della probabilità?), ma sarà più probabilmente una scienza dei processi e delle regole di base che ne determinano il funzionamento.

1.3 Le regole di funzionamento.

La modalità del pensiero umano di cui parliamo è un dono dell'evoluzione della specie, affermano Fauconnier e Turner, che ha iniziato a manifestarsi circa cinquantamila anni fa durante la cosiddetta “rivoluzione culturale del paleolitico”, il periodo in cui molti studiosi sembrano voler collocare la nascita quasi contemporanea del linguaggio, dell'espressione artistica, del pensiero magico-religioso. L'analogia con le teorie evuzioniste costituisce una sorta di macro-riferimento e di filo conduttore del volume: trattandosi di una facoltà conferente all'umanità vantaggi di tipo adattivo, secondo gli autori il *blending* è governato da regole selettive dello stesso tipo di quelle che reggono la selezione naturale delle specie. Non tutte le proiezioni sono vantaggiose, quindi solo una piccola percentuale dei *blend* che creiamo si attiva, raggiunge la coscienza e diviene parte del nostro vissuto esperienziale.

Come la maggior parte delle mutazioni genetiche nelle varie specie si perde entro le leggi della selezione naturale e non propaga i propri effetti alle successive generazioni, il principio della selezione fa sì che molte integrazioni concettuali vengano preparate ed esaminate da ciascuno di noi nello spazio inconsapevole della propria *backstage cognition* o in quelli dell'interscambio culturale con altri membri della specie, e rigettate in quanto non aderenti ai principi “costitutivi” o a quelli “strategici” dell'integrazione concettuale. Solo

¹⁰ Il concetto di *blending* da questo punto di vista richiama quello di *mema* e, con maggiore approssimazione, i cosiddetti *qualia*. Tuttavia non ho incontrato, nelle mie letture, alcun reale tentativo di incrociare i campi di indagine relativi a questi termini. Per la memetica si veda il volume: Jouxte P. 2010, Memetica. Il codice genetico della cultura. Torino: Bollati Boringhieri.

poche di esse divengono basilari per “... il linguaggio, i rituali e le innovazioni che vediamo attorno a noi.” (Turner e Fauconnier 2002, 310). Solo l’accuratezza con cui eseguiamo le mappature parziali tra gli spazi mentali, la proiezione selettiva e lo sviluppo di strutture emergenti nel *blend* ci permette di pervenire a nuove costruzioni di significato (*construction of meaning*).

Il volume compie dunque l’arduo tentativo di identificare: 1) i principi costitutivi (*Constitutive Principles*) che valutano l’accettabilità di ogni attività “cognitiva, sociale o fisica”, e la definiscono come tale in quanto obbediente a un set di norme, e 2) i principi strategici (*Strategic Principles*) che funzionano più nella direzione dell’ottimizzazione dei risultati; ad esempio, nel football americano, nel tennis e nel linguaggio, non è ammissibile nascondere la palla ovale sotto la maglia, colpire la pallina con i piedi o violare la grammatica (violazione di principi costitutivi); correre nella direzione opposta alla linea di meta, colpire la pallina piano e di facile presa, ricorrere a costrutti troppo complessi sono ancora azioni all’interno dei frame “football”, “tennis” o “comunicazione linguistica”, ma destinati al fallimento per scarsa efficacia nel conseguimento degli obiettivi; cioè sussiste una violazione dei principi strategici. Questi ultimi non sono, dunque, norme aut-aut, ma condizionano le strutture emergenti in relazione alle probabilità di successo.

Nel sostanziale riproporsi con poche variazioni dei processi di integrazione concettuale basati su un numero finito di principi costitutivi e strategici si genera l’immensa varietà regolamentata ma sempre creativa dei comportamenti e delle costruzioni di significato, così come l’immensa varietà delle forme di vita prende le mosse a partire da pochi principi evolutivi.

Regola d’oro dei *blend* è che essi consentano al nostro problema cognitivo di acquisire dimensione umana (*Achieve Human Scale*). Tenterò di illustrare cosa si intende con un mio esempio; chi insegna le teorie evolutive ricorre spesso ad un *blend* recente per significare agli studenti l’immensa dimensione temporale dell’avventura della vita sulla Terra in relazione alla presenza dell’uomo; proiettando i miliardi di anni di storia del pianeta su di un singolo giorno, e dicendo che l’uomo è comparso nell’ultimo minuto di quel giorno, garantiamo la comprensione di un concetto così complesso con una minima perdita di dati. La scala dimensionale era proibitiva: pochi di noi possono maneggiare con facilità i concetti “cinque miliardi” e “due milioni di anni”, ma tutti, dalle prime esperienze infantili, sappiamo cosa siano un giorno e un minuto.

Human beings are evolved and culturally supported to deal with reality at human scale—that is, through direct action and perception inside familiar frames, typically involving few participants and direct intentionality. The familiar falls into natural and comfortable ranges. Certain ranges of temporal distance, spatial proximity, intentional relation, and direct cause-effect relation are human-friendly. Other things being equal, it is good for a blend to belong to these ranges. Transforming vital relations by compression or creating new ones, properly done according to the governing principles, will make the blend more human-friendly. For example, we can deal easily with strong and simple intentionality in interaction, so adding intentional relations to a scene of interaction can help make the blend more intelligible, vivid, memorable, and useful to us as human beings. (Turner e Fauconnier 2002, 322).

Grazie all'acquisizione di dimensione umana possiamo, ad esempio, comprimere ciò che è diffuso, ottenere una visione globale, rafforzare le relazioni tra elementi differenti, ridurre da Molti a Uno e produrre una narrazione. Si creano nuove topologie grazie alla mappatura incrociata di territori cognitivi distanti, e relazioni tra masse consistenti di dati si comprimono in reti dotate di coerenza e rilevanza. Ci accontentiamo di nominare soltanto i vari principi strategici analizzati da Fauconnier e Turner: compressione, topologia, completamento, integrazione, potenziamento delle relazioni vitali, rete, scomposizione, rilevanza, ricorsività.

E' degno di nota che il principio dell'ottimizzazione (*optimality*), già evidenziato da numerosi studi sulle modalità operative della mente umana, venga ribadito con forza: dati i vari principi strategici attivi nella nostra mente, è virtualmente impossibile realizzare *blend* in cui tali principi non confliggano almeno parzialmente. Mai o quasi mai avremo, dunque, il *blend* migliore possibile per dotare una situazione o attività di significatività perfetta; ci accontenteremo invece di selezionare e attivare il migliore per lo scopo che ci prefiggiamo *tra quelli che ci si presentano alla coscienza* (decisamente una minoranza). Il principio operativo per *the Bubble Chamber of the Brain* è chiaro: “*good enough is good enough*”(322). Non ogni principio strategico sarà soddisfatto, ma tutti lo saranno abbastanza grazie al principio di negoziazione che definisce sub-criteri di cooperazione o competizione.

1.4 Le relazioni nel *blending*

“Relazioni vitali” (*VR, Vital Relations*) è il termine con cui si denominano relazioni-chiave tra concetti, che a partire dai collegamenti esterni (*outer space links*) presenti negli (o tra gli) input di partenza si proiettano comprimendosi e completandosi all’interno del *blend*, integrandosi in relazioni di nuovo tipo. Vediamo qualche esempio delle principali tra queste Relazioni Vitali, con poche note esplicative.

Identità: questa relazione, probabilmente la più basilare delle *VR*, è di fatto un dono della nostra immaginazione, qualcosa che la nostra mente deve costruire o smantellare. Stabilita tra cose e persone in spazi mentali differenti, è definita “stipulata” in quanto la nostra mente “sorvola” sull’evidente, frequente mancanza di oggettive somiglianze o caratteristiche condivise tra gli elementi dello spettro identitario. Ad esempio, colleghiamo gli spazi in cui vi sono rispettivamente un neonato, un bambino, un adolescente e un adulto in una rete che integra relazioni di *Cambiamento, Tempo, Causa-Effetto*. La relazione *Identità* si instaura anche collegando elementi molto poco specifici; nomi e ruoli ci permettono di assumere come identitarie realtà molto differenti tra loro: i presidenti di Francia e USA, l’impero romano e quello britannico. Così descritto, il *blending* concettuale appare un potente strumento per la creazione e la disintegrazione di relazioni identitarie.

Cambiamento: definita come relazione di livello generale, è spesso utilizzata in reti che comprendono anche relazioni *Identità, Analogia / Non-analogia* e *Unicità*. L’età cambia le persone, le cose crescono o diminuiscono, mutano collocazione o stato.

Tempo e Spazio: sono entrambe relazioni su cui frequentemente i *blend* attuano compressioni: spazi e momenti separati negli input di partenza vengono compressi nel *blend* in un unico momento e/o luogo. Se ad esempio un filosofo moderno commentasse un principio kantiano, potrebbe farlo in un *blend* in cui Kant fornisca immaginarie controargomentazioni (l’esempio è denominato *Debate with Kant*), scavalcando le distanze spaziali e temporali e la differenza linguistica e culturale (relazione di *Non-analogia*).

Intenzionalità: nome-cappello per *VR* come memoria, speranza, timore, volizione, convinzione, desiderio ecc.. Le nostre due opzioni principali nel valutare (*framing*) un evento consistono nell’attribuirgli o meno questa relazione (*natural or scripted happening?*), che viene spesso potenziata nel *blend*, come nell’esempio *Debate with Kant* in cui una frase del filosofo può essere usata come risposta ad una nostra affermazione (scenario

controfattuale). La relazione di intenzionalità può essere anche creata ex-novo, come nel bellissimo esempio del libro divulgativo che comprime l'evoluzione di un sauro in uccello in quattro immagini: la prima mostra un sauro che insegue senza successo una libellula; in sequenza lo stesso sauro mostra abbozzi di ali sempre più sviluppate fino all'ultima vignetta in cui, finalmente abile al volo, raggiunge la preda. Oltre alle compressioni di altre VR (*Tempo, Cambiamento, Identità* ecc.), l'esempio attribuisce ad un unico animale (vissuto svariati milioni di anni) un'intenzionalità nel suo percorso evolutivo.

Parte-intero: relazioni frequentemente compresse in *Unicità*, come quando individuiamo una persona dalle impronte digitali, da una foto del volto, da radiografie.

Rappresentazione: costruiamo questa relazione quando intendiamo uno degli input di partenza (colore su tela, immagine digitale, logo, attore su palcoscenico) come elemento di rappresentazione dell'altro, comprimendoli entrambi nel *blend* in *Unicità*, ma mantenendo la consapevolezza che gli elementi dei due input sono separati e distinti. Sappiamo sempre che quello è un attore sul set e non Riccardo III, così come il logo della nostra banca "sta per la banca" solo in determinati contesti e non in altri. *Blend* multipli e successivi spesso si attivano qui, come nel caso di "Foto del viso di Jane": la nostra frase "questa è Jane" poggia su di un *blend* che comprime in *Unicità* una relazione di rappresentazione, ma solo dopo che avremo precedentemente compresso la relazione *Parte-intero* nel senso neurobiologicamente più frequente (visti i sofisticati dispositivi che ci consentono di riconoscere i nostri conspecifici soprattutto per i tratti del volto): *face for body*, a sua volta frutto della compressione *body for person*. Fino all'esito finale: *picture for person*.

Ruolo: relazione ubiquitaria, istituisce corrispondenze tra ruoli e set di elementi definiti "valori" (*values*). Lincoln è un valore per il ruolo *Presidente USA*, che a sua volta lo è per *Capo di Stato*; gli elementi sono ruoli o valori non in senso assoluto ma relativo ad altri elementi. Se in input 1 abbiamo "Karol Wojtyła" e in input 2 "Papa", nel *blend* avremo Papa Giovanni Paolo II, a sua volta elemento seriale in un *blend* in cui troviamo un unico ruolo *Papa* che attraversa i secoli.¹¹ Al punto che alla morte di Papa Luciani, pochi giorni dopo la sua elezione, un giornale americano poteva a buon diritto titolare la notizia *Pope Dies Again!*

Analogia: sembra dipendere dalla compressione *Ruolo-valore*, nel senso che due reti con lo stesso valore *Ruolo* in uno dei due input formano un *blend* che acquista struttura di frame: ad esempio, (Papa + Montini = Papa Paolo VI) + (Papa + Luciani = Papa Giovanni

¹¹ ..a sua volta valore per *Capo di Stato*.

Paolo) stabilisce una relazione di *Analogia* tra Paolo VI e Giovanni Paolo; Stanford e Harvard hanno in comune il ruolo/valore “*prestigious research university*” rispettivamente per la East e la West Coast. Questa relazione è sovente compressa in *Unicità* e/o *Cambiamento* (come nell’esempio del dinosauro che evolve in uccello).

Non-analogia: fondata su *Analogia* e spesso accoppiata con essa. Mentre è relativamente semplice enunciare differenze tra elementi che possiedono analogie, non così immediato è trovarne tra cose che ne siano prive (l’Oceano Pacifico e un mattone). Si comprime in *Cambiamento* o trova spazi nei *blend* per i propri diversi ruoli/valori.

Proprietà: nel caso dell’applicazione diretta, la relazione è ovvia: nel suo *blend* la tazza possiede “intrinsecamente” la proprietà “blu”; spesso però si comprime in *Proprietà* una relazione di altro tipo, ad es. causa-effetto (cappotto caldo).

Unicità: è descritta come risultato generalmente atteso dal processo di *blending*; è la relazione che più di frequente costituisce l’esito finale della compressione di altre relazioni.

Causa-Effetto: il fuoco nel camino e le ceneri fredde sono immagini correlate da questa relazione, come da *Tempo*, *Spazio*, *Cambiamento*. La nozione di relazione tra causa ed effetto è stata investigata con riferimento a forme di *blending* comuni anche tra gli animali: il cane di Pavlov e ogni antilope che parte in corsa ogniqualvolta sente un ruggito sono esempi dell’abilità basilare di integrare gli eventi con i loro potenziali effetti molto rapidamente, grazie ad adattamenti genetico-neuronali (nel secondo caso) o, come nel primo, all’apprendimento individuale. Nell’estrema complessità della mente umana, questa relazione fondamentale per il pensiero e la sopravvivenza si articola in due modalità differenti: le lunghe sequenze di cause ed effetti così frequenti nei modelli di pensiero analitico, matematico, scientifico e ingegneristico, necessarie per un controllo di processo *step-by-step*; e le appercezioni globali / olistiche (altrettanto necessarie al ragionamento proprio di quelle discipline), in cui le relazioni causa-effetto sono molto più compresse e perciò poco o per nulla discernibili.

Vale la pena considerare la cosa un po’ più in profondità. Il ragionamento *step-by-step* è basato su concatenazioni talvolta molto complesse in cui ogni effetto è causato dal precedente ed è causa del successivo, mentre nella comprensione globale tutti questi elementi si comprimono in un unico *blend*. Il teorema di Pitagora, ad esempio, può essere dimostrato algebricamente o geometricamente, oppure “colto” in pochi istanti grazie ad una delle sue numerose rappresentazioni grafiche (oggi facilitate addirittura dalle animazioni

digitali!). In questo caso percepiamo l'enunciato del teorema come "di per se evidente", cioè vediamo l'effetto direttamente nella causa, grazie alla creatività di un modello o rappresentazione indovinati, che mantengono tuttavia intatte le proprietà geometriche su cui potremmo anche condurre un ragionamento *step-by-step*. Nel Menone, Socrate lascia formulare un teorema ad un fanciullo del tutto digiuno di geometria; contrariamente alla visione platonica, che attribuisce al fanciullo una conoscenza "sepolta" delle idee, Turner e Fauconnier attribuiscono alle domande-guida del filosofo lo statuto di integrazioni causa-effetto così potenti da far pervenire apparentemente da solo il fanciullo ad una formulazione complessa. Un modo di favorire la trasmissione efficace della conoscenza consiste nel mostrare l'effetto come se fosse veicolato nella causa: grazie, cioè, a scenari dinamici che ci consentono di "vivere nel *blend*", frutto di reti causa-effetto altamente integrate.

Il principio dell'integrazione assume grande centralità nella percezione¹², definita come una serie complessa di cause neuronali istantaneamente integrate, e perciò indistinguibili, nei loro effetti; cioè in significati emergenti: il colore, la forma, il peso della tazza sono ora "intrinsecamente, primitivamente e oggettivamente nella tazza" (Turner e Fauconnier 2002, 78). L'effetto (la nostra percezione unitaria) è divenuto la causa: la percepiamo "come è".

In perception, at the level of consciousness, we usually apprehend only the blend of cause and effect. We cannot fail to perform this blend, and we cannot see beyond it. Consequently, the blend seems to us to be the most bedrock reality. (Turner e Fauconnier 2002, 78)

1.5 "Vivere nel *blend*": ancora materiali.

Cognitive anthropologist Ed Hutchins¹³ has studied with great insight the way in which material culture is suffused with conceptual blending of a type that employs everyday objects as material anchors. (Turner e Fauconnier 2002, 195).

¹² "The perception available to consciousness is the *effect* of complicated interactions between the brain and its environment" (Turner e Fauconnier 2002, 78).

¹³ Hutchins E. 1995, *Cognition in the Wild*. Cambridge, MA: M.I.T. Press. Il padre della teoria della "cognizione distribuita" (*distributed cognition*).

Tra le varie espressioni materiali del *blending* concettuale da cui viviamo circondati trovo di particolare interesse la compressione della dimensione temporale in quella spaziale. La percezione basilare del trascorrere del tempo è garantita da ancore materiali frutto di *blend* molto potenti e riusciti, come l'orologio, il calendario, la meridiana, i grafici con *t* su uno degli assi, ma esistono anche luoghi della memoria che agiscono come possenti meccanismi di compressione spaziale e temporale: la Bastiglia, il Lincoln Memorial, Troia, Betlemme (e aggiungo Roma, Gerusalemme, l'Acropoli di Atene, Cnosso).

Utilizzare lo spazio come stimolo per le compressioni di tempo, eventi e intenzionalità è uno strumento comune a tutte le culture. Uno dei motivi per cui visitiamo questi luoghi è che con la nostra presenza fisica perveniamo alla sensazione di poter integrare il nostro pensare e sentire con quello di persone e culture anche remote. Luoghi pubblici e ricorrenze sono organizzati dai gruppi umani come supporto alla memoria individuale, con grande sforzo e largo impiego di mezzi e ancore materiali.

Si suggerisce che esista una base neurale per questa necessità, che il cervello umano non ricordi secondo sequenze ordinate cronologicamente di eventi accaduti o registrati, ma ci stimoli a compressioni mnestiche di fatti, persone, luoghi e tempi che sappiamo distanti tra loro. Se questo è vero, la memoria e l'integrazione concettuale sono evolute assieme garantendosi l'una con l'altra un formidabile appoggio; la memoria e i suoi peculiari, non-sequenziali *modus operandi* sono il perfetto tavolo di lavoro per le associazioni inusuali e sorprendenti che ci portano alle integrazioni di *blending* più creative e complesse.

To do advanced conceptual integration, we need the ability to integrate and compress over inputs that are often very different and highly separated in time and space. We cannot predict which inputs will turn out to be useful, but we do know that useful inputs from many sources need to be activated simultaneously and linked by vital relations. Human memory appears to be superb both at providing simultaneous activation of quite different inputs and at offering good provisional connections between them. Apparently running on autopilot, it often delivers up inputs and connections that have no apparent reason for being activated simultaneously or being connected at all, except that they lead us to quite useful blends. (Turner e Fauconnier 2002, 317).

1.5.1 Orologi

Nel primo, folgorante esempio di oggetto quotidiano che incarna svariati e potenti *blend* concettuali, gli autori prendono in esame l'orologio da polso e analizzano il percorso che ci ha portato a indossare comunemente queste "poche once di metallo e vetro", cosa in sé "fragile, ...

bizzarra e senza scopo” (ivi, 195) che non ci nutre né disseta, non ci rinfresca né riscalda. Il primo passo è considerare la efficace rete concettuale che nella nostra cultura dà al tempo la forma di un unico giorno.

Rete del tipo “a specchio”, con altrettanti input analoghi quanti sono i giorni distinti; le analogie tra i singoli input conferiscono un’idea di periodicità del tempo, con una proiezione nello spazio generico di un unico giorno astratto. Gli orari corrispondenti trasversalmente a questi input si comprimono in una relazione vitale di Unicità, che gli autori denominano *Cyclic Day*, per cui distinti giorni si avvicinano in un *blend* in cui un unico giorno ciclicamente ripercorre l’alternarsi del dì e della notte, il corso del sole, ecc.; la stessa modalità ciclica è riferibile ad altre misure del tempo: settimane, mesi, anni; ma nel caso delle ore la rete integrata *Cyclic Day* fa da input ad un successivo *blend* che rende visibile, cioè in scala umana, questo lento trascorrere: la compressione della relazione Tempo in Spazio (del quadrante) e Movimento, ovviamente circolare, delle lancette.

In altre parole, il susseguirsi dei giorni è compresso in un unico giorno scalare di due giri di lancetta corta e 24 di lancetta lunga (più 1440 di quella dei secondi)¹⁴, in cui su ogni posizione delle lancette è mappato un intervallo scalare che noi, vivendo nel *blend*, identifichiamo come “naturale” ma che è in realtà il risultato di millenni di pensiero neurologicamente e culturalmente avanzato, a partire dall’osservazione del cielo per pervenire poi alle clessidre e alle meridiane.

1.5.2 Strumenti di volo.

Appare ovvia la connessione tra i frame di tempo e i frame di direzione comuni a bussole, orologi, indicatori in genere: grandezze scalari lineari vengono compresse in ancore materiali di forma circolare come termometri, manometri, termostati, tachimetri, altimetri, barometri, manopole per la sintonia radio, ecc.. Il caso delle manopole da forno è interessante: per molti minuti quella della temperatura ci mantiene in un *blend* in cui proiettiamo la temperatura desiderata anziché quella reale; i termostati hanno lancette per entrambe; ma quelle di uno degli strumenti di volo dei grandi aerei di linea, così come descritta da Hutchins, attrae in particolare l’attenzione dei nostri autori.

Si tratta dello strumento che permette di determinare il corretto assetto dei *flap* delle ali

¹⁴ “If we divide the watch face into k equal arcs, and there are n revolutions from noon to noon, we thereby divide the Cyclic Day into “ n times k ” equal intervals [...] Cultural evolution since Babylonian times has arrived to the universal convention of making k equal to either 12 or 60. The same watch can have markings for both 12 and 60 by dividing each of the 12 arcs into 5 equal smaller arcs” (Turner e Fauconnier 2002, 197).

del velivolo durante le manovre di discesa e atterraggio, in dipendenza delle variabili velocità, altitudine e peso, a sua volta grandezza variabile in funzione di carico e quantità di carburante rimasto. Quattro “*speed bugs*”, piccole clip mobili montate sul quadrante dell’indicatore di velocità, indicano a quali velocità l’assetto delle ali va riconfigurato e sono la realizzazione semplice di una serie di compressioni di dati altamente complessi. Senza rifare i calcoli di carburante, velocità e quota, i piloti dovranno solo riconfigurare l’assetto di volo quando la lancetta raggiunge la prossima clip... Il posizionamento delle clip è ovviamente cruciale e ha complicate connessioni, ma una volta fatto il pilota può “vivere nel *blend*”.

Le più moderne e accurate versioni digitali dello strumento, con indicatori non analogici, curiosamente perdono questo vantaggio di efficienza e immediatezza. Tranne che nel caso di uno strumento noto come *blue hockey stick*, installato sugli Airbus 320, che migliora ulteriormente la possibilità del pilota di vivere nel *blend* computando, assieme agli altri dati, anche le eventuali variazioni di rotta. Interessante il fatto che i piloti non vengano addestrati ad utilizzare lo strumento come variatore di rotta, ma di fatto molti di essi scoprono da soli questa possibilità.

1.5.3 Denaro.

“The mechanics that make money useful are in the society rather than in the money itself” (Turner e Fauconnier 2002, 202).

Anche il denaro è un concetto complesso che contiene straordinarie integrazioni di *blend* successivi, dai primi input di “Merci” e “Scala di valori” (le prime mappate in modo complesso sui secondi, in modo tale da preservare la propria topologia: quante galline per un vitello, quanti vitelli per una casa?) in un primo, arcaico *blend* “baratto” , sino alla geniale idea di importare una nuova classe di oggetti arbitrari, non identificabili come merci (pezzetti di carta colorata!), in un nuovo *blend*...

Il salto culturale verso il denaro ha storicamente sempre richiesto condizioni sociali evolute, naturalmente, in grado di garantire potere d’acquisto, trasportabilità, durata degli oggetti scelti per questa funzione, generando a sua volta ulteriori e più sofisticate strutture di pensiero. Un puro atto immaginativo e di fede: che un pezzo di carta o metallo (o plastica!) possa garantirci cibo, indumenti, riparo, servizi, in base ad un sistema di equivalenze che poggia esclusivamente su di una convenzione collettiva.

1.5.4 Il metodo dei loci

The method of loci provides a well-known example of the cognitive use of material structure (208).

Come per le tombe, ancora materiali per l'inaccessibile persona defunta, le grandi cattedrali gotiche¹⁵ sono ancora materiali per la comunanza con il relativamente inaccessibile mondo del divino e la localizzazione del sacro, non più fluttuante sulle esistenze degli uomini ma focalizzato e ridotto a, seppur maestosa, scala umana.

Da Cicerone ai canti aborigeni descritti da Bruce Chatwin¹⁶, ancorare le sequenze discorsive o del canto a sequenze di percorso spaziale o geografico sembra giocare un ruolo importante nella memorizzazione e narrazione¹⁷. Ma alla luce di quanto ora sappiamo la cattedrale potrebbe acquisire una nuova valenza: proiezioni topologiche dall'input teologico si attivano come spazi di una struttura architettonica innanzitutto *immaginaria* e concettuale condivisa dai monaci, che solo in alcuni casi si trasforma successivamente in edificio reale e concreto; un *blend* straordinario in grado di collocare, rendendole visibili, le conoscenze dei monaci.

Con le sue dimensioni, orientamento, proporzioni, arredi e oggetti configurati sui piani di simbolizzazione della conoscenza e della sacralità la cattedrale gotica esiste virtualmente come bene condiviso dalla collettività conventuale ancor prima di essere costruita, e quando la costruzione in effetti si realizza quel mondo di preghiera e sacralità può essere efficacemente e potentemente comunicato al popolo dei credenti.

1.5.5 Scrittura e linguaggio

Di natura ancora più complessa, la scrittura è il frutto di poderosi *blend* che hanno come due input di partenza il numero infinito di segni possibili tracciati su di un supporto fisico e il numero infinito di varianti discorsive della parola designata. Il fatto che la scrittura consista di parole viene dallo spazio del linguaggio parlato e la specificità dei segni dalla cultura, che ha associato classi equivalenti di segni a classi equivalenti di fenomeni fonetici. Segni e discorso sono fusi nella scrittura in modo impressionante, e le emergenti strutture (esprimersi con la scrittura,

¹⁵ Qui gli autori prendono spunto dal volume: Scott R. A. 2003. *The Gothic Enterprise. A Guide to Understanding the Medieval Cathedral*. Berkeley: University of California Press.

¹⁶ Chatwin B. 1988, *Le vie dei canti*. Milano: Adelphi.

¹⁷ Chissà se si può ripensare l'*Odissea* come una mappa/portolano del Mediterraneo, la *Commedia* come un *Who's Who* dell'Italia del Trecento, *Don Quixote* e il romanzo picaresco come Baedeker di un *locus* valoriale che si andava facendo confuso?

comprendere leggendo) sono attività radicalmente differenti dal linguaggio parlato.

To read a book in English we must map speech in time onto linearly ordered locations from left to right horizontally on the page, and understand that at the end of the line the speech jumps back to the beginning of the next line, and that turning the page has no counterpart in the speech space. (Turner e Fauconnier 2002, 211).

D'altra parte, il linguaggio parlato stesso è il risultato dell'integrazione concettuale tra classi di suoni e strutture di significati socialmente condivisi, ma qui gli autori arrestano la loro analisi, segnalando che dare conto anche solo vagamente delle complessità delle operazioni di *blending* attinenti il linguaggio verbale significherebbe chiamare in causa la fonetica, la fonologia e la morfologia (e vogliamo aggiungere la pragmatica, la semantica, la sintassi...). Forse col timore, del tutto motivato, che il *blending* sia così pervasivo da divenire inservibile come strumento di indagine.

1.6 Struttura e significato

Se esaminiamo anche solo per un istante il rapporto complesso tra le forme del *blending* e quelle linguistiche, appare probabile che anche alcune strutture semplici dell'inglese come le *noun-noun phrases* (*risk factor, boat house, land yacht*), i costrutti sostantivo + aggettivo (*sugar free, dolphin safe*) o aggettivo + sostantivo (*angry man, blue cup*) siano realtà altamente sofisticate dal punto di vista cognitivo, frutto di una quantità di complesse interazioni che conducono a set di significati (anche distanti da loro) orientati ai valori culturali più o meno *entrenched* del momento.

La difficoltà di ogni teoria semantica nel dare ragione della complessità delle espressioni *linguisticamente* più semplici sarebbe da imputarsi alla mancata presa d'atto del livello di complessità *mentale* che le sottende:

Again, we see the simplest possible linguistic forms prompting for remarkably complicated integration networks. [...] The language itself does not have to carry such operations as compression or pattern completion because *human brains supply those operations at no linguistic cost* (Turner e Fauconnier 2002, 358, corsivo mio).

In relazione a questo, appare falso l'assunto che un significato (una struttura concettuale) venga codificato in una struttura linguistica da un parlante, e che l'interlocutore decodifichi quest'ultima per ricostituirne il significato; l'espressione linguistica non farebbe che produrre un set di stimoli, relativamente vaghi ma efficaci, a partire dai quali costruiamo una struttura concettuale (*ex novo*, verrebbe da chiedersi? Con quali garanzie di aderenza a quella originaria?).

Nel caso dell'aggettivo *black*, per esempio, ciò che accade è che l'elemento "nero" di un frame contenente i colori e un altro input contenente l'oggetto e le sue caratteristiche proiettano insieme le proprie mappature verso un *blend* in cui almeno una proprietà dell'oggetto si avvicini al colore nero: tinta di fondo, decorazione, sporcizia, ecc.; da notare che un *blend* con l'impiego di procedimenti di figurazione metaforica o metonimica (humor nero, magia nera, ecc.) sarebbe di livello ancora più complesso.

Si nega, in sostanza, che esista "nero" come proprietà assoluta di un oggetto, con un'unica, "immediata" costruzione di significato, e si afferma al contrario che il significato sia contestualmente costruito di volta in volta a partire da mappature concettuali integrate condivise dai parlanti. Allo stesso modo, "piccolo" o "grande" richiamano frame di dimensione relativa (e non assoluta) e proiettano in realtà elementi anche molto diversi, frequentemente di tipo scalare, nei *blend* in cui li associamo a sostantivi. Nel sottolineare il ruolo tendenzialmente ubiquitario del *blending* nelle diverse costruzioni linguistiche, gli autori riconoscono tuttavia che la complessità di queste si estende ben al di là del pur sofisticatissimo processo mentale oggetto della loro indagine.

Esiste una pressione verso l'integrazione più stretta possibile degli elementi nel *blend*, e verso la successiva formalizzazione del *blend* stesso, laddove possibile, a seconda delle caratteristiche del sistema-lingua. Si noti l'esempio del tunnel sotto la Manica, che già di per sé integra una notevole quantità di conoscenza geografica, storica, ingegneristica, ecc. nella forma "the tunnel under the English Channel"; l'inglese realizza un'integrazione di un ulteriore livello formale con la frase nome-nome "The Channel tunnel" (struttura linguistica esistente) e addirittura, proiettando elementi ortografici e fonemici particolarmente agevolanti, con l'espressione "The Chunnel" (struttura formale emergente) laddove in francese non si va più in là di "tunnel sous La Manche".

L'integrazione concettuale è dunque favorita, anche formalmente, laddove esistano opportunità anche incidentali, apparentemente periferiche, di associazioni vantaggiose. Da questo punto di vista la lingua inglese, con la sua morfologia contratta e la tendenza ad accostare sinteticamente sostantivi, aggettivi, verbi e locuzioni, ad un tempo sfrutta e favorisce l'opportunità dei processi di integrazione; a tal punto che viene da dubitare che lingue più analitiche possano eguagliarla nel livello di compressione ottenuto da neo-prodotti d'uso come "McJobs" o "Don't yesmum me". Non a caso, è la lingua che produce i neologismi più in uso nell'attuale cultura occidentale (da verificare se l'arabo, con le sue frasi senza copula, o il cinese ideogrammatico siano altrettanto produttivi).

A language is a powerful culturally developed means of creating and transmitting blending schemes. [...] The capacity for language depends intricately on the capacity for blending and compression. The patterns we find in a language are the surface manifestation of blending schemes that have emerged within a culture and that have wide applicability. Over the last 50,000 years cultures have developed many systems for saving people from the work of inventing all the useful blending schemes from scratch. The most obvious and perhaps most powerful way cultures provide children with useful blending schemes is through language (Turner e Fauconnier 2002, 369).

Nell'analizzare il ruolo centrale di processi di *blending* di vario tipo nel realizzare le costruzioni sintattiche, dalle più semplici alle più complesse, in varie lingue (ad es. nei sistemi di verbi causativi in inglese, francese, ed ebraico), si riafferma la relazione di inseparabilità tra linguaggio, *blending* e compressione. Di fatto si suggerisce che il linguaggio sia una funzione dei processi mentali ad esso sottesi, che in quanto tali ne governerebbero gran parte dei meccanismi evolutivi all'interno delle culture (e dovremmo dire dall'interno di esse). All'interno di una struttura stabile per alcuni secoli (ad es. una forma sintattica, una serie di reti semantiche, convenzioni che regolano il registro) i parlanti opererebbero scelte di esponenti linguistici differenziati a seconda dell'impiego di mappature diverse dei vari elementi. Questo perché le reti di integrazione concettuale sono sempre "sottospecificate" (*underspecified*) e lasciano ampi margini di libertà di costruzione di significati, liberando così anche energie per l'evoluzione dello stesso sistema linguistico.

L'operazione che Turner e Fauconnier tentano di intraprendere nel loro volume sostanzialmente consistente nell'interpretare il linguaggio come funzione dell'attività della mente, a mio parere subordinando il testo al substrato cognitivo (cioè, in termini

Jakobsoniani, il messaggio al suo argomento). Essa ha tra le sue conseguenze la valenza assunta dalla dimensione del nuovo: la novità (cognitiva) e i significati emergenti sono trasmessi e per così dire resi accettabili dalla forma (linguistica), che conferisce loro un aspetto riconoscibile; le enunciazioni risuonano cioè come mescolanza di elementi che i parlanti singolarmente riconoscono dall'interno di un sistema a loro familiare. A causa dell'integrazione in reti concettuali con strutture emergenti a partire da reti concettuali con strutture note (gli input), le rappresentazioni verbali del mondo spesso si accompagnano ad una sensazione di riconoscibilità, tanto più forte quanto più muovono da frame saldamente sussunti (*entrenched*) nella cultura di immersione.

Più solida, condivisa e compressa la struttura degli input di partenza (frame o altro), più apparentemente e “naturalmente” ammantata di consuetudine la struttura emergente nel *blend*. In realtà ciò che probabilmente accade, se accogliamo la prospettiva teorica di Turner e Fauconnier che vede i processi di *blending* attivi nel linguaggio in modo pervasivo, è che ogni codifica e decodifica in forme segniche, anche la più quotidiana e banale, contiene un elevato grado di innovazione creativa sotto l'apparenza del già visto, perché generata su basi di completamento inferenziale, metonimico, analogico, metaforico, ecc., dai risultati di impercettibili processi di pensiero.

Ogni espressione cioè è uno soltanto degli illimitati *blend* possibili a partire dagli stessi input, spesso *blend* essi stessi. Con buona pace di J. L. Borges, maestro del postmodernismo, che apriva il suo *La città degli Immortali* con due belle citazioni, rispettivamente da Platone e F. Bacon: “*All novelty is but oblivion – all knowledge is but remembrance*”.

CAPITOLO 2

STUDI NELLA PROSPETTIVA DEL *BLENDING* CONCETTUALE

2.1. Considerazioni sull'applicazione del *blending*

Il quasi ventennale lavoro di Mark Turner e Gilles Fauconnier sul *blending* concettuale, le reti di integrazione e gli spazi mentali, di cui la pubblicazione del 2002 resta a tutt'oggi l'indiscusso pilastro teorico, era destinato per forza di cose a sollevare sostanziali questioni metodologiche in molti campi della ricerca sulle discipline umanistiche, proprio in virtù della trasversalità del suo oggetto d'indagine. Se infatti i processi di *blending* si attivano ubiquitariamente in ogni modalità creativa del pensiero, da quelle dell'espressione artistica e letteraria alla speculazione scientifica, come i due autori e i più convinti sostenitori della teoria asseriscono, inevitabilmente questa prospettiva teorica si profila come paradigma interpretativo potenzialmente in grado di accomunare fenomeni disparati in campi del sapere anche distanti tra loro. Trattandosi inoltre di un modello teorico scarsamente predittivo (in quanto maggiormente orientato all'analisi di processo piuttosto che alla generazione di risultati) esso è rimasto, negli anni successivi, sufficientemente fluido per prestarsi ad essere integrato con modelli d'analisi già esistenti, o addirittura riplasmato per rispondere a specifiche necessità metodologiche. Numerosi studiosi interessati ad annoverare il *blending* nel ventaglio dei propri strumenti esplorativi si trovano nel settore già ampio delle scienze cognitive, nella linguistica e negli studi letterari, in particolare nel dominio che afferisce ad entrambi questi settori.

I numerosi studi sulla metafora, "naturale" campo d'applicazione del *blending*, hanno a loro volta innescato sue applicazioni al linguaggio della poesia e del teatro, ma la prosa e in particolare la fiction hanno ricevuto relativamente poche attenzioni.¹⁸ Generalmente accettato e anzi incensato come strumento d'analisi a focus concentrato sul linguaggio, i

¹⁸ Fatte salve alcune eccezioni di tutto rispetto: Coulson (2000) e Fludernik (2010). Oltre a Sinding e Dancygier, di cui si dirà in questo capitolo.

concetti e le ancore materiali (di cui si è detto al capitolo precedente), la complessità che esso rivela risulta spesso scoraggiante per chi intende realizzare analisi *blending-oriented* su, ad esempio, le macro-strutture testuali: trama, tempo e spazio, focalizzazione, livelli diegetici, costruzione dei personaggi. Un altro probabile motivo per cui la teoria del *blending* non è stata applicata in modo sistematico alla narrazione è l'ubiquità di entrambi i concetti: se, come affermano Bruner (1991) e Herman (2005), le narrazioni sono “strumenti di pensiero”, praticamente ogni loro aspetto di produzione, comprensione e interpretazione potrebbe essere sostanziato dal grado di competenza con cui la mente umana elabora il pervasivo processo mentale chiamato *blending*. I mondi finzionali sono costruiti su elementi controfattuali, quindi occorre la capacità di produrre e recepire scenari tipicamente “come-se”. Durante la lettura, l'ascolto, o la visione dobbiamo continuamente aggiungere spazi contenenti la nostra conoscenza del mondo reale a quelli evocati dalla fiction. Questi, secondo il principio “del minimo scarto” (*principle of minimal departure*) formulato da Ryan (2005), non possono entrare troppo in conflitto con i primi. La mente umana sembra in grado di vivere in questo formidabile *blend*: essere immersi in una storia manipolandone criticamente i frame controfattuali senza sospendere, se non in modo minimo, la presa sulla realtà, cioè il qui e ora, il sé che legge, ascolta o si racconta la storia stessa. Ad un tempo, differenziare e ibridare.

Nel mio tentativo di valutare la teoria del *blending* concettuale come strumento per l'approfondimento degli aspetti metacognitivi nello studio delle scienze umanistiche, nella misura e per gli scopi di questo lavoro, ho scelto di concentrare i miei sforzi su due autori la cui ricerca è riconosciuta come pionieristica proprio nell'applicazione dei concetti del *blending* alle macro-strutture del testo narrativo: Michael Sinding e Barbara Dancygier.

2.2 *Blending* e generi letterari: Michael Sinding.

Teorico della letteratura con interessi perlopiù nel campo dei generi letterari, Michael Sinding ritiene che lo studio della natura e dei principi del mutamento e della ricombinazione dei generi costituisca oggi un focus d'indagine centrale nel suo campo. In un articolo del 2005,¹⁹ lo studioso olandese si concentrava su *Ulysses* di Joyce, nella convinzione che l'articolata e continua ibridazione ivi osservabile lo rendesse un *case study* privilegiato per l'applicazione di schemi interpretativi ispirati alla teoria degli schemi (frame e script) e al *blending* concettuale, così come elaborato da Turner e Fauconnier.

In particolare, Sinding riconosceva all'impiego della teoria dei frame di E.H. Gombrich un grandissimo valore per la teoria dei generi, ma evidenziava il perdurare della mancanza di un "modello per la riformulazione e il cambiamento degli schemi" che rendesse tale teoria realmente produttiva. Egli identificava nell'approccio di Turner e Fauconnier, che nella teoria degli schemi è fortemente radicata, proprio la base concettuale e metodologica necessaria per condurre analisi più accurate dei molti casi di genere misto. Il permutare funambolico di generi letterari che Joyce realizza in *Ulysses* "spalanca quella porta sull'evoluzione e la storia della letteratura esemplificando certi principi pervasivi del pensiero in generale." (Sinding 2005, 590).

2.2.1 *Schemi e generi*

[...] Genres as mental templates, in short, used by authors and readers alike. (However, those templates are typically acquired through exposure to a set of prototypical examples). It seems clear that many, if not all, genres are significantly defined by schemas for the many possible dimensions of features that make up what Fowler calls the "generic repertoire": rhetorical situation, plot, character, and patterns of rhetoric and form. These schemas are somehow linked together in relatively coherent ways to form relatively stable literary genres. Such links may be purely conventional associations; more likely they are motivated by metaphor, metonymy, iconicity, and so forth. (Sinding 2005, 591).

Quali schemi contribuiscono maggiormente a definire il genere e le sue caratteristiche? Soprattutto quelli relativi al plot, afferma l'autore; è la natura e qualità degli eventi narrati ciò che più d'ogni altra cosa ci permette di identificare un genere di primo

¹⁹ Michael Sinding (2005). *Genera Mixta: Conceptual Blending and Mixed Genres in Ulysses*. «New Literary History», 36, 4, (On Exploring Language in Philosophy, Poetry, and History, Autumn, 2005), 589-619.

acchito, distinguendo se l'esempio che abbiamo dinanzi agli occhi è "prototipico" o orbita piuttosto ai margini della sua galassia categoriale; in secondo luogo, la "situazione retorica", che ci fornisce i *template* necessari alla creazione e interpretazione del discorso. Di qui è possibile creare una tassonomia degli schemi di genere, che includa funzione comunicativa, medium, modalità; codice discorsivo, tipo, sottogenere, registro linguistico; dominio e contenuto dell'argomento. Possono la teoria e gli schemi d'analisi del *blending* concettuale dare ragione della potente commistione di generi in *Ulysses* di Joyce? Innanzitutto occorre dire che proiettare elementi dell'Odissea omerica sulla vicenda di dublinesi contemporanei già di per sé costituisce un ardito *blend*; tale mappatura deve essere per forza selettiva, e crea contrasti tra i set di elementi messi in parallelo. Dei tre processi che Turner e Fauconnier identificano come chiavi di volta della generazione di significati emergenti, *composition*, *completion* e *elaboration*, Sinding tenta di dare una descrizione funzionale/dinamica nell'episodio di Circe (XV – il bordello).

1. La composizione proietta selettivamente nel blend gli elementi dei due input di partenza: per Leopold Bloom il ruolo di eroe (nel senso di protagonista); Bella Cohen "corrisponde" a Circe, Stephen a Telemaco, gli eventi nel postribolo a quelli del X libro dell'Odissea, ecc. Una corrispondenza tra due storie che richiama sia multipli livelli concettuali astratti (su basi analogiche) che parallelismi nei dettagli: Bloom, ad esempio, come Odisseo è padre e marito, si sposta e incontra sfide, aiuta, cade, infine torna, in un certo senso, vittorioso.

In metaphoric blends [...] counterparts are "fused" into single elements: the ship is the state, the captain is the president. By contrast, in nonmetaphorical counterfactuals like the hypothetical debate with Kant, both counterparts are projected into the blend. There are two distinct instantiations of a common "thinker" role, and they are not fused but projected separately for purposes of interaction and comparison. Again, *Ulysses* falls between these types, or, more to the point, achieves qualities of both. Odysseus is not projected as a distinct element into the blend, so it seems he is fused with Bloom. But he is not fused in the way that the "president" role, or a specific president, is fused with the role of ship's captain. The *Ulysses* blend is not only metaphorical, where Bloom is the Odysseus of Dublin; it is an implied comparison too, where the distance between kinds of worlds and heroes makes it a "mock epic." Both epic and realistic story are used as templates, providing structure at abstract and specific levels, all the way down from large-scale events and themes to details of description. This combination of abstract and specific structure, metaphorical fusion and interactive comparison, seems typical of self-conscious literary uses of myth. (Sinding 2005, 595)

La struttura cronocausale di *Ulysses* stravolge quella dell'Odissea, dove l'episodio di Circe precede e prepara la discesa all'Ade: a Dublino il funerale/Ade precede di otto sezioni l'episodio del postribolo. Ovviamente, visto che di necessità l'uno deve aver luogo di giorno e l'altro col buio. Joyce sacrifica così un elemento dell'input di partenza a favore di una maggiore coerenza della sequenza cronocausale del *blend*. Gli eventi sono mappati in modo selettivo e metaforico, attraverso un quasi-rovesciamento: Bloom/Ulisse non è sufficientemente protetto dal suo amuleto (una patata!) e si trasforma in animale, Bella stessa subisce una parziale metamorfosi, Stephen/Telemaco è sulla scena e viene "salvato" da Bloom in vece di una inesistente ciurma di compagni.

2. Il completamento recluta i frame e altri elementi o strutture necessari al funzionamento del *blend* non presenti negli input di partenza. Il frame più evidente evocato per la scena di Circe è quello del sogno o dell'allucinazione (lo svolgimento degli eventi in piena notte rende labile la distinzione tra i due), che crea un contesto possibile per le metamorfosi e contribuisce a radicare i dettagli nella psiche dei personaggi. In questo senso, la trasformazione di Bloom in maiale alluderebbe allo script di uno scenario sadomasochistico, che completerebbe il *blend assieme* alla mappatura metaforica della metamorfosi così come presentata nel mito.

3. Dato lo scenario onirico-allucinatorio, l'elaborazione fluisce molto liberamente e conferisce nuovi significati emergenti al *blend*: l'inversione dei ruoli di genere (Bloom diventa la prostituta, Bella un aggressivo *macho* con tanto di sigaro), la relazione umano-animale (Bella minaccia di arrostitire Bloom).

Composition creates new relations between elements. For example, there are profound contrasts as well as parallels between many elements of the Odyssey story and the Dublin story. Completion creates new role relations through new framing. For example, the dream frame turns much of the fantasy into subconscious projections from characters. Hence we infer that, as in dreams, the fantasy is disturbing but not dangerous, and that characters are not aware they are dreaming. Elaboration creates new actions and events (that bring further relations, inferences, emotions, and so on). For example, running the dream script leads Joyce to bring both Bloom's and Stephen's dead parents into the scene to interact with them. (Sinding 2005, 597).

2.2.2 *Ibrido di generi e ibrido di funzione retorica: Ulysses*

Strutturalmente *Ulysses* amalgama il poema omerico e il *novel*; dal primo importa la forma di lunga narrazione epica e un serio interesse per le idee di nazione, storia, mitologia, cosmologia, anche se non ne reclama per sé l'elevato profilo sociale dei personaggi, né il

frame soprannaturale che fa da sfondo alle vicende; dal secondo ottiene la molteplicità dei punti vista “irrisolti” di un gruppo di personaggi “bassi”, il realismo dello stile e la polifonia linguistica. La risultante è una narrazione di notevole complessità cognitiva, che ci ricorderebbe il poema eroicomico (*mock-heroic*) anche in certi suoi risvolti di invenzione linguistica (a volte quasi parodica degli epiteti omerici: da *oakpale hair* a *snotgreen sea*) se non fosse che l'estrema serietà e profondità del suo epos nobilitano l'intento narrativo. Anche la modalità ironica scelta è “alta”, nel senso che già Henry Fielding attribuì al suo romanzo *Joseph Andrews*: “a comic epic in prose”.

Dopo i *blend* riguardanti i personaggi e gli eventi del plot, principali identificatori del genere, Sinding indirizza la sua attenzione verso quelli che definiscono la *Rhetorical Situation*, riprendendo ciò che Northrop Frye e altri critici avevano definito “situazione enunciativa”. Il legame tra questa e il testo può sussistere anche solo per convenzione (ad esempio possiamo definire *tragic drama* qualcosa di non necessariamente legato al teatro) oppure essere altamente prescrittiva, come nel caso dell'elegia, che definisce di necessità stile, durata e contenuto. Il poema epico possiede una sua chiara dimensione retorico-enunciativa che *Ulysses* selettivamente non utilizza, realizzando invece nella sostanza la situazione tipica del romanzo moderno:

Ulysses does not have a single bardlike narrator or narrating voice that presents human, natural, and divine events from the same omniscient point of view and in the same august and authoritative tone, though Joyce clearly thinks of himself as continuing the epic tradition, in terms of its large ambition, scope, and cultural authority. Rather, it relies heavily on the first-person voice to render the first-person point of view and develops the technique of interior monologue to represent the stream of consciousness of a multiplicity of focalizers. The implied author of *Ulysses* also plays with fictional rhetorical situations (for example, newspaper, catechism, and so on, as well as drama) in a way licensed by the novel but not by the epic. (Sinding 2005, 599)

Tuttavia, è parere dell'autore che il capitolo di Circe contenga due successivi *blend* relativi alla situazione retorica, straordinari perché generatori di nuovi significati emergenti dal punto di vista del genere.²⁰ La narrazione sembra prima ibridare romanzo e *drama* in una nuova forma di *drama-in-novel*, poi procedere alla successiva ibridazione con il frame “pensiero onirico” in quanto “situazione enunciativa finzionale” (*fictional presentational*

²⁰ Si rimanda qui ad un bel lavoro di Ellen Spolsky, in cui si tentava una ricostruzione storica dell'ibridazione dei generi della commedia e della tragedia nell'opera tarda di Shakespeare, come risposta al gap cognitivo generato dall'assenza di immagini sacre nell'Inghilterra elisabettiana e giacobita (Spolsky 2007).

situation) che, anche se non propriamente nel novero dei generi letterari, condivide con questi abbastanza elementi strutturali per dare origine a un *blend*.

First, the basic schemas of the rhetorical situations of the genres "drama" and "novel" are blended to create a new form that coherently integrates key elements of each, and the surface symbolic forms used to represent them. Then a "dreaming" frame is connected to the "drama" frame, which in turn allows the reader to see analogies to the rhetorical situation and form of the "interior monologue" technique already developed in the realistic story. (Sinding 2005, 599).

Se lo stile di Joyce è una mescolanza di narrazione onnisciente al passato (in terza persona) e descrizione diretta, al presente (in prima persona), dei pensieri dei personaggi, *Ulysses* è in effetti in gran misura un romanzo tradizionale, con personaggi e una vicenda ben identificati. Il suo funzionamento è garantito dalla posizione di un autore implicito che narra il suo punto di vista onnisciente su eventi del passato ad un lettore implicito, e solo il flusso di coscienza è l'elemento discordante. Nella fase di composizione del *blend*, la narrazione in terza persona delle azioni va a fondersi con le *stage directions* proprie del frame "dramma in scena", e il monologo interiore (pensieri) con i dialoghi tra gli attori; lo scrittore si contamina col drammaturgo, e il suo narratore col regista; i personaggi divengono i personaggi del dramma, ma anche gli attori, in quanto "recitano sé stessi"; il lettore si fa audience. Nessuna di queste inferenze era presente negli input di partenza, ma Joyce si spinge oltre: realizza il successivo *blend* tra la forma *drama-in-novel* e la situazione onirica con lo scopo di poter violare esplicitamente i vincoli (*constraints*) naturalistici di entrambi i frame. A partire da questa successiva composizione, completiamo ed elaboriamo un *blend* che al suo interno presenta gli scenari assolutamente iperbolici allestiti col materiale che Joyce ha scavato nella psiche di Bloom e Dedalus, funzionanti secondo le logiche interagenti del sogno e del palcoscenico.

Secondo l'autore, qui è osservabile un importante principio alla base dei *blend* che includono frame noti: ciò che conta come frame e ciò che conta come contenuto varia al variare del livello dell'osservazione che conduciamo. Risulta molto difficile categorizzare "per genere" una rete concettuale integrata, perché altri processi di *blending* riguardanti i personaggi o lo stile retroagiranno inevitabilmente sulla determinazione delle funzioni che un genere assolve e delle aspettative che produce. Successivi autori potrebbero essere condotti a elaborare mutazioni del genere stesso. Piuttosto, la nozione di genere è uno dei

vari livelli di organizzazione del senso cui possiamo scegliere di accostarci per la nostra osservazione.

Ma c'è dell'altro. Joyce spinge ancora più oltre il suo gioco di scarti metalettici e lascia sconfinare il monologo interiore all'interno delle *stage directions* del suo capitolo in forma di dramma-romanzo; utilizza cioè l'espedito più radicale della sua scrittura, il fatto di rendere visibile ed udibile ogni elemento dell'interiorità dei suoi personaggi, anche nella descrizione dei loro "movimenti di scena"; inoltre, Bloom e Dedalus appaiono del tutto inconsapevoli di questo.

The direct expression of character thought and speech in stage directions indicates role connections between characters and writer. It is true that this is a quality of interior monologue. But Joyce's "Circe" has a further rhetorical feature that it shares with dreams but not with interior monologue: the lack of awareness by the character that he is also taking the role of writer-creator by expressing stream-of-consciousness in the stage directions (Sinding 2005, 600).

Già molti critici hanno collegato il monologo interiore (in quanto frutto estremo del realismo) alla qualità della pura rappresentazione onirica, e sottolineato come sia l'uno che l'altra siano polarità quasi mai visitate dagli scrittori, men che meno insieme. Qui si afferma che l'analisi condotta con gli strumenti del *blending* permette di rilevarne la sostanzialmente possibile ibridazione come mappatura di elementi che vengono ad assumere controparti non con uno ma con molti elementi dell'altro input, con effetti, come in questo caso, di esplorazione del paradosso: la catena di successivi paradossi per cui Dedalus e Bloom sono personaggi di un romanzo, che scrivono un loro proprio dramma, filtrato attraverso i loro sogni, ma non lo sanno.

2.2.3 Inclusioni

L'inserimento di un testo t appartenente al genere x all'interno di un testo di altro genere ty è noto agli specialisti come *inclusione*. A seconda del livello di integrazione con ty e della sua mole, tx può alterare oppure no l'appartenenza di ty all'insieme dei testi di genere y . Nel caso di *Ulysses*, la presenza del capitolo di Circe, che abbiamo definito *drama-in-novel*, si collega dinamicamente, a livello intratestuale, con gli aspetti generali di "formal playfulness, frequent ironic use of literary and nonliterary genres and subgenres, and their styles" (ivi, 605), e altera di fatto la percezione del testo come appartenente alla categoria *novel*, nonostante la sua scarsa integrazione nel romanzo preso nel suo insieme. Inoltre, considerato

come elemento storico di potenziale mutamento nello sviluppo del genere romanzesco, il *drama-in-novel* Joyciano ha giocato un ruolo marginale, molto meno influente del *blend*, ad esempio, *letter-in-novel*. Tuttavia per molti aspetti questa inclusione (termine dei narratologi) si identifica con ciò che Turner e Fauconnier hanno definito un *single-scope blend*, vale a dire uno spazio in cui uno dei due input fornisce gran parte degli elementi e/o il frame portante. Essa rappresenta cioè un punto di contatto importante tra i due sistemi di analisi: la tassonomia dei *blend* elaborata dai due studiosi potrebbe essere messa a confronto con profitto con le categorie tramite le quali si tenta di dare ragione delle dinamiche mutazionali attive all'interno dei generi letterari.

2.2.4 Alle origini del romanzo: *Don Quixote*

In un successivo, più recente²¹ studio Sinding applica con parziale successo lo stesso frame d'analisi al *Don Quixote*, vale a dire il testo più frequentemente indicato come “il” primo romanzo europeo dell'era moderna. Gli obiettivi dell'autore sono molteplici. Egli intende innanzitutto analizzare la struttura del *Don Quixote* come *template* per il successivo genere romanzesco, ottenuto da Cervantes grazie a un *blend* complesso tra generi preesistenti: il racconto picaresco e il poema cavalleresco, ovviamente, ma anche la commedia dell'arte italiana, utopie e distopie, il genere pastorale, il teatro del *siglo de oro*, il *Decameron*, *L'asino d'oro*, *L'elogio della follia*. Si rintracciano inoltre elementi propri della ballata, della lirica petrarchesca, di fiaba, farsa e commedia, e di altri generi di *non-fiction*. In secondo luogo, si conferma quanto già asserito nell'articolo del 2005: che il livello narrativo della struttura di genere, cioè quello a cui si situano i personaggi e le azioni tipiche, ospiti i *blend* più salienti per il testo nel suo complesso, con ricaduta sugli altri livelli. Ma soprattutto si intende affermare la validità (e difficoltà!) del modello del *blending* concettuale “nel modellare le strutture cognitive e i processi che sottendono il discorso narrativo”(Sinding 2012, 149):

Literary genre blending highlights the potential variability, complexity and depth of ‘full meaning construction’ in discourse, and the case of *Don Quixote* suggests that it may be unrealistic to expect a simple answer to the question of exactly whose mental processes are being modeled in blending analyses (ibidem).

²¹ Blending in a *bacyelmo*: *Don Quixote's* Genre Blending and the Invention of the Novel. In Schneider R. e Hartner M., 2012 (a cura di), *Blending and the Study of Narrative*. Berlin/Boston: De Gruyter.

Infatti, se i generi letterari sono *schemata*, cioè strutture cognitive flessibili e condivisibili che collegano creatività e conoscenza, comprensione e responsività nel complesso *interplay* tra autore e lettore, occorre accostarsi alla loro multidimensionalità di tratti e di livelli, da quello “semplicemente” lessicale (ma già sappiamo che grado di complessità nascondono anche i più consueti costrutti nome-aggettivo) a quello di scena o episodio, di storia, e oltre (la dimensione intertestuale). In questa complessità tuttavia il livello narrativo tende a svolgere un ruolo primario, in quanto la sua struttura agisce da principale “motivatore ed organizzatore degli altri livelli” (Sinding 2012, 153), e dunque da base per le valutazioni di coerenza e *postdictability*.²² Vale a dire, la storia funge solitamente da attrattore per il tipo di narrazione, lo stile, il tono, la forma enunciativa o testuale, e non viceversa. Per esplorare e comprendere il *blend* di genere, dunque, occorrono *schemata* astratti di livello narrativo per gli input di partenza, o almeno per i principali: nel nostro caso, il racconto picaresco e l’epos cavalleresco. Si riporta un riassunto schematico dei due input, così come analizzati da Sinding:

ROMANZO CAVALLERESCO: SCHEMA NARRATIVO

Personaggi

Cavalieri: giovani, nobili, famosi, qualità sovrumane; scudieri come assistenti. Cavalli: forti, leali, intelligenti, di razza. Dame. Regalità. Maghi.

Setting

Copre il mondo. Campagna: foreste, prati, montagne. Castelli e corti. Meraviglioso: la luna, isole incantate.

Eventi della storia

Raddrizzare torti, conquistare onore e gloria, vagare tra guerre e avventure, perseguire un amore puro.

Forma

Punti di vista narrativi multipli, complesso intrecciarsi e includersi delle vicende. Versi, divisi in strofe e canti.

Lunghezza considerevole (fino a 1500pp).

Stile

Elevato, ornato, poetico.

RACCONTO PICADESCO: SCHEMA NARRATIVO

Personaggi

Picaro: giovane, povero, per metà reietto. I padroni: crudeli, egoisti, astuti. Gli altri: popolino.

Setting

Scala minore: zone circoscritte della Spagna. I bassifondi della città. Realismo.

Eventi della storia

Autobiografia di un malandrino: dall’infanzia vaga di padrone in padrone come apprendista, apprende le astuzie che gli valgono vantaggi e posizione.

Forma

Punto di vista singolo, singola storia lineare. Prosa, divisa in capitoli. Concisione (50-150 pp).

Stile

Colloquiale, popolare.

Figura 2.1: Elementi narrativi a confronto nel *Quixote* (Adattato da Sinding 2012, 157).

Nel *Don Quixote* il *blend* si compone con varie mappature tra gli input di partenza: un *hidalgo* diventa un cavaliere errante e il suo macilento ronzino un destriero da guerra;

²² Il termine descrive la nostra ricostituzione retroattiva della narrazione come unità coerentemente articolata e dotata di senso. Si veda: Kintsch, W., 1980. Learning from text, levels of comprehension, or: Why would anyone read a story anyway. «Poetics», 9, 89–98.

contadini e prostitute personaggi di alto rango, un barbiere il nemico, un gregge di pecore un'armata. Le locande sono castelli, un povero villaggio un'isola. A livello di plot c'è struttura comune: il vagabondare e superare prove, anche se spesso con connotazioni burlesche e parodiche. Dal momento che i due mondi finzionali sono e restano incompatibili, l'ambientazione e i personaggi sono sostanzialmente picareschi mentre il *romance* fornisce la motivazione all'agire del protagonista e l'avvio agli eventi del plot. Cervantes completa il *blend* inserendo la narrazione all'interno di frame tematici che potremmo definire di "follia" e "conflitto dell'ideale col reale", e colloca la risoluzione dei conflitti tra elementi di genere all'interno della mente di *Don Quixote*. Il discorso narrativo principale ruota così attorno ad un anziano gentiluomo che immagina di essere un cavaliere errante e traspone gli eventi di un mondo rozzo e triviale sul piano del *romance*, soffrendo umiliazioni e abusi a causa di questo ma conservando un proprio valore di purezza. Questo *blend* narrativo emergente costituisce un *template* in grado di generare una considerevole quantità di episodi, situazioni ed eventi.

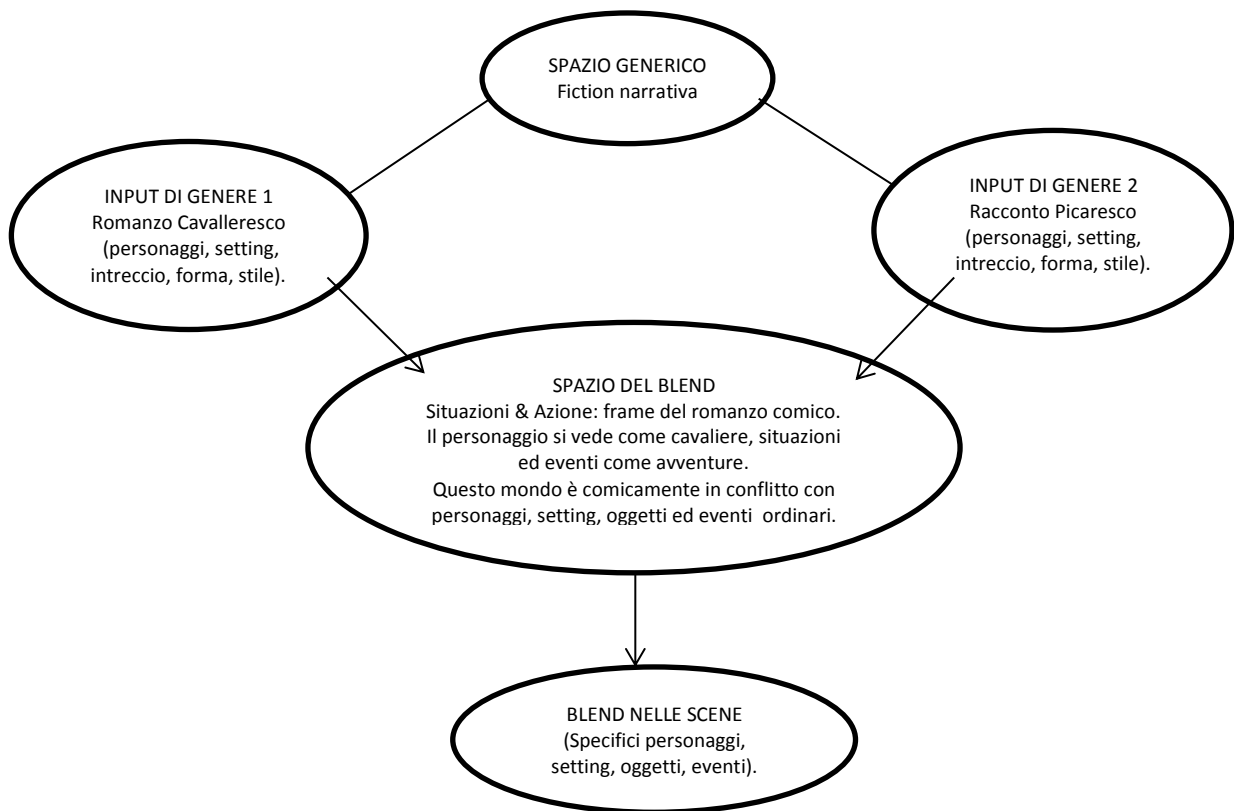


Figura 2.2: *Blend* di generi nel *Quixote* (Adattato da Sinding 2012, 157).

2.2.5 *Stile e personaggi*

A livello di stile l'incompatibilità tra picaresco e cavalleresco è superata anche grazie all'inclusione di episodi e all'interpolazione di storie di linguaggio elevato nell'ordito di base in prosa colloquiale, tecnica compositiva peraltro frequente nelle miscellanee e non aliena dal frame cavalleresco. Un'altra decisione chiave dell'autore è comporre la diade protagonista / coprotagonista arruolando Sancho (voce del picaresco) nel ruolo di scudiero: attivando questo scenario diamo vita a quella straordinaria, sottile e complessa evoluzione dei personaggi che Salvador De Madariaga²³ ha definito "quixotification of Sancho, sanchification of Quixote".²⁴ una struttura di senso emergente in cui la follia allucinatoria e il progressivo disincanto di un personaggio si stemperano in un discorso complesso sulla natura del reale che viene condiviso e partecipato da altri personaggi di polarità opposta. In questo modo si sviluppa uno dei temi principali del romanzo: "una visione comico-ironica della 'delusione' eroico-cavalleresca come complemento essenziale al cinismo del mondo reale" (Sinding 2012, 159). Nulla di tutto ciò era presente negli input di partenza, e quello che accade nel *Don Quixote* a livello di costruzione del personaggio è un processo che diverrà centrale ai successivi sviluppi della forma narrativa romanzesca in Europa.

Per mostrare come questo blend a livello narrativo si colleghi al livello linguistico, Sinding analizza il termine *bacyelmo* proposto da Sancho per assegnare un nome compromissorio alla bacinella da barbiere che per Don Chisciotte è "l'elmo di Mambrino":

It clearly illustrates in a single scene the detailed consequences of Sancho's growing fascination with Quixote's romance worldview, and represents a key step in his acceptance of it. The meaning of the lexical blend depends on the context of scene and story levels. Fauconnier and Turner stress the role of context in determining meanings and effects: lower levels establish certain schematic possibilities of meaning; and higher (or wider) levels narrow them down and fill them in (ivi, 160).

In uno degli input iniziali, Sancho vede un barbiere e la sua bacinella, e il suo padrone è matto. Ma l'eloquenza di Don Chisciotte lo affascina, e la bacinella protegge effettivamente la testa del gentiluomo dalle pietre scagliate dai forzati: nel suo resoconto di quello scontro, in qualche modo Sancho riesce a tenere insieme il frame "barbiere" e quello "cavaliere errante" coniando un termine ibrido che permette di descrivere qualcosa che non

²³ De Madariaga S. 1961, *Don Quixote: An Introductory Essay in Psychology*. London: Oxford UP, 6-7.

²⁴ Questa espressione è essa stessa un riuscito *blend* retorico!

aveva nome; crea cioè una nuova struttura cognitiva dotata di significato. Un atto creativo frutto dell'azione narrativa (in questo caso i lunghi dialoghi tra l'*hidalgo* e il suo scudiero), “uno sforzo per ricomporre la confusione” (ivi, 162). Nella visione schematica di Sinding, inoltre, *bacyelmo* sta a *bacia* e *yelmo* come il *Don Quixote* sta ai generi cavalleresco e picaresco: *blending* di diverso livello che corrono paralleli con un infinito numero di rimandi reciproci.

2.2.6 Conclusioni

L'utilizzo della teoria del *blending* nell'analisi dei generi letterari comporta un marcato allargamento della focale: a questo livello gli *input space* sono interi generi, con la loro complessa stratigrafia di senso, e le reti integrate che ne risultano sono intere narrazioni, alcune delle quali, come nel caso del *Don Quixote*, destinate ad avere amplissima risonanza nel futuro del sistema letterario in generale. “Lettori e scrittori in effetti pensano e provano sensazioni schematicamente e creativamente in queste dimensioni più ampie, e la teoria del *blending* è di grandissimo valore nell'accostarci a questi fenomeni” (ivi, 162). L'“invenzione del romanzo” da parte di Cervantes consiste forse proprio nell'elaborazione di un *blended template* in grado di strutturare i piani narrativi in modo atto a generare episodi, scene e personaggi. Conseguentemente, vista la rilevanza strutturale per il contesto comunicativo che Sinding conferisce al plot, è possibile affermare che l'importanza culturale del *Don Quixote* sia motivata in gran parte dal suo essere un *blending* di genere che estende le sue mappature a tutti i livelli cognitivi e di risonanza emotiva, da quello tematico (le visioni del mondo) a quello lessicale (come nel caso di *bacyelmo*), attraverso tutti i livelli narratologici: personaggi e focalizzazione, trama, episodi, digressioni e descrizioni. Il modello dell'integrazione concettuale conferisce nuova valenza al sempre nuovo piacere di una rilettura.

2.3 Dal linguaggio alla storia: Barbara Dancygier

Tra gli studiosi che hanno fatto ricorso al *blending* concettuale nelle loro analisi di vari aspetti del sistema letterario occorre senz'altro annoverare la canadese Barbara Dancygier, che dopo aver seguito lo sviluppo della teoria a partire dagli studi decennali di Turner e Fauconnier (in seguito concretizzatisi nel loro “manuale” del 2002) e averla utilizzata nei suoi studi sul significato emergente dei costrutti linguistici²⁵, nel 2012 tentò di sistematizzare in un volume dal titolo *The Language of Stories*²⁶ il quadro delle potenzialità applicative del *blending* e della teoria degli schemi in ambito narratologico, trattando i testi letterari principalmente come manufatti linguistici e focalizzandosi sui processi linguistici che partecipano alla costruzione dei loro significati:

I attempt to start with sentence-level phenomena and study the ways in which they contribute to text-wide meanings, relying on blending through all the levels. This project is thus an attempt to propose a blending interpretation of fictional storytelling, along with the linguistic strategies it involves. (Dancygier 2012, 2)

La teoria degli schemi e quella del *blending*, che l'autrice sembra considerare una sua naturale evoluzione, considerano il significato non come una serie di concetti correlati a forme linguistiche soprattutto lessicali, ma come il risultato emergente dall'uso che ciascuno di noi fa di apparati segnifici, non solo verbali, nella continua interazione con i frame esperienziali in nostro possesso. Parte della linguistica cognitiva tende a confermare l'assioma che il linguaggio costituisca una sorta di modulo separato della mente, da analizzare disgiuntamente rispetto all'arte, alla cultura e alla letteratura, e che gli strumenti d'analisi sviluppati per esso conducano ad uno studio dei significati troppo puntuale, focalizzato e formale per costrutti linguistici più estesi di una frase o di un breve testo. La Dancygier ritiene al contrario di voler tentare di esaminare come le forme linguistiche compartecipino alla costruzione dei set di significati complessi di forme estese e pluridimensionali di discorso, quali i romanzi e i drammi teatrali, focalizzandosi sui processi piuttosto che sui risultati. Una frequente obiezione agli sforzi di interpretare cognitivamente i testi della letteratura è che questo approccio non ne considererebbe a sufficienza i risvolti

²⁵ Si vedano soprattutto Dancygier 2006, 2008, 2011.

²⁶ Dancygier B. 2012, *The Language of Stories. A Cognitive Approach*. Cambridge / NY: Cambridge University Press.

storici e culturali, o le differenti ricezioni da parte dei lettori nel tempo. Ma la metodologia cognitiva indaga proprio i processi narrativi di base del pensiero umano, non solo quelli tipici dei modernisti o degli elisabettiani, e la teoria del *blending* si presta discretamente, per il momento, a connetterli con nozioni stratificate e complesse come, ad esempio, la salienza culturale e sociale delle narrazioni, da qualche tempo sotto le lente del filone “evoluzionista” della critica (Gottschall, Boyd), o la loro sofisticata efficacia narratologica.

2.3.1 Spazi narrativi, *blending* e l'emergere della storia

With respect to meaning complexities of fictional narratives, blending seems to be particularly well-suited to proposing an account of narrative structure. The concepts and mechanisms proposed in blending work translate naturally into the needs of an account of narratives, but also open the door to the discussion of blending mechanisms and properties which seem specific to the emergence of meaning of longer texts. (Dancygier 2012, 32)

E' possibile offrire una spiegazione di come le singole frasi di un testo di fiction contribuiscano al conferimento dei suoi significati narrativi complessivi? Per farlo l'autrice richiama i concetti già noti di “spazio mentale” e “frame” e ne introduce uno nuovo, quello di “spazio narrativo” (*narrative space*). La costruzione narrativa procede cioè a diversi livelli organizzativi del senso, attraverso il coinvolgimento di strutture parziali (gli spazi narrativi) che generano *blend* sempre più complessi. Gli spazi narrativi condividono molte delle caratteristiche degli spazi mentali. Si attivano grazie ad espressioni linguistiche (“C'era una volta...”), e vengono ulteriormente strutturati da scelte grammaticali quali “persona” e “tempo verbale”. Sono dotati di una propria topologia, comprendente riferimenti spazio-temporali, norme culturali e attanti: narratori e personaggi, a volte ibridati. Possono essere pienamente sviluppati o appena menzionati, ma sempre possiedono più o meno elaborate dinamiche di punto di vista (*viewpoint*), e si collegano tra loro in modi atti a generare il senso emergente della storia. E' la specifica organizzazione del singolo testo a determinare la loro struttura, dunque non rispondono necessariamente a criteri di completezza o coerenza.

A narrative space is thus a construct which is set up through linguistic means and continues being elaborated through some parts of the text (possibly all). It is also subsequently enriched through blending and gradually starts functioning in the network leading to an emergent story. In these respects it is thus similar to a mental space, which participates in extended discourse. What constitutes a crucial difference, however, is the

nature of the discourse, since a narrative requires that its primary spaces be maintained and elaborated until the completion of the reading process, until their role in the text is fulfilled (Dancygier 2012, 37).

In qualche caso uno spazio narrativo può prendere la forma di una semplice frase, come in *The Dinosaur* di Augusto Monterroso, brevissima fiction vincitrice di un ambito premio di fiction breve, che Dancygier riporta integralmente come esempio:

(1) *When he woke up, the dinosaur was still there.*

Non vi è alcuna ragione per invocare limiti linguistici minimi agli spazi narrativi. Ciò che conta è l'emergere di una struttura narrativa, e la frase in (1) contiene una ricca topologia in grado di attivare nel lettore costruzioni di senso molto complesse. C'è una catena di eventi, un narratore, personaggi in relazione tra loro, e c'è suspense. Si richiede al lettore un massiccio intervento inferenziale, cioè di utilizzare appieno le proprie conoscenze linguistiche e extra-testuali per completare la rete integrata emergente attivata dagli input narrativi.

Ulteriori esempi di analisi condotti su testi più estesi conducono l'autrice alla medesima conclusione: a partire dal micro-livello espressivo della sintassi, ciascuno spazio narrativo svolge funzione "locale" di attivazione di *blend* che tuttavia restano attivi lungo tutto il processo di costruzione di significato. Tale processo non avanza linearmente con la lettura del testo, ma rielabora piuttosto gli spazi stessi in maniera incrementale.

2.3.2 *Ancore narrative*

Un altro concetto utile, introdotto dall'autrice in uno studio precedente,²⁷ è quello di ancora narrativa (*narrative anchor*). Data la natura tendenzialmente frammentaria e ricca di vuoti delle narrazioni, vi è necessità di dispositivi specifici in grado di garantire collegamenti attivabili tra spazi narrativi differenti. Le ancore narrative sono veri e propri segnaposto (*place-holders*), espressioni linguistiche che attivano o semplicemente suggeriscono la presenza di spazi narrativi, ma con funzioni di coerenza interna, senza quindi che gli spazi stessi pervengano ad un pieno sviluppo. Il raggiungimento di questo pieno dispiegamento degli spazi narrativi si realizza nel fluire del racconto, e anche in questo caso le ancore narrative svolgono la funzione di "valvole", per così dire, tra uno spazio e l'altro,

²⁷ Dancygier B. 2008, The text and the story: levels of blending in fictional narratives. In Oakley and Hougaard (eds.), *Mental Spaces in Discourse and Interaction*. Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins. 51–78.

permettendo l'importazione e lo scambio di topologie (*cross-input projection*) e la costruzione della coerenza e ricchezza narrativa.

Narrative coherence crucially depends on selection of the content needed at a given point in the story, and on suppression of all information which would reveal too much or drown the important narrative elements in a chaos of unbounded verbosity. (Dancygier 2012, 42)

La Dancygier ne riconosce peraltro la difficoltà di definizione formale, optando per una funzionale-dinamica che tenga conto dei processi che esse innescano. Le sigarette fatte a mano che due uomini (l'uno un personaggio definito, l'altro dalla identità imprecisata) rispettivamente fumano o *non* fumano in due spazi narrativi differenti in *The Blind Assassin* di Margaret Atwood, ad esempio, suggeriscono metonimicamente che possa sussistere una parziale sovrapposizione, se non un'identità, tra i due personaggi.

Nello stesso romanzo, dalla struttura molto complessa²⁸, una fotografia si ripropone a più riprese, suggerendo al lettore che essa possa rivelare informazioni preziose sulla vicenda. La fotografia appare diversa nei vari spazi narrativi, e una parte è sempre mancante. Tuttavia è sempre presente una mano, rimasta lungo il bordo dello strappo, appartenente ad una figura strappata via dall'immagine. La foto e la mano fungono da ancore narrative, nell'analisi condotta dall'autrice con notevole acume critico, per tutto il romanzo, fino al pieno dispiegamento del loro valore referenziale, metonimico e metaforico. In particolare, la mano distaccata dalla figura corporea è un'ancora che conferisce alla storia un frame di causalità e un punto di vista, modellando di fatto il mondo finzionale: mano che scrive, tocca, ama, uccide. Data la forte componente metanarrativa presente nel romanzo, quest'ancora compie quasi un'usurpazione del ruolo di narratore. Ormai svincolata dal suo semplice significato semantico convenzionale, un'ancora attiva una rete di concetti e richiama la ricchezza dei frame esperienziali già presenti nel nostro retroterra di conoscenze.

²⁸ Nel romanzo *Iris*, ora anziana, narra in prima persona della sua vita e di quella della sorella Laura, morta in un incidente d'auto (oppure suicida?); dell'amore di una delle due, o di entrambe, per un uomo, e del romanzo che Laura avrebbe scritto e *Iris* pubblicato. Nel romanzo-nel-romanzo, Alex, il personaggio principale, sta scrivendo un racconto di fantascienza dal titolo *L'assassino cieco*, di cui racconta gli sviluppi alla sua amante. Col procedere della narrazione, il romanzo nel romanzo si rivela essere più chiaramente ispirato a fatti reali, e diventa palese che il romanzo di Laura nasconde eventi rivelatori della vita di Iris.

Naturally, the narrative expressions are symbolic in the ordinary sense of the word, but they may be deployed in the text in a way which poses a challenge to our representational stance. We do know what a photograph is and we expect it to represent a recognizable reality. If that reality is not provided, it can still be constructed. We can thus say that narrative anchors are narratively salient expressions which rely metonymically on frames and exercise our representational abilities, but create suspense by providing necessary information only bit by bit (Dancygier 2012, 50).

L'impatto cognitivo delle ancore sul processo di lettura della fiction assume quindi una valenza multidimensionale: al livello più semplice esse attivano metonimie di frame differenti (una fotografia ad esempio costruisce un *blend* con più relazioni vitali di *Rappresentazione*) e innescano responsività emotiva. Partecipano inoltre alla costruzione di sequenze temporali di eventi aggiungendo frame di causalità e intenzionalità, e alla identificazione dei personaggi. Alimentano processi inferenziali per colmare i vuoti informativi della trama, e in generale fungono da scheletro portante per l'emergere di reti interattive tra gli spazi narrativi. Questi, mantenuti in co-attivazione e aperti alla ricezione di nuove topologie, producono i set di significati emergenti. Funzionano cioè come catalizzatori "per la complessa interazione tra le espressioni specifiche impiegate, le connessioni emergenti tra le varie parti del testo, e le elaborazioni che il lettore ne produce" (Dancygier 2012, 51).

2.3.3 La storia come "megablend"

The 'story' under discussion here [...] is the semantic correlate of a specific text (Dancygier 2012, 53).

Con l'esplicita premessa che gli esponenti linguistici (semantici, sintattici) attivino frame cognitivi ed emotivi ad ampio spettro, l'autrice espande la nozione di testo e ci invita a considerare come facenti parte di esso anche questi frame, già in nostro possesso perché collegati ai vissuti esperienziali. In questo senso, le scelte testuali sono da considerare come stimoli per l'attivazione di *blend* molto complessi e stratificati che conducono alla configurazione, sequenziale e arricchita di nessi di causalità, della storia vera e propria. E' proprio nella causalità che si identifica il valore portante di ciò che consideriamo una storia, non nella sequenzialità temporale. Le discontinuità temporali sono manifestamente necessarie già nei primi testi scritti: nell'*Odissea*, ad esempio, in cui gli scarti analettici e prolettici ci permettono di caratterizzare i personaggi principali e riconfigurare il valore

delle loro gesta, fino al pieno sviluppo di ogni elemento narrativo. Allo stesso modo, i flashback riguardanti Wickam e Darcy sono funzionali alla esplicitazione tematica di *Pride and Prejudice*, se così possiamo definirla: l'argomento non è chi è stato davvero subdolo e malvagio, ma la possibilità per una donna consapevole di amare un uomo responsabile. Così, per i lettori e ascoltatori delle vicende di Odisseo, il tema del ritorno configura il ristabilimento dell'ordine e la chiusura del ciclo umano/divino apertosi con la guerra di Troia. Il nocciolo sequenziale fabulatorio conserva una sua significatività, se teniamo presente che l'architettura cognitiva con cui costruiamo l'idea di tempo (secondo Lakoff e Johnson, 1980) si collega sostanzialmente alla metafora *Time is a linear path through space*, e che viviamo in *blend* potentemente incarnati in cui il progredire nel tempo equivale al movimento spaziale. Tuttavia, nel caso delle narrazioni complesse è l'organizzazione causale degli eventi che sembra giocare il ruolo cognitivamente più importante, con la compressione di eventi differenti e distanti tra loro in relazioni vitali di Causa - Effetto e Cambiamento. Nell'analisi di *The Blind Assassin* Dancygier enuclea anche compressioni di personaggi diversi in relazioni di Analogia e successivamente di Identità, e compressioni di Ruolo – Valore in relazione al romanzo scritto da Iris (o Laura?). In generale, l'autrice ritiene che gli esempi enumerati sostengano l'ipotesi che “la costruzione della storia progredisca secondo le linee proposte dallo schema concettuale del *blending*” (ivi, 57) e ne rispetti i principi di ottimizzazione così come delineati da Turner e Fauconnier. Grazie all'integrazione in reti integrate complesse, a loro volta risultato dell'ibridazione di *blend* più semplici (a partire da “semplici” espressioni linguistiche), dalla storia emergono significati cognitivamente stratificati che possono essere tuttavia trattati in dimensioni manipolabili (*Achieving Human Scale*). Gli input narrativi in questa rete di reti conservano le topologie iniziali e le retro-arricchiscono tramite la co-attivazione di altri input, rafforzando i legami metonimici.

2.3.4 *Il blending sul palcoscenico.*

I will be interested in one major question: how does a play tell a story? Given the obvious materiality of the storytelling

environment, one can expect the verbal layer of the medium to play a role which complements the physical materiality of the stage and the embodied presence of the characters. It is also to be expected that the representation of the characters' minds will take a different form. Finally, the engagement of the audience is different from the response of the reader, given the appeal to the senses alongside the exposure to language. (Dancygier 2012, 141)

Una delle ragioni per considerare le narrazioni dal punto di vista dell'emergere di significati complessi è il poter prendere in esame le differenze responsive. Ogni costrutto cognitivo emergente è diverso da epoca a epoca, da fruitore e fruitore e, per lo stesso soggetto, da lettura a lettura. Le ri-codifiche multimediali e transmediali amplificano questa differenziazione, invitando il pubblico a utilizzare gli stimoli testuali (spesso divenuti ipertestuali) per generare nuovi *blend*. La differenziazione dei sistemi di significati nelle varie situazioni enunciative è una questione alquanto complessa a cui Dancygier si avvicina nel sesto capitolo del suo volume, con una interessante trattazione di alcune convenzioni proprie del teatro di Shakespeare, a suo parere uno snodo importante nell'emergere di narrazioni orientate alla modernità. Il contesto enunciativo proprio del teatro elisabettiano e giacobita si configura come una straordinaria rete integrata originata dagli input di partenza del discorso e della materialità della scena: in senso innanzitutto spaziale, con lo sfruttamento a fini narrativi dell'ampiezza, profondità e verticalità del palcoscenico, su cui si vanno a mappare le topologie degli spazi narrativi del discorso testuale.

Così, nel *Richard II*, che l'autrice utilizza come esempio, la già ricca simbologia topologica incarnata di "alto" e "basso" viene ad acquisire una ulteriore pregnanza dimensionale quando associata, in vari momenti del dramma, al futuro status del protagonista, re deposto, e del suo usurpatore Bolingbroke, o al *locus* in cui gli attori pronunciano le loro battute. Anche qui Dancygier prende le mosse dagli studi di Lakoff e Johnson (1980) sulle metafore (*good is up; status is up; happy is up*) e metonimie spaziali (*head for center of control; heart for feeling; knee for submission*). La verticalità del corpo dell'attore è referente topologico della dignità del personaggio, come l'atto di inginocchiarsi dinanzi al re lo è della sua sottomissione. Il testo, coi numerosi riferimenti ai luoghi del castello e a luoghi del corpo mappati sulla materialità dello spazio teatrale e del corpo degli attori, allinea a questi già effiaci *blend* quelli della elevatezza o bassezza, morale e di rango sociale, dei personaggi. Configura inoltre una via d'accesso ai pensieri nella mente dei personaggi (*Body-Mind Blend*).

Il palcoscenico funge da *embodiment* fisico, materiale, per tutte le dimensioni narrative: spazio, tempo, personaggi, eventi; persino laddove (come accade di frequente nel teatro moderno) il concetto di dentro/fuori lo spazio scenico diviene un confine apertamente violato (si veda la brillante analisi del significato dei rumori fuori scena in *Arcadia* di Tom

Stoppard). Lo spazio testuale utilizza tipologie di discorso non comuni a nessuna altra forma di storytelling, come il coro, gli “a parte”, il monologo, le *stage directions*, stimolando il pubblico a *blend* di grande audacia. I personaggi parlano a sé stessi, ad un oggetto, a un corpo morto, a fantasmi (come in *Macbeth*, *Julius Caesar*, *Richard III*). Nella scena del doppio suicidio finale in *Romeo and Juliet*, ad esempio, l’attore che interpreta Romeo si rivolge al luogo dell’azione (la tomba della famiglia Capuleti), al corpo di Thybald, a quello di Juliet (creduta morta), a diverse parti del corpo (suo e dell’amata), poi alla fiala di veleno, ad un personaggio assente dalla scena (lo speciale). La categoria “tempo” è qui decompressa, perché nella vita reale le azioni inscenate sarebbero di durata più breve, e le parole di Romeo e Juliet attivano frame cognitivi ampiamente condivisi, ad esempio le comuni metafore *Death as an Adversary* e *Death as Departure*. Descrivono inoltre minuziosamente i gesti compiuti dagli attori (*Acting-Speaking Blend*), dandoci accesso alla loro sfera emozionale e alle loro riflessioni (*Thinking-Speaking Blend*) e generando quello che Dancygier chiama un *blend performativo*. In un certo senso, la materialità della scena e del corpo degli attori, in tutti i suoi numerosi risvolti, costituisce un esempio complesso di ancora materiale nel senso definito da Hutchins e utilizzato da Turner e Fauconnier (si veda il capitolo precedente), nonché di ancora narrativa. Nel caso del corpo degli attori, da Plauto al teatro shakespeariano i frequenti scambi di persona aggiungono una ulteriore dimensione di *blending*, con la compressione in *Identità* o in *Analogia* di personaggi diversi, a volte violando ripetutamente la barriera di genere: ragazzi che interpretano ragazze che interpretano ragazzi (*The Twelfth Night*, *The Two Gentlemen of Verona*).

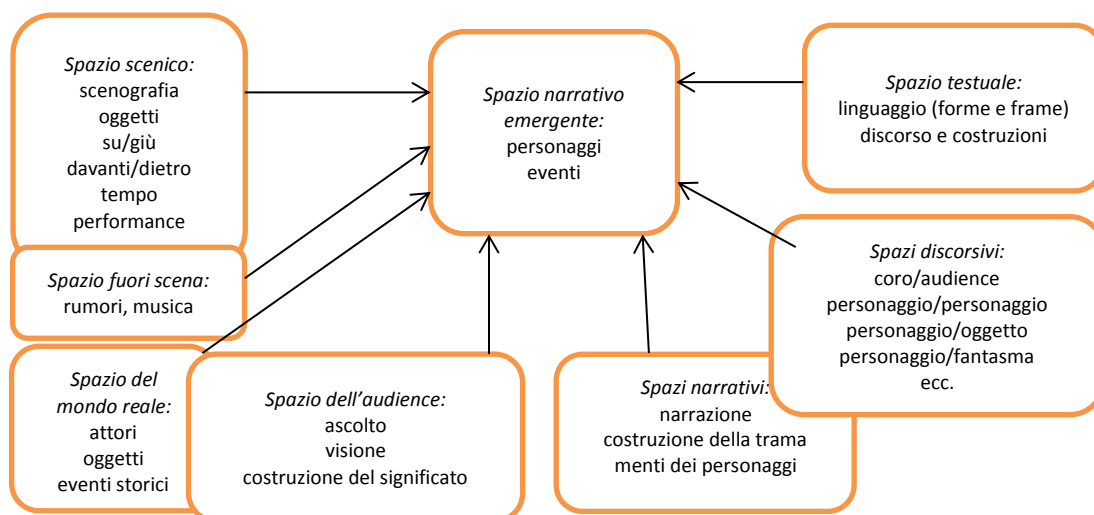


Fig. 2.2: Schema degli spazi mentali in una performance teatrale (Adattato da Dancygier 2012, 145).

Le stesse considerazioni valgono per *Macbeth*, in cui il pugnale e la macchia di sangue, cui Macbeth e Lady Macbeth si rivolgono direttamente, sono metonimie per gli atti criminosi compiuti o in via di compimento; e dove il fantasma di Banquo, visibile solo al protagonista (e per convenzione diegetica al pubblico), conferisce all'attore nel ruolo di mandante del suo assassinio la possibilità di dare voce e forma visibile al proprio degenerato mondo interiore, costellato di incubi e rimorsi.

In conclusione, la costruzione del significato emergente in una performance teatrale richiede che si dia ragione della complessa interazione di tutti gli spazi coinvolti, e poggia sostanzialmente su reti di senso costruite su di elementi materiali e testuali specifici per questa situazione enunciativa. Il teatro rinascimentale da questo punto di vista è interessante perché costituisce un prototipo di narrazione in cui vi sia una fonte deitticamente identificabile di tutte le informazioni rilevanti: un attante in scena che raccontando, riflettendo o conversando veicola informazioni di prima mano. Inoltre, nonostante l'accesso alla mente dei personaggi non sia diretto, vi è il tentativo di utilizzare la materialità della situazione enunciativa e del discorso testuale allo scopo di disvelare il loro mondo interiore. Secondo l'autrice, si tratterebbe di un primo passo lungo il percorso linguistico e culturale che dal *vocative-cum-imperative* degli attori elisabettiani perverrà successivamente al romanzo, al narratore intrusivo, ecc., fino ai sofisticatissimi strumenti narrativi dei modernisti.

2.4 Conclusioni: una pervasività sfuggente?

Oltre ad un'ampia messe di consensi ed entusiastici tentativi di applicazione, la teoria del *blending* concettuale di Turner e Fauconnier ha raccolto numerose critiche, cosa del resto inevitabile per un concetto teorico che aspiri ad essere universalmente applicabile. Una delle questioni più spesso sollevate è, ad esempio, quella che riguarda la già menzionata difficoltà di osservare i processi (a questo punto vari, e molto articolati) che chiamiamo con la definizione – ombrello di *blending*. Automatici e inconsci, essi sfuggono sia alla

introspezione conscia che all'osservazione esterna. Turner e Fauconnier sono inoltre chiari su questo punto: nulla nella struttura degli *input space* rende prevedibili i *blend* che ne scaturiranno, e gli *input space* stessi non sono esplicitamente presenti nella maggior parte dei *blend*, ma devono essere individuati dall'analisi. Condurre una scomposizione (o ricomposizione?) *blending-oriented* di reti concettuali integrate implica cioè la decodifica di un "pacchetto" di significati che si ipotizzano essere il punto d'arrivo di processi di *blending*: si procede all'identificazione degli *input* e del *generic space*, si mappano elementi e relazioni che attraversano gli spazi e ci si focalizza infine sullo spazio risultante, evidenziandone le differenze che lo distinguono dagli *input* di partenza.

La caratterizzazione di queste differenze, affermano criticamente Coulson e Oakley (2000, 180), viene invocata per giustificare l'affermazione che la nuova struttura di senso è nata attraverso il processo appena descritto, con una forma di ragionamento troppo spesso autoreferenziale. Appare virtualmente impossibile dimostrare la falsità di un'analisi *blending-oriented*; non si può provare che una particolare costruzione di significato sia compresa anche senza ricorrere ai processi d'integrazione, né che frame o *input space* differenti da quelli individuati siano o non siano attivi nel *blend* in esame. Per dirla con Monika Fludernik, "si comincia dal *blend* e ci si apre la strada fino allo spazio originario, avventurandosi sul ghiaccio sottile della speculazione" (2010, 20).

Turner e Fauconnier dedicano l'intero capitolo 16 del loro volume alle regole e ai principi che limitano i meccanismi del *blending* concettuale, con l'intento esplicito (solo parzialmente raggiunto, a mio parere) di prevenire l'osservazione che "tutto sia *blending*", ma ricordiamo che i loro esempi sono perlopiù di natura relativamente semplice, sostanzialmente privi della complessità strutturale, polisemia e ambiguità semantica propri di un testo letterario. Proprio in queste tipologie testuali e situazioni enunciative complesse, affermano i critici, si può andare in cerca di qualunque *blend* si desideri, sicuri di trovarlo. Talvolta considerandoli propri del testo, talvolta del lettore; in qualche caso predisposti più o meno consapevolmente da un autore, in altri generati dai frame inferenziali dei fruitori. I *blend* di chi, dunque, stiamo investigando?

Anche sorvolando su questa pur fondamentale questione, la comunità scientifica sembra attendere perlomeno una risposta all'altro quesito sul pensiero narrativo: quello riguardo alla reale esistenza dei *blend* che individuiamo in esso. Il rapido cenno di Turner e Fauconnier (2002, 40) alle *connectionist neural networks* come probabile base biologica dei

processi di integrazione concettuale non ha a tutt'oggi ricevuto conferma dai neurobiologi; troppo consistente ancora il gap tra le scoperte sulla fisiologia del cervello e i vari modelli di funzionamento della mente umana. Il termine *mental space* rimane ancora, di fatto, una definizione metaforica, almeno sino alla scoperta di un passaggio a Nord-Ovest biochimico nel nostro *wetware* (di nuovo altri *blend...*).

Come per altri modelli teorici e termini metaforici, tuttavia, nulla impedisce che il *blending* concettuale possa essere inteso come “strumento provvisorio ma valido per concettualizzare la complessità della facoltà umana di produrre significati. [...] La vera forza dell'approccio di Turner e Fauconnier, perciò, sta nelle qualità euristiche della loro teoria.” (Schneider 2012, 9-10). E' ancora tutto da dimostrare che il processo mentale del *blending* possa costituire la base dell'espressione creativa e artistica delle narrazioni; appare più probabile che sia uno dei meccanismi che ci consentono di immergerci nei mondi finzionali con la piacevole sensazione di conoscerli da sempre.

Nei casi di applicazione analitica del *blending* esaminati in questo capitolo occorre chiedersi se il modello conferisca effettivamente nuove dimensioni di profondità euristica al lavoro dello studioso di letteratura. Nel primo caso, l'ipotesi di Michael Sinding che i generi letterari evolvano ibridandosi a partire da *blend* attivati inizialmente al loro interno implica che il nostro ubiquitario processo creativo giochi un ruolo fondamentale in questa partita. Si badi bene, il nostro autore è perfettamente consapevole che il percorso che ci ha condotto dai primi poemi epici alle sofisticate narrazioni letterarie moderne, moderniste e postmoderne sia il frutto di complesse interazioni di numerosi fattori, molti dei quali esterni al sistema letterario.

Ritengo che le analisi di Sinding siano convincenti, nel senso che sembrano in effetti gettare nuova luce sulle dinamiche di giustapposizione o integrazione tra generi letterari nei due casi esaminati, *Don Quixote* e *Ulysses*. Entrambi gli autori diedero a tali dinamiche grande risalto e visibilità: parliamo di due testi che in modi differenti costituirono una svolta di radicale innovazione nella comunicazione letteraria. L'*insight* generato dall'applicazione del modello teorico è in effetti prezioso, e viene voglia di rileggere la storia delle innovazioni di genere in questa nuova prospettiva. Altri studi, ancora da produrre, magari condotti su narrazioni più *mainstream* e meno radicalmente innovative, potranno confermare o smentire la validità dello schema d'analisi ispirato ai principi dell'integrazione concettuale.

Lo sforzo, prodotto da Barbara Dancygier, di raccordare la teoria del *blending* e l'analisi del discorso letterario risulta di più difficile valutazione. L'autrice canadese ha innanzitutto arricchito il modello di Turner e Fauconnier di nuovi concetti, quali gli spazi narrativi e le ancore, per dotare di strumenti più specifici il lavoro dello studioso di letteratura. Grazie ad essi è possibile disvelare i processi dell'integrazione concettuale operanti nel testo letterario: l'attivazione di frame ad opera del linguaggio, la necessità del narratore come agglutinazione di istanze deittiche, l'elaborazione del punto di vista, la strutturazione incrementale delle sequenze crono-causali, la centralità dei processi metonimici; nella situazione enunciativa propria del teatro, i processi di *blending* danno ragione della profondità delle nostre percezioni incarnate grazie al corpo dell'attore e allo spazio fisico della scena.

Alcune delle analisi estese condotte da Dancygier riguardano tuttavia testi in cui l'ibridazione di spazi narrativi differenti è palesemente impiegata a fini narrativi: *The Blind Assassin*, *Catch 22*, il film *Memento* sono esempi di narrazioni in cui la sequenza cronocausale rimane incerta fino alla fine, obbligandoci ad una vera palestra inferenziale. Il *blending* concettuale sembra fornire ulteriore profondità interpretativa in casi in cui esso appare molto evidente.

Gli studi su cui la teoria del *blending* è stata sviluppata riguardano normalmente stringhe molto limitate di segni, o situazioni comunicative in contesti discreti: un'immagine o scena, una parola o espressione, un breve testo, un modello mentale, un artefatto, un rituale. Spostare la ricerca verso il discorso estensivamente strutturato (come nel caso del testo letterario) comporta l'immediato incontro con gradi esponenziali di complessità, e la necessità di adattare il modello di analisi ai fenomeni che si tenta di descrivere.

La differenza nelle interpretazioni e nei responsi allo stesso set di elementi testuali di un'opera, conferiti da diverse epoche, comunità e singoli individui nel corso del tempo, ci induce a vedere la stessa opera come una galassia di senso potenzialmente in grado di attivare un numero elevato di reti concettuali diverse per ciascun lettore. Molte di tali reti avranno molto in comune, oppure molto poco. La teoria del *blending* appare attualmente come un modello sufficientemente coerente per indagare questa dimensione grandemente dinamica, propria della varietà letteraria del discorso, e ha il pregio di evidenziare come nell'universo segnico probabilmente non esista un singolo *locus* per la costruzione del significato.

CAPITOLO 3

IL *MIND READING*: UNA FUNZIONE SOCIALE

3.1. Il concetto di *mind reading* (o Teoria della Mente)

Prima di discutere alcuni concetti che le neuroscienze e la psicologia di stampo cognitivista hanno conferito alla critica letteraria originando una serie di studi e producendo alcuni risultati di grande interesse, esporrò succintamente cosa intendo per *mind reading* o *Theory of Mind*, che in molta letteratura in inglese sull'argomento si trova abbreviato con l'acronimo "ToM".

La teoria della mente (questa la traduzione italiana corrente) è ritenuta essere un'abilità mentale adattativa altamente evoluta che la specie umana ha sviluppato nel corso di migliaia di anni per vivere in gruppi di centinaia di individui: una specie di base comune per il comportamento collettivo e cooperativo finalizzato. Consiste, nella sostanza, nel produrre rappresentazioni mentali più o meno accurate di ciò che altre persone pensano e provano; questo aiuterebbe a comprenderne e prevederne le intenzioni e il comportamento con un ragionevole margine di successo.

Processi di *mind reading* sono stati osservati in svariati animali, soprattutto nei primati che vivono in gruppi di un numero consistente di individui. Il più delle volte questi processi danno origine a comportamenti competitivi: ad esempio, un babbuino "vede" l'intenzione di un altro di afferrare un frutto e lo precede nella raccolta; vi sono tuttavia esempi significativi di comportamenti cooperativi, soprattutto di caccia o di difesa dai predatori, che sottolineano il carattere essenzialmente sociale del vantaggio evolutivo conferito dal possesso dell'abilità di ToM. I comportamenti cooperativi ovviamente si moltiplicano esponenzialmente, con un aumento vertiginoso della loro complessità, nel caso della specie umana.

3.2. Gli studi sull'autismo

Ann gioca con i mattoncini, che poi lascia sul tavolo per uscire dalla stanza; in sua assenza Sally entra e sposta i mattoncini sullo scaffale. Dove li cercherà Ann al suo rientro nella stanza?

Questo semplice test, divenuto ormai classico per un accertamento precoce delle difficoltà di apprendimento nei bambini, noto come “*Sally / Ann test*”, può aiutarci a comprendere meglio la competenza di *mind reading*. Ci attendiamo che tutti i bambini di cinque anni riescano a “mettersi nei panni di Ann e sapere che penserà”, così come molti bambini di quattro anni e solo alcuni di quelli di tre; salvo che, appunto, difficoltà precoci di strutturazione della competenza di *mind reading* non complichino le cose, rendendo di fatto inaccessibile al soggetto la rappresentazione degli stati cognitivi di qualcun altro.

Per chiarire ulteriormente il concetto di ToM e valutarne l'importanza nella socialità umana ho preso spunto dalla recente tradizione di studi sulla complessa condizione clinica definita ASD (*Autism Spectrum Disorder*) o ASC (*Autism Spectrum Conditions*), comprendente anche la sindrome di Asperger, cui ci si riferisce genericamente con il termine “autismo”. All'interno della casistica ricca e molto articolata di questa particolare, invalidante condizione, riveste interesse per il mio scopo il gruppo di ricerche sui cosiddetti soggetti *high functioning*, cioè persone non neurotipiche che presentano i sintomi conclamati dell'autismo (scarsità degli interessi e ripetitività ossessiva dei comportamenti, difficoltà di comunicazione e di socializzazione) conservando però facoltà mentali di alto livello, talora addirittura eccezionali.

Quattro volte più frequente nei maschi che nelle femmine (10 volte nei casi *high functioning* e di sindrome di Asperger), molto più frequente tra i figli di matematici e ingegneri, l'autismo *high functioning* non crea problemi ai soggetti nell'interpretare interazioni sociali vere o finzionali di tipo elementare, ma li lascia spesso interdetti dinanzi alla maggiore complessità della socialità umana comune. Altre caratteristiche di rilievo sono la maggiore attenzione ai dettagli, la minore capacità di cogliere il quadro generale di una situazione, il minore orientamento alla socialità, la capacità talvolta straordinaria di comprendere sistemi governati da regole formali (musica, matematica), il minore interesse per le narrazioni.

Negli anni '90 Simon Baron-Cohen, che dirige il centro di ricerche sull'autismo dell'Università di Cambridge, fu tra i primi ad approfondire, tra le molte difficoltà che questi soggetti incontrano nel condurre un'esistenza socializzata, l'incapacità o l'estrema difficoltà nel comprendere i pensieri, le emozioni e le intenzioni alla base del comportamento degli altri.²⁹ Detto in altre parole, l'isolamento sociale dei soggetti andrebbe imputato principalmente all'inefficienza delle loro competenze di ToM.

Nelle persone che soffrono di autismo l'attività rappresentazionale in questione sembra compiersi con difficoltà, in misura variabile tra una minore efficacia e la sua quasi totale assenza. Citerò un solo esempio: Temple Grandin, che nonostante la sua sindrome di Asperger insegna all'università, progetta e brevetta dispositivi largamente utilizzati in zootecnia, è forse il più famoso di questi casi (Sacks 1995). La Grandin, che ha scritto e pubblicato volumi e articoli sulla sua condizione, descrive il suo mondo con uno sguardo non tipico, insolito, inusuale; i suoi processi e le sue rappresentazioni mentali, rigorosamente articolati, seguono tuttavia regole che non sono quelle della condivisione rappresentazionale più comune tra esseri umani. Essa è diventata senza troppo clamore un alfiere dell'idea che la "visione autistica" sia necessaria all'umanità, proprio in virtù della sua alterità. Il caso della Grandin è raro: l'autismo è una condizione che sigilla molti soggetti, ancora bambini, in un isolamento terribile.

3.3. Autismo e narrazioni

Il *mind reading* è recentemente andato raccogliendo sempre più attenzione da quei settori delle scienze umane che riconoscono ai più recenti progressi in psicologia neurocognitiva un grande potenziale nella riformulazione di modelli estetici e narratologici, con alcune applicazioni promettenti nel settore della analisi e critica del testo letterario, soprattutto nell'ambito della fiction.

In un suo recente articolo³⁰, Jennifer Barnes, che collabora con Baron-Cohen, esplora sinteticamente le possibili connessioni tra gli studi sull'autismo e i nuovi stimoli che questi

²⁹ Baron-Cohen, S. 1995. *Mindblindness: An Essay on Autism and Theory of Mind*. Cambridge: MIT Press.

³⁰ Barnes J.L. 2012, Fiction, imagination, and social cognition: Insights from autism. «Poetics», 40, 299-316.

hanno fornito ai narratologi, ed enumera brevemente i più significativi approcci di tipo spiccatamente cognitivista o evoluzionista al quesito “perché leggiamo fiction?”:

The pervasiveness of fiction and the pleasure we seem to derive is puzzling: why would our species be so inclined to invest real time and real resources in anything we know to be make-believe? This question has led to discourse on the nature of fiction, the cognitive mechanisms it employs, the adaptive purposes it may serve, and the way it reflects our cognitive biases as a species (e.g. Carroll, 2004; Pinker, 1997; Tooby and Cosmides, 2001). Many of the resultant theories have concentrated on the fact that fiction, with its focus on characters and their intentions, goals, and desires, is inherently social. One theory suggests that in presenting an abstract version of the social world, fiction may sharpen and hone real world skills and social understanding (Mar and Oatley, 2008; Mar et al., 2006). Fiction has also been said to appeal to our desire for real-world gossip (Nettle, 2005), to develop social coordination (Boyd, 2009), and to facilitate information acquisition through social learning. Zunshine (2006) put forth the theory that fiction is pervasive and appealing because fictional stories feed a “hungry” or “greedy” mechanism for getting inside the minds of others, often referred to as “Theory of Mind.” (Barnes 2012, 299).

Poiché lo *storytelling* è attualmente identificato come elemento importante nelle nostre configurazioni cognitive, sociali ed emotive, che accade quando uno o più meccanismi necessari alla sua complessa fruizione è inceppato o funziona con modalità differenti, come nel caso degli autistici? O quando i soggetti, a differenza dei neurotipici, non mostrano comprensione né interesse per le narrazioni? Vale la pena seguire da vicino, nelle prossime pagine, le argomentazioni dell’autrice.

Nonostante un congruo numero di studiosi abbiano prodotto tentativi di teorizzazione della relazione tra le narrazioni e la sfera sociale, e proposto modelli di lettura del testo letterario che tengono in gran conto i più recenti sviluppi della ricerca sull’autismo, Barnes lamenta la scarsità di ricerche che prendano in esame come i soggetti con disturbi specifici di tale natura interpretino o comunque esperiscano le narrazioni; quelle utilizzate per la ricerca sul campo, ad esempio, sono utilizzate come simulazioni (*proxy*) di situazioni di vera interazione sociale o come stimolo per produzioni verbali; si analizzano spesso le riformulazioni a partire da storie narrate verbalmente o suggerite da *props* (video, pupazzi, picture books), e i risultati sono spesso interessanti: i soggetti ASC conservano spesso la capacità di ricostruire il plot, i personaggi e le motivazioni del loro agire, ma non riescono a farlo mettendosi nei panni di chi ascolta (ad esempio, non usano marcatori diacronici delle

sequenze temporali); più di frequente inseriscono nelle riformulazioni dettagli poco significativi piuttosto che la visione d'insieme (il colore della carta da parati piuttosto che il fatto che il *setting* sia un reparto ospedaliero). Anche se addestrati a raccontare di nuovo con parole proprie una storia nei suoi elementi importanti, faticano a individuarli uno alla volta e a rispondere a domande di comprensione. Quest'ultima sembrerebbe accessibile ad una restituzione, aggiungo a partire da una mia lettura, esclusivamente come processo sequenziale.

Barnes suggerisce due interpretazioni per tale dato: 1) le abilità di decodifica potrebbero essere intatte, ma non quelle di restituzione; oppure, 2) la restituzione avverrebbe seguendo lo stesso iter conoscitivo della modalità fruitiva, con l'inabilità parziale o totale di applicare il criterio di salienza per distinguere ciò che è rilevante dal dettaglio trascurabile. Se quest'ultimo scenario si verificasse per tutti noi, cioè se non esistessero criteri di priorità nell'ordinamento cognitivo degli elementi di una narrazione, qualunque testo (conversazione, spettacolo televisivo, film, libro...) risulterebbe estremamente difficile per l'enorme quantità di dati da elaborare in esso contenuti, tutti *di pari valore*. Su questi aspetti non esistono al momento ricerche approfondite, ma si considera probabile che gli ASC comprendano diversamente da noi i testi, e che questa diversità orienti in modo determinante anche le loro preferenze. Temple Grandin, ad esempio, afferma di non avere mai davvero capito *Romeo & Juliet*, né di essersi mai sentita loro vicina, e mostra invece una compartecipazione emotiva molto prossima all'identificazione empatica per *Data*, l'analitico robot-personaggio di *Star Trek*.

Altri studi documentano inoltre una maggiore difficoltà dei bambini ASC a fornire spiegazioni orientate al contesto, a fronte di poca o nessuna difficoltà nella decodifica di informazioni solamente fattuali. Ancora più problematici risultano, ovviamente, gli usi in senso non letterale del linguaggio: ironia, doppio senso, metafora, menzogna, ecc.; commenta Barnes:

How many stories in our popular culture hinge on a lie? How many minutes of *Grey's Anatomy* or *House* could a person possibly watch without running into a sarcastic utterance? What would modern fiction look like if every word of dialogue was literally true, if no one had ulterior motives, if people never attempted to mask what they were feeling, if there were no subtle or complicated social mores? (Barnes 2012, 306).

In linea con tutto ciò, un esperimento condotto sulla direzione dello sguardo ne sottolinea il permanere più a lungo, nei soggetti ASC, sugli oggetti dello sfondo che sul volto dei personaggi; e anche in questo caso, più sulla bocca che sugli occhi.

Consider the following narrative, in which an individual with Asperger syndrome explains what happened in a highly emotional scene in which a man confronts his friend's ex-wife about giving him false hope that their relationship might be rekindled: "The lady was sitting behind a desk. - She looked important because it looked like her own office. - There were lots of heavy books and a computer. - A man came in and got angry with the lady. - The lady had kissed someone else who might have been related to the man. - The man was telling the lady off. - The man looked angry. - The man and the lady were arguing although their voices weren't really very loud. - Maybe the lady was having an affair. - The computer had no screensaver on it and it looked like an IBM-compatible PC with Windows or OS2." This participant does, in fact, seem to have pinpointed the gist of the scene—but equal attention is paid to the computer in the background of the scene, the books on the desk, and so on (Barnes 2012, 306).

Attentissimi a ciò che le persone dicono, i soggetti ASC potrebbero non capire ciò che esse intendono. Per molti di loro è stata verificata sperimentalmente la maggiore difficoltà ad antropomorfizzare figure: alla difficoltà di comprensione della fiction si va ad aggiungere lo scarso interesse in generale per le cose *non vere*, come il gioco di simulazione e gli usi dell'immaginazione:

Individuals with ASC may be less likely to spontaneously engage in imaginative activities than typical individuals. While they may succeed at some tasks when prompted, in others, being asked to pretend or imagine something may present a nearly impossible task *or one that interferes with other cognitive abilities*, such as syllogistic reasoning (Barnes 2012, 308, corsivo mio).

Meno capaci di sospendere la loro incredulità? Oppure meno propensi a praticare tale sospensione perché meno interessati? In ogni caso l'uomo con due teste e la casa "impossibile" (che sfida le leggi gravitazionali o geometriche) non si possono nemmeno disegnare o anche solo immaginare, e gli ASC restano bloccati all'inizio del percorso di pensiero, necessario per la fruizione delle narrazioni, che dal fattuale li condurrebbe al controfattuale.

Riferirò qui di un esperimento preliminare comparativo di Barnes, mirante a valutare le propensioni potenziali di lettura di studenti di college neurotipici e quelle di soggetti adulti con la sindrome di Asperger. Nell'esperimento si intendeva studiare quali testi i soggetti

dichiarano che preferirebbero leggere, cioè le loro preferenze solo ipotetiche, rispetto a due dimensioni di indagine: la *finzionalità* (testi finzionali vs. testi non finzionali) e la presenza di aspetti *sociali* (testi con o senza spiccato contenuto emotivo e relazionale). La prima ipotesi che si andava a testare era che gli studenti neurotipici avrebbero mostrato interesse per i testi con contenuti di natura sociale, marcando poco la differenza tra finzionale e non finzionale. Essi sarebbero stati cioè desiderosi di leggere scritti densi di contenuti emotivi, relazionali e sociali (tali da fungere da palestra per l'esercizio delle abilità di *mind reading*) sia con storie vere che d'invenzione; a differenza dei soggetti Asperger, che (seconda ipotesi) avrebbero dovuto invece preferire letture contenenti elementi che essi ritenessero conformi alla realtà, a discapito di quelli fortemente caratterizzati da contenuti sociali e (terza ipotesi) tendenzialmente evitando la *fictionality*.

Riferisco brevemente i risultati: a 64 studenti (32 maschi) e 64 Asperger (32 maschi) volontari reclutati attraverso il database di un centro di ricerca di Cambridge, Mass. (e dei cui dati anagrafici era noto solo il sesso di appartenenza) fu somministrato un test in cui si chiedeva loro di indicare l'ordine di preferenza rispetto a quattro diversi testi scritti: una *fictional story* focalizzata sulle persone, una che si concentrava su un oggetto, una biografia e una voce di enciclopedia riguardante un oggetto o un fenomeno. Da notare: non si proponevano i testi veri e propri, ma una loro breve descrizione; il test vale dunque come misurazione *a priori* delle preferenze. Per ottenere un test bilanciato, i temi erano comuni (spazio, scienza, vulcani, orfani) e a ricorrenza distribuita (i vulcani erano presentati a qualcuno come fiction, ad altri come voce di enciclopedia). Analizzando i risultati, la preferenza del gruppo di studenti si orientava decisamente verso le narrazioni "sociali" (la fiction ottenne i punteggi più elevati, con 44 che la indicavano come prima scelta); tuttavia la categoria finzionale-non finzionale non sembrava decisiva. Al contrario, i soggetti Asperger optarono chiaramente per la non-fiction (40 su 64) e, all'interno di questa, per il fattuale piuttosto che il personale: ben 26 indicarono la voce enciclopedica come prima scelta.

Barnes precisa che si tratta comunque di uno studio preliminare, e suggerisce che i suoi dati siano compatibili con due ipotesi sull'autismo: quella della *Central Coherence*, che ipotizza che i soggetti ASC prediligano le decodifiche e la rappresentatività locali a discapito del quadro generale; e quella della mente maschile estrema di Baron-Cohen³¹, ovvero del continuum empatia – sistematicità (*empathising/systemising*), secondo cui la mente ASC

³¹ Simon Baron-Cohen (2004), *Questione di cervello. La differenza essenziale tra uomini e donne*. Milano: Mondadori (*The Essential Difference. Men, Women and the Extreme Male Brain*, 2003).

high-functioning tipicamente conserva elevate abilità di sistematizzazione di dati. In base a questo principio tali soggetti potrebbero eccellere nella decodifica di particolari generi di narrazioni (vogliamo considerare tra questi alcuni tipi di *detective novel*?) che presentino modelli di realtà altamente organizzati. Varrebbe la pena soffermarsi sul continuum empatico/sistemico, per dare ragione delle differenze di genere nella fruizione delle narrazioni.

Quali valenze potrebbe avere la ricerca sulla fiction coniugata a quella sull'autismo? Innanzitutto, in molti casi di autismo lo studio delle opportunità offerte dalla fiction, tutto da iniziare, potrebbe aprire scenari di grande valore terapeutico, forse con narrazioni appositamente pensate per un pubblico così esigente; in secondo luogo, una certa familiarità con gli studi sull'autismo potrebbe mettere in risalto la tipicità o la atipicità dei modi di vedere il mondo attraverso il filtro della narrazione, e individuare gradienti dei responsi individuali sia cognitivi che emotivi che gli autori evocano nei lettori con l'uso sapiente di strumenti narratologici.³²

La discussione accredita l'ipotesi elaborata da Liza Zunshine nel suo ormai celebre *Why We Read Fiction* (2006; si veda il prossimo capitolo): mostriamo generalmente grande interesse nell'esaminare le vite di altri, siano esse narrate da romanzi, biografie o gossip (Nettle 2005, 40), ma con una maggiore inclinazione verso i mondi immaginati dalla fiction. Tra le varie forme e sottogeneri di questa gli autori trovano la più grande libertà nell'allestire i propri scenari narrativi, che la compressione dei dati di realtà rende esteticamente attraenti. In un certo senso, intere vite o grandi porzioni di esse acquisiscono "scala umana". Tuttavia, il nostro interesse si attiva solo nel caso che le nostre competenze di *mind reading* siano efficaci: minori capacità, facilità e desiderio di entrare nei mondi immaginari e di giocare con il controfattuale ci confinerebbero ad una vita mentale di incredulità permanente, costellata di rappresentazioni del mondo perlopiù di natura fattuale. Dopotutto le voci di dizionario relative a oggetti non sono storie in senso stretto quanto piuttosto descrizioni di fatti, né normalmente diamo molta importanza al loro autore; viene meno l'*interplay* fecondo tra autore, narratore e lettore. Esse sono doppiamente *non-social*: non parlano di

³² Ad esempio, il punto di vista, come in Haddon M. 2003, *The Curious Incident of the Dog in the Night-Time*, che realizza un bel *blend* narrativo ibridando la visione del mondo del lettore neurotipico con quella del protagonista, un adolescente con sindrome di Asperger. O come in Palacio R. J. 2012, *Wonder*, che alterna la focalizzazione sui vari personaggi. Si veda anche: Calabrese *et al.* 2014a, *Lettura, palestra emozionale*. «LiBeR», 102, 31-34.

persone, e hanno poco in comune con la normale interazione linguistica tra parlante e ascoltatore.

3.4 Educare alla socialità

Nel loro volume del 2012, *Mind, Brain and Narrative*,³³ in particolare nel capitolo 9 (*Entertainment – Education: Embedding Persuasion in an Entertaining Story*), A. Sanford e C. Emmot espongono lo stato dell'arte della ricerca recente sul tema del valore sociale delle esperienze di fruizione di testi, non solo letterari. La definizione di *Entertainment Education* che assumono come propria è:

The process of purposely designing and implementing a media message to both entertain and educate, in order to increase audience members' knowledge of an educational issue, create favorable attitudes, shift social norms and change overt behavior. (Singhal e Rogers 1999).

Tale definizione è stata tuttavia estesa per includere anche i casi di comunicazione non intenzionalmente persuasiva. C'è molto dibattito al momento, e pochi studi, sulla reale possibilità che la fruizione di testi possa mutare gli atteggiamenti mentali, le convinzioni o i comportamenti dei fruitori sul breve o lungo periodo; la maggior parte della ricerca si è finora concentrata sulla comunicazione intenzionalmente persuasiva costruita su temi di interesse sociale e largamente messa in atto nel Sud del Mondo e in Sudamerica (curiosamente, non vi sono accenni alla comunicazione pubblicitaria!), per cui sono stati elaborati vari modelli di funzionamento.³⁴ La permanenza degli atteggiamenti eventualmente mutati varia in funzione delle strategie post-fruizione utilizzate: la riflessione sul testo, la ripetuta esposizione al messaggio, i gruppi di discussione, l'uso di testimonial, promozioni varie. Sembra probabile che se il mondo finzionale inscena il cambiamento come processo *in fieri*, anziché come una situazione in cui l'assetto valoriale oggetto di manipolazione è

³³ Sanford A. J. e C. Emmot, 2012. *Mind, Brain and Narrative*, Cambridge: Cambridge UP.

³⁴ Tra i più noti, *Elaboration Likelihood Model* (Petty e Cacioppo 1986, 1-24).

presentato come già acquisito, si abbiano migliori effetti di persuasione, ma allo stato attuale si tratta di dati non confermati.

Per quanto riguarda invece gli effetti di persuasione relativi a testi in cui l'intento non sia palese, Green e Brock hanno elaborato una *Transportation Theory* molto utilizzata (Green e Brock 2000, 701) secondo cui la fruizione potrebbe:

- produrre un effetto straniante rispetto alla norma dell'aderenza cognitiva alla realtà, rendendo più difficoltosa la controargomentazione e di conseguenza meno resistente al cambiamento il sistema del lettore / spettatore;
- costituire un'esperienza a tutti gli effetti, con un effetto *trigger* sui necessari adattamenti degli assetti cognitivi legati all'emozione;
- indurre fenomeni di compassione / empatia nei confronti dei personaggi tali da innescare variazioni nell'orizzonte valoriale.

Gli autori testano la loro teoria utilizzando storie scritte e mettendo a punto una *Transportation Scale* basata su di un questionario che tiene in considerazione quattro parametri:

- la quantità di immagini mentali prodotte (*quantity of mental imagery produced*);
- il livello di coinvolgimento nella storia, auto-valutato (*self-reported degree of involvement*);
- l'effetto emotivo della storia (*emotional effect*);
- il livello di intrusione del contesto reale nell'esperienza di lettura (*level at which the real world context intrudes on the reading experience*).

In generale i loro risultati evidenziano che i lettori più immedesimati e coinvolti tendono a essere più influenzati dagli atteggiamenti espressi in una storia; una tecnica messa a punto per lo svolgimento degli esperimenti, definita *Pinocchio Circling*, consiste nel chiedere ai lettori di porre attenzione a particolarità del testo, ad esempio errori di morfologia e lessico, informazioni contraddittorie o dettagli non verosimili. Il suo impiego mostra che i lettori più coinvolti trovano sensibilmente meno *false notes* (incongruenze) di quelli meno coinvolti. I *distraction tasks* (ad es. trovare errori di spelling e punteggiatura deliberatamente disseminati nel testo) hanno cioè come conseguenza una diminuzione del

livello di coinvolgimento dei lettori. I dati suggeriscono che a un qualche livello la lettura di testi fittizi inibisce la capacità di controargomentare.³⁵

Una successiva e più completa scala (Busselle & Bilandzic 2009, 327) incorpora e amplia la prospettiva di Green e Brock fino a identificare 4 categorie del coinvolgimento:

- comprensione del testo (*narrative understanding*), cioè la facilità con cui costruiamo il mondo fittizio;
- focus attentivo (*attentive focus*), cioè la distrazione dal mondo reale dovuta all'assorbimento nella fiction;
- ingaggio emotivo (*emotional engagement*), con e nei confronti dei personaggi;
- presenza narrativa (*narrative presence*), la sensazione di essere entrati in un mondo fittizio.

I risultati della ricerca sono chiaramente influenzati dalle tipologie testuali impiegate: narrativa vs. argomentativa, fiction vs. non-fiction, letteraria vs. popolare., e gli autori forniscono chiarimenti su ciò che intendono per ciascuna di queste distinzioni. La definizione di “letterario” dovrebbe poggiare su valutazioni del reale effetto che la lettura ha sul pubblico, ma è noto che anche la cosiddetta letteratura popolare ottiene effetti di suspense, coinvolgimento emotivo, ecc.. In generale si segnala il moltiplicarsi di studi di natura empirica sugli effetti della lettura.³⁶

Gli studi di Hakemulder (2000) non risultano abbastanza conclusivi nel determinare se la lettura di brani di fiction narrativa, confrontata con la lettura di testi di natura argomentativa, possa determinare mutamenti nella sfera morale, valoriale o cognitiva riguardo agli specifici problemi affrontati (ad esempio, *Women in Islam*). La stessa inconclusività si riscontra per la lettura di una stessa fiction narrativa cui vengano associati task differenziati. La problematica raggiunge un elevato livello di complessità per le sue variabili anche in presenza di un metodo di ricerca rigoroso e non aneddótico.

Tuttavia gli esperimenti di Hakemulder dimostrano che il responso cognitivo alla lettura può essere influenzato dalla focalizzazione più o meno *empathy-building*, quando

³⁵ Può una lettura analitica (stilistica, lessicale, per item parcellizzati), del tipo che si fa comunemente in una classe di adolescenti o giovani adulti, coinvolgere ai sensi della *Transportation Scale* elaborata dagli autori? Farsi coinvolgere da una storia potrebbe essere un processo completamente differente dal prenderne in esame la formulazione.

³⁶ Si veda anche: *Society for the Empirical Study of Literature and Media* – NIGEL, con la sua rivista, “Scientific Study of Literature”.

questa è l'effetto di esplicite istruzioni di lettura (come nel caso delle situazioni didattiche) o di variazioni di focalizzazione (1-3 persona) introdotte nel testo.

Il successivo quesito di cui si riporta sinteticamente lo stato della ricerca è se la lettura di opere di fiction fornisca una palestra per le competenze sociali dei lettori, una sorta di simulatore di volo, con una ricaduta positiva sulla personalità. Sperimentalmente ogni scarto va misurato rispetto ai dati di partenza riguardo alla frequentazione delle opere di fiction, accertato per esempio con un *Author Recognition Test*: la lettura frequente ci rende più responsivi, empatici e sensibili a situazioni sociali? Tale correlazione esiste ed è sensibile, come pure la correlazione negativa con la lettura di testi di non-fiction, tuttavia non è decisiva al punto di affermare l'ipotesi di ricerca. Nel presentare occasioni per compiere "esperienze simulate" (*experience-by-proxy*) la lettura di testi sia fictional che non-fictional, ad esempio autobiografie, costituisce un potenziale strumento per introspezioni in sicurezza, ma la ricaduta è difficilmente misurabile. Appare invece un dato sufficientemente certo che lo scrivere autobiografie abbia positive ricadute sulla personalità degli scriventi, grazie all'effetto di maggiore coerenza e controllabilità che in tal modo si acquisirebbe sui vissuti esperienziali, tendenzialmente frammentari, delle proprie vite.

3.5 Letteratura ed empatia

In un articolo apparso nel 2013 sulla rivista *Science*,³⁷ David C. Kidd ed Emanuele Castano pubblicarono i risultati di alcuni esperimenti di psicologia sociale, da essi stessi condotti, focalizzati sulla interdipendenza tra la lettura di testi finzionali e la Teoria della Mente (*mind reading*). L'ipotesi di partenza era che la lettura di testi di finzione narrativa migliorasse nei soggetti l'efficacia delle competenze di *mind reading*, ovvero, come abbiamo detto, la capacità di inferire pensieri, emozioni e intenzioni di persone reali e personaggi di invenzione.

Tale competenza, la cui importanza sociale è stata già da tempo asserita, è stata ulteriormente indagata e chiaramente correlata in senso positivo all'empatia, e in senso

³⁷ D.C. Kidd, E. Castano, Reading Literary Fiction Improves Theory of Mind, «Science», 342, 18 October 2013, 377-80.

negativo a comportamenti antisociali. Di fatto essa sembra essere la base su cui poggiano i responsi empatici necessari a mantenere relazioni sociali complesse. Formatasi nella primissima infanzia, essa può essere tuttavia continuamente rinforzata e affinata nel corso di tutta la vita, da pratiche sociali e culturali. La lettura di opere di narrativa è una di queste pratiche: la frequentazione della fiction è stata positivamente messa in relazione con l'empatia, con una più profonda conoscenza delle vite altrui e con il riconoscimento delle similarità tra esseri umani. La fiction potrebbe veicolare esplicitamente contenuti di valore sociale e avere come effetto una diminuzione dell'estraneità del lettore; inoltre, potrebbe utilizzare i propri strumenti potentemente e sottilmente convincenti per cambiare non solo cosa pensiamo degli altri, ma anche come.³⁸

La narrativa ci obbliga a impegnare la nostra competenza TOM nella costruzione del mondo fictional e dei personaggi. Secondo Bruner (1991, 18), ci invita a pensare in prospettive multiple e attivare ipotesi centrate sulla soggettività. Tuttavia, nell'ipotesi di Kidd e Castano, solo la fiction di natura letteraria costituisce una vera sfida alle nostre aspettative di lettori, per così dire defamiliarizzandoci rispetto al mondo conosciuto e ingaggiando le nostre facoltà in misura maggiore rispetto a quella "popolare" o "di genere". Gli autori riprendono (non proprio a proposito, in realtà) la distinzione classica di Roland Barthes enunciata in *S/Z* (Barthes 1973, 10) tra letteratura *readerly* e *writerly*: la prima avrebbe scopo esclusivamente di intrattenimento e tenderebbe ad allestire mondi coerenti e prevedibili, mentre la seconda chiamerebbe in gioco la nostra creatività di narratori "in potenza".

In 5 successive sperimentazioni gli autori hanno sottoposto campioni di persone di diversa consistenza numerica (da una sessantina a più di trecento per il 5° esperimento) ad una serie di test psicologici a seguito della lettura di brevi testi di fiction di carattere spiccatamente letterario o popolare, di non fiction o, nel gruppo di controllo, di nessuna lettura.

Gli sperimentatori hanno utilizzato una serie di strumenti per mettere a fuoco la ricaduta "sociale" della lettura: la frequentazione letteraria più o meno abituale dei soggetti è stata misurata con un test di riconoscimento di autori (*Author Recognition Test*, ampiamente usato); la loro immedesimazione con la *Transportation Scale* di Green e Brock (cfr. sezione precedente), anch'essa ampiamente testata in precedenza; per il focus più strettamente

³⁸ Cfr. sezione precedente.

oggetto di indagine, la competenza TOM dei lettori, si è operata la distinzione tra il piano cognitivo (*cognitive TOM*), definito come “the inference and representation of others’ beliefs and intentions” e quello emozionale (*affective TOM*), “the ability to detect and understand others’ emotions”. Per la competenza cognitiva nei primi tre esperimenti si è utilizzato un semplice test in cui i partecipanti dovevano indicare se il personaggio avrebbe agito in base alle proprie errate convinzioni o in base a quelle, corrette, del soggetto (*false-belief test*). Per la competenza “emotiva” un test di riconoscimento delle emozioni espresse da volti (*Reading the Mind in the Eyes Test – RMET*) in tutti gli esperimenti tranne nel secondo, dove per conferma dei dati osservati si è impiegato un differente test: *Diagnostic Analysis of Non-Verbal Accuracy 2 – Adult Faces* (DANVA2 – AF). Negli esperimenti 4 e 5, vista la non significatività dei dati sulla competenza TOM cognitiva dei primi tre esperimenti, si è deciso di usare un altro test, denominato YONI, non altrettanto largamente impiegato in precedenza ma con il pregio di integrare item relativi ad entrambi i tipi di TOM e di introdurre una ulteriore distinzione tra inferenze di primo e di secondo livello. Sono state inoltre prese in esame altre variabili soggettive (età, istruzione, genere) ed altri fattori: affezione/disaffezione (misurata con PANAS – *Positive Affect Negative Affect Scale*) e *sadness / happiness* (un singolo quesito); nel 5° esperimento anche il livello di piacevolezza sperimentato durante la lettura e una valutazione critica dell’“eccellenza letteraria” del testo.

In ogni esperimento, ai soggetti venivano assegnati su base casuale uno di tre brevi testi di fiction “letteraria”, oppure uno di tre brevi testi di fiction “popolare”, o uno di tre brevi testi di non-fiction (solo nell’esperimento 1), o nessuna lettura (gruppo di controllo). Il criterio della “letterarietà” dei testi era garantito dall’essere selezionati tra i candidati a premi letterari prestigiosi (finalisti al National Book Award), mentre quello della “popolarità” dalla loro presenza tra i best-seller di amazon.com.

Dai risultati degli esperimenti si evince che sul breve periodo la lettura di testi di fiction letteraria migliora le performances di TOM affettiva rispetto alla lettura di testi di non-fiction (1° esperimento), e anche rispetto a testi di fiction popolare (esperimenti 2-5); la specificità dell’effetto della fiction letteraria è dimostrata anche dal fatto che le performance dei lettori di fiction popolare sono assimilabili a quelle del gruppo di controllo (nessuna lettura). I dati mostrano inoltre una correlazione con la frequentazione abituale della fiction letteraria, tale da suggerire agli autori che letture più frequenti possano produrre anche effetti a lungo termine di natura più stabile. Negli esperimenti 4 e 5 (YONI test) si osservano

migliori prestazioni dei lettori di fiction letteraria anche nei task cognitivi (anche se non distinguibili dagli esiti di quelli affettivi), non riscontrabili tra i lettori di fiction popolare.

Gli autori concordano che vi sia necessità di ulteriori indagini sulla correlazione tra la familiarità del lettore con la fiction e le sue performance TOM, e attribuiscono alle loro conclusioni un carattere preliminare. Di particolare interesse, l'esperimento 5 mostra altri risultati rilevanti, tra cui la non significatività delle differenze personali di età, genere e livello di istruzione, l'assegnazione di più elevati punteggi al piacere della lettura di fiction popolare e la validità ecologica del criterio di letterarietà del testo, considerato di "eccellente letteratura" in quasi tutti i casi in cui gli esaminatori lo avevano proposto in questa categoria. Nell'esperimento 5 si riscontrano anche osservabili differenze nella precisione delle risposte tra primo e secondo livello di inferenza del test YONI, che gli autori liquidano sbrigativamente (del resto non rientravano nel focus sperimentale):

The second-order YONI trials may require a set of more advanced cognitive skills (e.g. metarepresentation) that are less easily influenced by manipulation than the other (first-order) tasks.

Questi risultati, per quanto parziali e controvertibili, hanno il merito di indicarci un superiore livello di difficoltà nella questione del contributo allo sviluppo e consolidamento delle competenze TOM dei lettori di testi di fiction letteraria. Mentre dimostrano che esiste uno specifico effetto a breve termine della lettura di fiction letteraria su task di *mind reading*, soprattutto di natura emozionale, non scalfiscono il cono d'ombra che avvolge la specificità del testo letterario stesso, con le sue valenze stilistiche ed estetiche, qui non considerate; gli autori stessi sottolineano che la loro indagine non permette alcuna spiegazione fondata sul contenuto testuale, per la varietà e brevità dei testi (e quindi delle situazioni, emozioni e reazioni evocate) presentati ai soggetti; che gli effetti osservati non possono essere facilmente riconducibili a caratteristiche linguistiche di superficie; che resta aperta la questione del rilevamento e misurazione di "più sottili, ma nondimeno quantificabili, caratteristiche che distinguono la fiction letteraria".

L'articolo si chiude con un riferimento, per me importante, all'insegnamento della letteratura nelle scuole secondarie americane, l'importanza del quale è stata messa in dubbio dal legislatore. I nuovi obiettivi educativi adottati da 46 Stati (*Common Core State Standards*) invitano infatti le autorità scolastiche responsabili dei curricula ad una minore

enfasi sulla narrativa. La ricerca empirica nel settore appare quindi cruciale come contributo al dibattito sul suo valore “sociale”.

3.6 Educare all’empatia

Thalia Goldstein e Ellen Winner hanno realizzato nel 2012³⁹ uno studio articolato in due fasi e due distinti esperimenti, volti entrambi ad accertare la possibilità che l’empatia e le competenze di *mind reading* possano evolvere nella tarda infanzia e nella prima adolescenza anche grazie ad esperienze formative legate all’arte e al teatro. L’interesse si centra su due età al momento poco presenti in letteratura; mentre sono ormai numerosi gli studi sull’empatia e il *mind reading* attorno alla fase cruciale dei 3-5 anni, la tarda infanzia e la prima adolescenza sono al momento ancora al di fuori del focus della ricerca.

Nel primo esperimento, 35 bambini delle scuole elementari di età compresa tra gli 8 e i 10 anni sono stati testati in due distinte misurazioni a 10 mesi di distanza per individuare le competenze di empatia e MR in loro possesso, prima e dopo la partecipazione ad un’esperienza di alfabetizzazione teatrale condotta una volta la settimana per 90 minuti in orario pomeridiano (attività extrascolastica). I risultati sono stati messi a confronto con quelli di un gruppo di controllo di 40 bambini della stessa età che, in condizioni sperimentalmente uguali, hanno vissuto un’esperienza di alfabetizzazione alle arti visive.

Nel secondo esperimento, ugualmente articolato in due fasi, sono stati misurati a 10 mesi di distanza gli effetti di un’attività teatrale più intensa (9 ore la settimana, più le produzioni, in orario curricolare) sulle capacità, mantenute distinte, di empatia e *mind reading* di un gruppo di 28 adolescenti di età compresa tra i 13 e i 15 anni. Anche in questo caso, un gruppo di controllo di 25 adolescenti della stessa età iscritti ai corsi di arti visive o musica ha fornito i risultati di confronto.

I risultati evidenziano in entrambi gli studi un aumento dei punteggi nelle misurazioni dell’empatia dei bambini e adolescenti dei gruppi di teatro; nel caso degli adolescenti, anche in quelli relativi al *mind reading*. Tale aumento assume proporzioni

³⁹ Goldstein T. e E. Winner 2012, Enhancing Empathy and Theory of Mind, «Journal of Cognition and Development», 13:1, 19-37.

statisticamente valide in ogni strumento utilizzato per la misurazione, ma punteggi comunque più elevati erano già osservabili tra gli “attori” anche prima della formazione ricevuta. Occorre notare che anche i punteggi del gruppo “artisti” sono aumentati, anche se non in modo altrettanto sensibile. Forse perché lo stesso test è stato utilizzato in entrambe le misurazioni? O forse perché anche altre attività artistiche hanno un effetto su *mind reading* e empatia? Oppure semplicemente perché nel corso dei 10 mesi intercorsi gli studenti hanno conseguito una maturazione personale in risposta alle richieste sociali del primo anno di scuola superiore? Lungi dall’essere conclusivo, lo studio suggerisce tuttavia che esista una correlazione tra l’attività teatrale condotta in situazione didattica e lo sviluppo di più fini competenze sociali di *mind reading* e empatia, grazie forse alla frequente necessità di “mettersi nei panni di” un personaggio e riflettere sulle sue emozioni, conoscenze, stati mentali.

Un test specificamente condotto potrebbe indicare se gli “attori” posseggano già una maggiore predisposizione a lasciarsi assorbire da scenari finzionali, e siano perciò maggiormente attratti da attività di teatralizzazione. Un’altra possibile causa dei maggiori effetti osservati sulla competenza *mind reading* degli adolescenti (ricordiamo che non vi sono stati effetti osservabili sul *mind reading* del gruppo di bambini) potrebbe essere l’alfabetizzazione teatrale da essi ricevuta in “dosi” maggiori di attorialità: 9 ore settimanali di teatro potrebbero aver consentito il superamento di una “soglia minima critica” (di cui le autrici ipotizzano l’esistenza) che ha forse reso il cambiamento osservabile.

Il dato per me più rilevante qui è che le competenze di *mind reading* e empatia appaiono plastiche e ancora in pieno sviluppo in età tardo-infantile e adolescente, e influenzabili da attività che prevedono di immaginare scenari controfattuali e di porsi nei panni di altre persone, vale a dire una estensione dei giochi di finzione (*pretend-play*) più tipici della prima infanzia.

Una volta accertata una correlazione tra formazione teatrale, *mind reading* e empatia, inoltre, le autrici hanno compiuto un tentativo di categorizzazione dei tipi di interazione didattica nel corso di detta formazione: rispettivamente sette sedute del gruppo 1 (bambini) e sei del gruppo 2 (adolescenti) sono state filmate e analizzate da quattro osservatori, che hanno classificato ogni frase o comportamento dei formatori nel contesto di apprendimento, cioè ogni singolo contributo, in relazione ad un aspetto della seguente tassonomia: *mind*

reading, empatia, regolazione emotiva, immaginazione, responsi fisici, capacità di ascolto, linguaggio, gestione del gruppo, motivazione, ritmo, professionalizzazione.

Alcune di queste categorie sottintendono un lavoro specifico su elementi propri della professionalità dell'attore, altri evidenziano caratteri spiccatamente metacognitivi volti alla configurazione o all'espansione di sistemi di frame (studio come si sta in scena, studio come si studia come si sta in scena).

3.7 Conclusioni

Recentemente, Michael Siegal⁴⁰ ha messo in dubbio la validità empirica dei test centrati sul linguaggio come *Sally / Ann*, sottolineando che tutti i test di misurazione del *mind reading* dovrebbero tenere conto del fatto che la semantizzazione e pragmatizzazione linguistica non è ancora completa in bambini d'età così precoce. Lo schema sperimentale andrebbe articolato su quesiti e responsi non verbali (una più durevole permanenza dello sguardo sull'immagine corrispondente all'alternativa sbagliata, ad esempio) o con verbalizzazioni differenti, di livello meno astratto.

A partire dai suoi studi sull'acquisizione del linguaggio da parte di bambini parlanti nativi, muti segnanti precoci e muti tardo segnanti (perché figli di genitori udenti), e in generale sugli effetti della deprivazione di esposizione linguistica ma soprattutto conversazionale nei primi mesi/anni di vita, l'autore giunge ad una tesi che considero stimolante: egli sostiene che l'esposizione precoce alla conversazione incentrata su stati d'animo, relazioni, credenze e intenzioni sia il fattore determinante nella formazione di un'efficace ToM. I bambini segnanti precoci infatti non mostrano difficoltà di *mind reading*, a differenza di quelli tardo-segnanti; egli, inoltre, con riferimento alla letteratura più recente, suggerisce che già a 12-18 mesi esista una competenza ToM, e che non vi sia una vera e propria "svolta cognitiva" tra i 3 e i 4 anni se non incardinata in un consistente *upgrade* linguistico. Oggi altri studiosi dello sviluppo cognitivo del bambino centrano il focus della

⁴⁰ Michael Siegal, scomparso nel 2012, docente di psicologia dello sviluppo alle Università di Sheffield e Trieste. Il testo cui mi riferisco è il suo volume *Marvelous Minds. The Discovery Of What Children Know*, Oxford UP 2008, in particolare il capitolo 2.

ricerca sulle complesse relazioni di co-dipendenza tra i vari aspetti della mente in crescita (cfr. Surian 2009).

Essenziale per tale crescita, l'attenzione è un presupposto per la creazione e fruizione delle esperienze artistiche in senso lato, ma anche dello sviluppo cognitivo individuale e del gruppo sociale di appartenenza. Inserito in una prospettiva evolutiva, il discorso sull'attenzione assume centralità nella comprensione della dimensione cognitiva del nostro esistere, anche biologico, come specie sociale: a partire dalla prima infanzia, con i giochi pre-verbali che i genitori ingaggiano con i lattanti e che sono propedeutiche alle successive elaborazioni canore, musicali e di movimento/danza, poi con il gioco su base cognitiva (*cognitive play*), che grazie alla condivisione moltiplica i suoi vantaggi nella costruzione di una personalità sociale, o come la definisce Brian Boyd (2009, 99), *ultrasociale*.

E' probabile che il bisogno di comprendere gli altri individui abbia esercitato una forte pressione sullo sviluppo dell'intelligenza nella specie umana. Se questo fosse vero, dovremmo leggere l'alto livello di raffinatezza cognitiva della specie come un risultato sociale, con una marcata distinzione rispetto ai primati, in cui la ToM è utile agli individui perlopiù in situazioni di competizione. L'uomo invece sembra aver abbondantemente superato *The Cooperation Divide*, la soglia oltre cui la competenza ToM è utilizzata cooperativamente per ottenere migliori risultati di difesa e accesso alle risorse per il gruppo oltre che per l'individuo.

Siamo iper-sensibili alle categorie di *agenti*, e se è possibile li includiamo in *storie* che utilizziamo come banche dati. Le relazioni con gli altri membri della specie, come per altri mammiferi, si configurano in larga misura come rituali standard, in marcato contrasto tra loro per permetterne un più immediato riconoscimento: veri e propri script di sequenze-tipo basate sulle aspettative. All'età di un anno comprendiamo che le azioni altrui hanno uno scopo, a due anni che le azioni manifestano desideri, e l'empatia fa capolino tra le nostre emozioni. Grazie a sottosistemi cerebrali dedicati, in particolare l'amigdala, che sembra essere il *router* emozionale del nostro cervello.

Il linguaggio delle narrazioni costituisce un canale preferenziale ed altamente sofisticato per indirizzare la condivisione dell'attenzione lungo direttrici dotate di senso, tali da formarla e mantenerla attiva ai fini di un più alto livello di cooperazione tra individui. A livello neuronale, dato che i neuroni a specchio si attivano necessariamente in risposta ad un atteggiamento attentivo, la condivisione dell'attenzione è un primo, essenziale passo verso

l'empatia: una comunicazione pre-verbale che condividiamo con altre specie sociali. Come altre specie, tendiamo a "sintonizzare" in senso propriamente musicale le nostre menti (*attunement*), conformando e fruendo empaticamente le reazioni agli stimoli sensoriali: "...we encounter story after story that embodies prosocial values in memorable, emotionally compelling images, actions and outcomes" (Boyd 2009, 106).

Man mano che l'individuo cresce, diviene saturo di stimoli che ingaggiano e continuamente reingaggiano la sua attenzione, propri della sua cultura e puntualmente rinforzati da feedback sociali. Il limbico, antico piacere dell'ingaggio in tempo reale con altre menti ci spinge compulsivamente a chiedere o comandare repliche, estendendo il piacere ben oltre i confini del gioco cognitivo, entro l'età adulta.

Restiamo per tutta la vita instancabili valutatori sociali, e manteniamo facilmente traccia dei riferimenti ai nostri simili anche nella più disattenta e bislacca conversazione. In più, abbiamo evolutivamente sviluppato altre competenze ben più sofisticate: fiducia, dedizione, giustizia, indignazione, perdono e riconciliazione, generosità e gratitudine, aiuto, conforto e, non ultima, la capacità di svelare gli inganni. Possiamo considerare la competenza di *mind reading* dei soggetti adulti come dispiegata in modo molto articolato e complesso, in parte comune e in parte diverso da individuo a individuo. Continuamente rimodulata e mai disgiunta dai potenti strumenti di rappresentazione e comunicazione tramite significazione propri della specie umana, cioè i linguaggi verbali e quelli non verbali, l'abilità di comprendere e sentire gli altri fa parte per ciascuno di noi di quel corredo di facoltà che chiamiamo personalità.

CAPITOLO 4

LA FINZIONE E LA MENTE

4.1 Introduzione

La ricerca neuroscientifica ha di recente offerto numerosi contributi alla narratologia e alla teoria della letteratura, aprendo nuove prospettive interpretative a proposito della complessa interazione tra i testi e le menti di lettori e fruitori di narrativa, poesia e teatro. Nel suo lavoro del 2006, Liza Zunshine⁴¹ ha messo a punto e applicato un acuto strumento di analisi costruito sui concetti di *mind reading* e di meta-rappresentazione, in grado di integrarsi efficacemente con le altre tecniche in possesso dei teorici e dei critici, degli insegnanti, dei lettori, senza rinunciare alla centralità del testo nelle complesse operazioni di decodifica delle narrazioni scritte. L'autrice ha così conferito, a mio parere, nuove valenze ad alcuni tipi di *fiction*: la *comedy of manners* del XVIII secolo, il *detective novel*, la narrativa modernista.

Tra le questioni di fondo prese in esame dall'autrice americana trovo importante quella dell'immersività nei mondi finzionali del romanzo. Perché dunque trascorriamo lunghe ore solitarie in compagnia di personaggi immaginari, attività apparentemente controproducente in termini biologici e in palese contraddizione con l'*appetite for true* che ci dovrebbe spingere ad acquisire più informazioni sulla realtà? Perché continuiamo a preferire, su scala planetaria, i romanzi ai libri di testo e i film ai documentari, in breve: la finzione ai fatti?

Il tema getta luce sulla natura stessa delle narrazioni e sulla motivazione⁴² che ci spinge a leggere o ascoltare storie di personaggi di invenzione, in qualche caso coinvolgendo il nostro spazio mentale al punto da farci "trattare" cognitivamente personaggi inventati come fossero veri, nella temporanea sospensione del bisogno di applicare una rigida separazione dalla realtà.

⁴¹ Zunshine L. 2006, *Why We read Fiction*, Columbus: Ohio State U.P.

⁴² Perlomeno sulla motivazione principale: un'operazione di *reductio ad unum* non è forse implicita nel titolo del suo volume?

La finzione narrativa costruisce scenari romanzeschi in cui il lettore può mettere alla prova la propria competenza di *mind reading* in modalità simulata, consentendone l'applicazione con la massima sicurezza alle situazioni relazionali, sociali, politiche, storiche più spinose. Da questa "palestra" di abilità inferenziali noi trarremo parte del nostro piacere di leggere, partecipando in modo attivo al gioco di costruzione del senso che lo scrittore ha pre-allestito e godendo del nostro successo; oppure scoprendo in modo disturbante che la nostra competenza è insufficiente a risolvere l'enigma dei pensieri dei personaggi; o ancora, rinunciando alla lettura all'insorgere di complessità per noi eccessive.

Questa simulazione è costruita verbalmente: possiamo individuare una specificità della comunicazione letteraria nella sequenzialità statica della parola stampata su carta, che ci permette operazioni immersive straordinarie quali posare o abbandonare temporaneamente il testo, variare il ritmo della lettura, rileggere e riflettere. Una sorta di realtà virtuale costruita in modalità analogica, tale da esaltare i processi cognitivi complessi necessari alla co-costruzione di galassie di senso che spesso entrano a far parte in modo assai duraturo del nostro immaginario, o per dirla con espressione più aggiornata, del corredo di frame e script della nostra memoria semantica.

4.2 *Mind reading* e metarappresentazioni

Nella sua monografia del 2006, *Why We Read Fiction*, Zunshine allestì uno scenario interpretativo diacronico di alcuni aspetti della forma-romanzo che poggiava sui concetti di *Theory of Mind* (ToM) e di metarappresentazione.⁴³ Tale scenario non intendeva configurarsi come sistemico: senza pretese di esaustività, essa poneva sullo sfondo alcuni

⁴³ Ricordiamo che per *Theory of the Mind* (equivalente di *Mind Reading*) si intende la complessa architettura cognitiva (di cui al precedente capitolo) che ci permette di inferire il pensiero altrui in base alle nostre rappresentazioni, abilità determinante nella costruzione di legami sociali complessi e non sviluppata, perlomeno in modo pieno, nel caso di pazienti autistici. La meta-rappresentatività (*metarepresentationality* o *source tagging*) è invece la capacità di archiviare informazioni secondo elaborate e complesse procedure che ci consentono di applicare "etichette" (*source tags*), di registrare la fonte e la sua affidabilità, e di verificare l'attendibilità di fonte e informazione nel tempo in base ai riscontri. In altre parole la nostra mente costruisce rappresentazioni e insieme le loro meta-rappresentazioni, e le verifica di continuo. Questa facoltà sembra incepparsi nei pazienti schizofrenici.

questioni fondamentali di metodo per poi applicare le sue osservazioni all'analisi tematica di alcuni casi: *Mrs. Dalloway*, *Pride and Prejudice*, *Clarissa*, *Lolita*. Nella terza e ultima parte essa conduceva una analisi strutturale del *detective novel* alla luce del concetto di metarappresentazione.

Nella sua analisi di alcune sequenze tratte da *Mrs. Dalloway* di Virginia Woolf, in particolare l'episodio della lettera scritta a casa di Lady Burton⁴⁴, Zunshine arriva ad identificare ben sei livelli di inferenza nei processi mentali dei tre personaggi. Non vi è narrazione, afferma la Zunshine, senza che vi siano almeno *tre* livelli di inferenza; ma gli scrittori del periodo modernista, Woolf in testa, sembrano voler mettere in atto il tentativo virtuosistico, quasi funambolico di raddoppiare i livelli di *interplay* inferenziale tra i personaggi, il narratore e il lettore.

I loro romanzi costituiscono esempi di letteratura particolarmente attenta ai processi dinamici di *mind reading*; chiamare in gioco le abilità inferenziali del lettore nei confronti dei pensieri dei personaggi non è forse il modo migliore per gettare luce su ciò che realmente accade nella nostra mente? In questo senso il romanzo psicologico modernista andrebbe forse letto come una estrema frontiera del realismo, il tentativo di un gruppo di autori, in una fase del romanzo matura e ad un tempo aperta alle sperimentazioni, di rappresentare un'istanza che sta davvero alla radice del nostro pensiero. A rischio di illeggibilità: il lettore medio trova già difficoltoso salire al quarto o quinto livello di inferenze multiple.

Nella seconda parte del volume, entrando più nel vivo della dimensione cognitiva della letteratura come sistema di sistemi metarappresentativi, l'autrice dedica un capitolo alla distinzione tra *fiction* e *history*. Distingue in modo chiaro tra ricordi episodici (*episodic memories*, i ricordi legati da una *source tag* a un contesto specifico) e quelli semantici (*semantic memories*, archivi ormai privi di riferimenti contestuali), citando il lavoro di Cosmides e Tooby⁴⁵, e focalizza la sua analisi sulle rappresentazioni e metarappresentazioni verbali nel testo letterario. Con la cautela di ricordarci (anche se solo di sfuggita) quanto

⁴⁴ Riassumerò brevemente il contesto: Lady Burton fa pressione sui suoi due ospiti perché scrivano una lettera al Primo Ministro, cosa Mr. Dalloway non intende fare, mentre l'altro ospite acconsente. Seguiamo in pensiero diretto libero il fluire delle inferenze di Mr. Dalloway riguardo alle motivazioni che spingono gli altri due personaggi ad agire in quel modo, assieme alla sua consapevolezza che anch'essi stanno producendo inferenze che lo riguardano.

⁴⁵ Cosmides L. e Tooby J. 2000, Consider the Source: the Evolution of Adaptations for Decoupling and Metarepresentations. In Sperber D. (ed), Metarepresentations: a Multidisciplinary Perspective. NY: Oxford UP, 53-116.

improbabile risulti qualsiasi visione della mente umana basata sull'assunto che esistano percezioni "puramente" sensoriali.

Alcuni personaggi di F. Dostoyevski (Katerina Ivanovna di *Delitto e castigo*) e J.Austen (Elizabeth Bennet e Mr. Darcy di *Pride and Prejudice*, il Cap.Wentworth di *Persuasion*) vengono presi a modello per illustrare come la fiction sfrutti la complessa rete di metarappresentazioni e inferenze che si vengono a creare tra i personaggi, il narratore, lo scrittore e il lettore: come nella vita reale, infatti, nel leggere la fiction siamo portati a costruire rappresentazioni di ciò che gli altri pensano e a archiviare informazioni corredate da *tags* dei diversi gradi di attendibilità. Dopo aver "registrato" la nozione che ciò che stiamo leggendo è finzione, e aver applicato quindi una grossa *source-tag* al contenuto del libro, nell'opinione di Zunshine sentiamo il forte desiderio⁴⁶ di entrare nelle menti dei personaggi,⁴⁷ che ci rende sostanzialmente ingenui e disposti a credere a molto di ciò che il narratore ci racconta. Vale a dire, siamo disposti a sospendere il nostro disincanto per trattare la narrazione come se fosse veritiera, applicando inferenze e metarappresentazioni che hanno valore di verità strutturali (*architectural truths*) all'interno di quel contesto.

Our source-monitoring adaptations are generally on the lookout for material to work on, ready to seize on any evidence that a given representation could be processed as a metarepresentation. Nothing is sacred, nothing is safe from being turned from "truth" to a representation accompanied by a source tag and thus processed under advisement (Zunshine 2006, 81).

Torben Grodal, nel suo bel volume sul cinema del 2014⁴⁸, conferma che in realtà la mente umana tende per *default* a trattare come reale qualunque stimolo informativo ritenuto saliente. Sarebbe cioè antieconomico, per l'autore danese, mantenere alta la diffidenza nei confronti di stimoli potenzialmente non pericolosi, e il concetto di *willing suspension of disbelief* che Coleridge ci aveva donato all'alba dell'età romantica assume, così riformulato, altra valenza. Ancora una volta l'ipotesi da confermare è che la nostra mente sia in grado di vivere in un *blend* di scenari controfattuali attivati da stimoli saldamente radicati nel nostro

⁴⁶ Un vero e proprio appetito: la parola usata dall'autrice è *hungry*, che ci rimanda al bel libro di Ellen Spolsky (2007, *Words vs Image: Cognitive Hunger in Shakespeare's England*. New York: Palgrave MacMillan).

⁴⁷ La buona letteratura è forse quella che non ci permette di far questo in modo troppo banalmente voyeuristico, perché i pensieri o il modo di presentarli o entrambi non sono facilmente prevedibili, né confermano i nostri abituali modelli di rappresentazione del mondo. Come i carboidrati integrali, i romanzi d'autore ci saziano più a lungo perché più complessi da metabolizzare nei costituenti principali... Può un indice "glicemico" essere plausibile per distinguere letteratura di serie A da quella "di genere"?

⁴⁸ Grodal T. 2014, *Embodied Visions. Evolution, Emotion, Culture and Film*. Oxford: Oxford UP.

vissuto esperienziale, e che vi sia un dialogo costante tra le tracce mnestiche incarnate negli script e frame con cui “leggiamo” la realtà e il potenziale immersivo (cognitivo ed emozionale) cui le storie ci espongono.

La memoria, il pensiero e l’immaginazione mostrano a tutti i livelli strette affinità, rinforzate sui piani esperienziale ed emozionale. Il nostro banco di lavoro sembra essere costituito da simulazioni multimodali, a loro volta memorie di esperienze multimodali (attraverso i sensi, le emozioni, le azioni e le riflessioni). Ricordiamo, pensiamo e immaginiamo simulando o riattivando mentalmente tracciati già esistenti (*grounded cognition*). Immaginare il futuro e ricordare il passato sembrano attivare le stesse aree del cervello: installiamo un simulatore di possibili scenari futuri, corredato di un set di valori connotati sul piano emotivo. Qualcosa di simile ad una narrazione, durante la quale manteniamo operative le *tags* relative agli attanti e alle loro finalità. (Boyd 2009, 143).

L’istinto fondamentale di dare un senso al mondo attraverso le narrazioni si configura forse all’epoca della nostra pre-pubertà, quando cominciamo a proiettare la nostra relazione col mondo esterno non semplicemente per mezzo di set di mappature spaziali e cognitive fisse e correlate, ma attraverso sequenze lineari di eventi. Per i bambini-lettori dell’era pre-digitale la conoscenza non scolastica del mondo proveniva in gran parte da narrazioni: le prime serie televisive, il cinema, e soprattutto i libri di avventure. Suggerisco che per molti questa sete sia conservata nell’età adulta, e che il piacere che traiamo dalla scelta di un volume dallo scaffale sia squisitamente sensoriale. Il gesto evidenzia il desiderio subliminale di rinsaldare legami con le sensazioni dell’infanzia, estese ad altri generi di fiction: l’*Odissea* diviene l’avventura che mette alla prova le facoltà di conoscere-riconoscere di Telemaco, Odisseo e Penelope, così come ne *Il Conte di Montecristo* si gioca con lo stesso schema di velamento-disvelamento dell’identità e delle intenzioni. Lo straniamento del protagonista (come in Stevenson, Verne, nei fumetti di Tintin) acuisce le facoltà cognitive e di *mind reading*, un tropo che comporta sempre un movimento nella direzione dell’introspezione ed evoca l’assenza di stabilità nella relazione tra soggetto e mondo: un calco della situazione emotiva di un pubere che si allontana sempre più dall’ambiente domestico.

Tornando all’esplosione della fiction nell’Inghilterra del XVIII secolo, Zunshine accenna (forse troppo brevemente, data la rilevanza della questione) alla vicenda del *Robinson Crusoe* e al tema del verosimile. Defoe sibillinamente si difese dalle accuse di *lying like the truth* affermando che il libro *contains Matter of real History*; la rabbiosa

reazione dei suoi lettori derivò forse dalla scoperta di aver applicato un'etichetta debolmente cautelativa, del tipo di quelle usate per i fatti reali, durante la lettura di un libro che conteneva dati di finzione. L'autore avrebbe dovuto dichiarare sin dall'inizio il suo intento *as a whole*, e non sfruttare a proprio vantaggio l'ambigua natura del suo materiale. Un certo tipo di pubblico apprezza tale ambiguità, ma i suoi contemporanei trovarono forse troppo irritante il fatto di dover rivedere radicalmente gli assetti cognitivi prodotti dalla lettura del libro (che in effetti contiene numerosi dati di realtà, a più livelli, dall'idea di Provvidenza propria delle classi borghesi alla descrizione esaustiva dell'allevamento razionale degli ovini) e attribuire a quel materiale nuove *source tags*. Numerosi altri casi di ambiguità si ritrovano nell'Inghilterra del tempo; basti pensare a *The Shortest Way with the Dissenters* dello stesso Defoe, libello satirico che, preso troppo sul serio, valse al suo autore la gogna, o *Gulliver's Travels*, che da amara satira dei costumi contemporanei subì la trasformazione successiva in libro di fantasia per ragazzi. Anche *Pirates' Lives* e *The Journal of the Plague Year* mescolano in modo straordinario, almeno in parte consapevole, realtà e finzione: non dimentichiamo che Defoe era ciò che noi oggi definiremmo un giornalista, prima che un romanziere. E' probabile che egli per primo monitorasse e ristabilisse i confini all'interno dei quali ogni rappresentazione rimane utile, ibridando *Allegory* e *History* all'interno del dominio del nuovo genere in una narrazione cognitivamente ben più saliente del pur veritiero diario del marinaio Selkirk.

Gli studiosi sono del parere che l'alfabetizzazione e lo sviluppo di un pubblico stabile di lettori di romanzi, fortemente influenzati dall'individualismo e dagli altri valori delle classi borghesi, abbia dato un forte impulso a questa facoltà tutta umana di indagare scenari fittizi, col rendere le menti di persone non reali (i personaggi) accessibili all'interpretazione; anche un gran numero di situazioni finzionali, persino estreme, divennero accessibili in tutta sicurezza; che faremmo se fossimo noi ad essere sperduti su di un'isola deserta? Saremmo in grado di respingere il nostro orgoglio e pregiudizio per sceglierci un partner che ci corrisponda pienamente? A questo punto la fiction aprì davvero un nuovo orizzonte: un modo di esplorare i pensieri, le motivazioni, i dilemmi e le contraddizioni di persone che, anche se immaginarie, vengono descritte e raccontate come se fossero i nostri vicini. I valori culturali in perenne mutamento hanno continuamente rimodellato la fiction per offrire sfide appropriate alle facoltà di *mind reading* di noi lettori, vale a dire la possibilità di essere

sorpresi, commossi, delusi, scandalizzati o deliziati dalla vita interiore dei nostri eroi ed eroine.

Fatto salvo il principio che ogni narrazione gioca in qualche misura con la ToM e le metarappresentazioni dei lettori, alcune tradizioni letterarie sembrano in qualche modo conferire alla iperstimolazione cognitiva del lettore uno statuto privilegiato all'interno della narrazione. Zunshine elegge *Don Quixote* (di nuovo!) a capostipite di tale "progenie", ma sceglie altri due personaggi, Lovelace di *Clarissa* e Humbert Humbert di *Lolita*, come oggetti della sua analisi più approfondita, perché entrambi, non abbastanza *Quixotic* (leggi: folli) da evocare allarmate *source tags* riguardo alla loro affidabilità e salute mentale in generale, lo sono tuttavia abbastanza da produrre una falsa ma credibile rappresentazione degli eventi e trascinare abilmente noi lettori all'interno di essa:

For a literary critic exploring fictional narrative's manipulation of our metarepresentational capacity, such characters as Lovelace and Humbert are particularly fascinating: not only do they conflate their visions of reality with the more "real" reality, but they also drag their readers along into that perceptual quagmire.

[...] Clarissa and Lolita diffuse this fascinating failure among characters and readers, making us experience if not a bout of insanity then still an occasional feeling of mental vertigo. This feeling, captured in part by the literary-critical term unreliable narrator [...] is predicated upon our anxious (though not, of course, articulated in these terms) realization, as we read on, that we have been tricked by the narrative into losing track of sources of certain representations (Zunshine 2006, 76).

L'artificio narrativo del narratore inaffidabile si presta in modo particolare a esemplificare il contributo che un approccio cognitivista centrato su ToM e metarappresentazioni può portare alla critica letteraria. Non appena noi lettori prendiamo a dubitare delle rappresentazioni che il narratore ci propone, non appena il sospetto che tali rappresentazioni siano incomplete, deliberatamente manipolate o comunque fuorvianti si insinua nella *nostra* ToM, non permetteremo più che esse interagiscano troppo liberamente con il nostro prezioso e delicato sistema di adattamenti interpretativi. Resteremo invece sul chi vive alla ricerca di conferme e smentite, con un rialzo di energie investite (e forse di piacere nella lettura): molti di noi accetteranno la sfida di comprendere la verità nelle menti dei personaggi *nonostante* le trappole che il narratore ha disseminato sul terreno. Un principio generatore di interesse / piacere di questo tipo si muove in linea antitetica, come vedremo in altro capitolo, a quello più puramente affabulatorio. In molti casi, come afferma

J. Phelan (citato dall'autrice⁴⁹), quel gioco di molteplici rimandi non ha fine e termineremo il libro con la sensazione di essere impotenti a determinare quali rappresentazioni avessero, *nella fiction*, valore di verità.

4.3 Il *mind reading* delle origini: il caso di *Clarissa*

Definito da Zunshine come “massive and unprecedented... experimentation with the readers’ TOM and metarepresentational ability” (Zunshine 2006, 80), *Clarissa* di S. Richardson narra le vicende di due personaggi-narratori che a turno ci offrono le loro rappresentazioni della realtà, fatalmente antitetiche e tragicamente in conflitto tra loro: Clarissa e Lovelace periscono della loro inabilità a leggere i pensieri dell’altro, e almeno uno dei due si configura sin dalle prime pagine come genio dell’inganno e abile allestitore di sotterfugi. Proiettività e inferenza: la nostra complessa socialità è dunque costruita sui pensieri che più o meno efficacemente attribuiamo agli altri? Sembrerebbe di sì, vista la grande scioltezza con cui leggendo *Clarissa* forniamo, da attori sociali, tutto ciò che manca, che non viene esplicitato dal testo, per raffigurarci le vicende di questi personaggi come una *tranche de vie* coerente ed emotivamente ricca.

In presa diretta assistiamo, grazie alla forma epistolare del romanzo, alla confezione da parte di Lovelace di una vicenda fittizia, di una messa in scena per far cadere Clarissa nella sua rete; Lovelace-narratore ci confessa apertamente la *unreliability* di Lovelace-personaggio. Ma qui le cose si complicano: sottilmente Richardson prende ad instillare in noi l’idea che Lovelace abbia un problema a riconoscere sé stesso come fonte delle proprie rappresentazioni; man mano che la vicenda procede egli sembra credere alle menzogne che racconta, tanto da recitare e far recitare i ruoli assegnati anche in assenza di colei che vuole ingannare. Data l’assenza di un narratore unico onnisciente, ci occorre tempo prima di riconoscere che egli sta manipolando non solo la sventurata fanciulla, ma anche sé stesso e di conseguenza noi.

Il romanzo narra la storia di due persone estremamente abili nell’intendere i pensieri altrui, una delle quali ripone così tanta fiducia in questa sua abilità da lasciarsi sfuggire il controllo delle proprie rappresentazioni e credervi ciecamente, a dispetto delle numerose prove della maggiore complessità dell’universo mentale dell’altra. In un crescendo di errori

⁴⁹ Phelan J. 2004, *Living to Tell about It. A Rhetoric and Ethics of Character Narration*. Ithaca: Cornell UP.

di interpretazione e di mancata consapevolezza del suo autoinganno, Lovelace preferisce adattare la realtà alla propria visione piuttosto che correggere quest'ultima. Nel momento in cui esalta la ToM in un libro-fiume che pone questa come vero nucleo tematico, Richardson ne esplora le fallacie e i limiti, le incongruenze e l'alternativo successo fino al tragico esito della incomunicabilità: comprendere la mente altrui dovrebbe essere un'attività governata dal senso morale e da quello del limite, per evitare la *ubris* intellettuale (o la schizofrenia!) di chi s'affida totalmente alle proprie rappresentazioni incomplete o false.

In che misura l'autrice riesce a rendere credibile o addirittura dimostrare la blanda schizofrenia del formidabile *rake* prodotto dalla fantasia di Richardson? Non del tutto, e con non sufficiente evidenza testuale (solo alcune delle decine di lettere prodotte da Lovelace sono prese in esame). L'intento è quello di evidenziare un altro e più sofisticato livello ermeneutico: la centralità delle metarappresentazioni del lettore in qualsivoglia interpretazione e attribuzione di senso alle vicende narrate.

Every single one of our interpretations, honest mistakes, willful inventions, disagreements, and historical groundings will be imperceptibly but inescapably enmeshed with our ability to keep track of who in this novel thinks what and when. [...] Because of its obsessive, unrelenting focus on people's representations of other people's mental states, *Clarissa* continues to structure our interpretations in this particular way (which is not to say that it renders them predictable—quite the opposite!) (Zunshine 2006, 100).

Non solo: ogni nuova direzione interpretativa espanderà ulteriormente l'impatto del romanzo sul nostro universo metarappresentativo, perché la sua particolare costruzione lo radica in profondità nella mente umana al di là della particolare combinazione di elementi sociali, storici e letterari che hanno contribuito a produrlo.

By the same token, our ongoing arguments over historical, aesthetic, and personal meanings of *Clarissa* themselves expand the range of the novel's engagement with our metarepresentational ability. As we take in any given innovative reading of Richardson's magnum opus, it latches onto our individual metarepresentational ecology in a myriad of unpredictable ways. *Clarissa* thus reenters culture with every new interpretation because it is peculiarly geared to its exclusive environment: the responsive, dynamic, learning, and changing, but always metarepresenting, human mind (Zunshine 2006, 100).

Curiosamente, il pubblico di Richardson (soprattutto femminile) accolse il personaggio Lovelace con favore, segno evidente che almeno in parte aveva creduto alle “sincere menzogne” che Lovelace-narratore racconta, trasformando questo sofisticato e pericoloso *stalker* con tratti psicopatici in un innamorato fuorviato ma inguaribilmente romantico. A poco valse la il tentativo da parte di Richardson di “annerire” ulteriormente il personaggio e renderlo più tristo e tetro agli occhi del pubblico in una nuova pubblicazione del volume; ancora ai nostri giorni, apparentemente così consapevoli delle dinamiche di genere, alcune edizioni del volume ancora riportano in retrocopertina impossibili paragoni con passioni ben più incontaminate: Romeo e Giulietta, Tristano e Isotta.

4.4 Il *mind reading* del secolo breve: il caso di *Lolita*

Allo stesso modo, Nabokov si sentì in obbligo di screditare pubblicamente (*Strong Opinions*, 94, cit. in Zunshine 2006) il suo personaggio principale, nonché narratore abilmente e pericolosamente inaffidabile, di *Lolita*: il pedofilo Humbert Humbert, la cui eloquenza ha portato e porta molti lettori ad accettare la sua versione dei fatti. Da carnefice si trasforma in vittima, in questo caso di una seduzione così insidiosa e ammaliante da parte di una dodicenne orfana da risultare diabolica: una prospettiva che possiamo condividere solo se sottoposti ad una sorta di incantesimo narrativo, un blackout o fallacia temporanea dei nostri meccanismi cognitivi che mette in quiescenza i processi di monitoraggio delle *source tags*: siamo portati cioè a sospendere la sorveglianza continua sull’attendibilità delle informazioni, la nozione di “chi ha detto cosa”. Numerosi elementi congiurano, narrativamente, a creare le premesse per questo oblio metarappresentativo: il principio di economia energetica inscritto nei nostri adattamenti di *source-monitoring*, che tengono alta la guardia solo in presenza di motivazioni concrete per questo sforzo; l’uso di un narratore in prima persona, che solo dopo molte pagine possiamo considerare inaffidabile; nel caso particolare di *Lolita*, altre specifiche strategie impiegate da Nabokov.

A novel featuring a first-person unreliable narrator thus exploits a particular niche in our cognitive makeup. Although source-monitoring is an integral part of our information management, *exaggerated and unrelentingly strong* source-monitoring can be rather cognitively expensive and thus not our default state of mind. It seems that

we are not automatically open to incurring this large cognitive cost. Once we have bracketed the given fictional narrative *as a whole* as a metarepresentation par excellence stored with the perpetual source tag pointing to its author, we are not necessarily prepared to treat with suspicion the majority of representations that we encounter *within* it. That is, we *could*, but we need some reason for it. We need some indication that a given character (i.e., a source of this or that representation) is untrustworthy.

It follows, then, that *Lolita* manages to trick us into accepting Humbert's perspective on his relationship with his victim not because we are such gullible, naive, undiscerning readers walking around like happy idiots with our mental guards down, but rather because Nabokov makes the most of certain regularities of our cognitive system of information management.. The "powerful mind" against which Boyd warns us is really our own (Zunshine 2006, 103).

L'autrice identifica alcuni esempi di queste strategie: Nabokov orchestra la narrazione in modo da suggerire che altri personaggi raccontino la storia alla maniera di Humbert; la nostra ToM viene dunque ingannata dalle molteplici, distribuite metarappresentazioni che attribuiamo erroneamente a Lolita, ai suoi amici, agli incontri casuali, al lettore implicito. La permanenza di altri personaggi-comparse su questa scena è così breve da non permetterci di svelare l'inganno, e questo gioco di prestigio ci impedisce di riconoscere che è il narratore stesso la fonte di tutte le rappresentazioni proposte, e che queste chiamano a gran voce la nostra complicità.⁵⁰

The minds through which the story is told in such a distributed manner include the mind of the implied reader, of Lolita, of her friends and family, and of the numerous people they meet on their travels. Typically, we would get Humbert's report of what happened to him and Lolita (e.g.: they were stopped for speeding), followed by a representation of participants' thoughts and feelings (e.g.: what the patrolmen who stopped the couple thought of them). The representation in question is supplied by Humbert in such a calculatedly quick, casual, and assured manner that we rarely pause and attempt to separate the observed behavior (here, of patrolmen) from Humbert's interpretation of a mental stance behind that behavior. Instead of registering the information as "Humbert claims that" (one crucial source tag) "when patrolmen stopped their car they thought" (another source tag) "X" (the representation itself), we instead register it as a representation with just *one* agent-specifying source tag: "when patrolmen stopped their car they thought X." Even if at this point in the narrative we have good reasons to mistrust Humbert, we have no reasons to mistrust the patrolmen we have just met (so to speak). We thus swallow the false representation because it is presented to us with an apparently trustworthy or, at least, *not conspicuously untrustworthy* source tag (Zunshine 2006, 107).

⁵⁰ Sarebbe possibile un'analisi in questa luce delle scene di folla? Il manzoniano attacco ai forni, ad esempio, o la scena finale di *The Day of the Locust* di N. West non si affidano ad una coralità di voci nella costruzione di un senso che invece resta saldamente nelle mani di un narratore onnisciente?

Il formidabile *appeal* che il protagonista attribuisce alla ragazzina agirebbe su tutti i personaggi di sesso maschile presenti nel romanzo; una vera e propria attribuzione di massa di stati mentali che tenta di sdoganare l'idea di sensualità inconsapevole, precoce ma irresistibile di Lolita, a sostegno della prospettiva adulto fuorviato / bambina diabolica cara al nostro narratore. Sottilmente ma efficacemente, la versione di Humbert si fa strada nella nostra mente non abbastanza all'erta. Anche nella seconda parte del romanzo, quando cominciamo ad nutrire dubbi sulla affidabilità di Humbert-narratore.

Più è abile e determinata la mente che complotta, maggiore dovrebbe essere la nostra attenzione. Nabokov, straordinario *plotter*, è in grado di fare molto di più: regalarci ancora un'altra e più stimolante dimensione metarappresentativa disseminando nel testo tracce di una nuova, seppur tardiva, *reliability* di Humbert, un uomo che per tutta la durata del suo racconto ha fuorviato sé stesso e il suo pubblico circa il vero significato delle sue azioni. Una dimensione che ora egli sta iniziando ad affrontare, anche se in modo riluttante e parziale. Questa fondamentale doppia prospettiva di *Lolita* è possibile solo perché radicata nella nostra capacità metarappresentativa. Nabokov intuitivamente sfrutta tale capacità sia per ingannare che per disingannare i suoi lettori (Zunshine 2006, 113).

Parzialmente concorde con le osservazioni di Phelan e Cohn⁵¹ sui narratori inaffidabili, Zunshine conclude la seconda parte suggerendo che le *metaphysical detective stories* scritte da Nabokov vadano lette alla luce di questa dualità presente nei suoi narratori, che ora tentano di rifilarci una versione parziale dei fatti narrati, ora ci chiamano ad una costruzione di senso più sfumata e profonda. Si accenna a due quesiti aperti: è un valore l'incertezza cognitiva che sperimentiamo nel leggere un autore che ha fatto di questo tipo di *mental vertigo* il suo marchio di fabbrica? Come cambieranno le nostre interpretazioni se e quando avremo idee più chiare su come funzionano nella fiction i processi metarappresentativi e di *mind reading*?

Many of these doubts, however, are never completely confirmed or cleared up. As in Clarissa, we are left with a feeling of a mental vertigo induced by the author's consummate manipulation of our source-monitoring ability (Zunshine 2006, 111).

⁵¹ Phelan J. *Op. cit.*; Cohn D. 2000, Discordant Narration, «Style», 34.2 307-316.

4.5 Funzioni cognitive del *detective novel*

Nella terza parte del volume l'autrice considera alcuni aspetti del genere *detective novel* alla luce dei nuovi *insight* generati dall'applicazione dei concetti di *mind reading* e metarappresentatività. Intende dimostrare che la lettura dei romanzi *whodunit?* impegna in modo particolarmente focalizzato le competenze di *source-monitoring* e la ToM, soprattutto in relazione alla consapevolezza che uno o più personaggi (al limite, tutti!) stanno mentendo, e che il narratore è inaffidabile perlomeno sul piano dell'*underreporting*. In altre parole, mentre altri generi di fiction ci inducono a credere al narratore (è sempre disturbante e cognitivamente costoso scoprirlo inaffidabile), la detective fiction ci chiede una incredulità ad ampio spettro sin dall'inizio della lettura e il più a lungo possibile; il principio chiave è: *suspect everybody*. In un certo senso le capacità di metarappresentazione in nostro possesso vengono messe alla prova da una situazione finzionale a scarso indice di verosimiglianza creata ad hoc per spingerle al loro limite:

Applying what I have 'learned' from a murder mystery to my everyday life could make me a social misfit: there is an important difference between being able, in principle, to revise one's views based on new evidence and going around deliberately suspecting everybody of being not what they seem, 'just in case' (Zunshine 2006, 125).

L'autrice sceglie di focalizzare la propria attenzione sul romanzo e non sulla short story, i cui limiti di formato non consentono il pieno dispiegamento della ToM del lettore su più personaggi e, potremmo aggiungere, su una *durata* così compressa. Il primo quesito che troviamo sul tappeto è: se il set di competenze metarappresentative ingaggiato dal *detective novel* fa parte del nostro corredo cognitivo da millenni, come i modelli degli psicologi sembrerebbero affermare, è rimasto latente fino agli inizi del XIX secolo della nostra era? Ovvero, cosa ha attivato solo di recente il potenziale di decodifica di questo tipo di storie giacente nella mente di generazioni di lettori / ascoltatori di storie? Esiste un valore archetipale di quei precursori (il Daniele della Bibbia, Edipo) che l'autrice liquida come "proto-detective narratives" (Zunshine 2006, 127), o un valore simile nelle tradizioni orali?

La prospettiva evolutiva permette di riconoscere che esiste un potenziale interesse cognitivo presente sin dagli albori della specie per una certa attività mentale di lettura degli stimoli; che solo l'emergere di specifici fattori sociali, storici ed estetici ha permesso l'attivazione di tale potenziale e lo sviluppo di un genere narrativo, la *detective fiction*, come nuova risposta culturale ai bisogni del momento.

All'interno di questo genere, inoltre, gli autori sono liberi di sperimentare nuove soluzioni narrative che ne esplorino compiutamente e più o meno arditamente il dominio, misurandosi con il gradimento di lettori "specializzati" (che sono andati via via affinando le loro abilità di decodifica) e con l'evoluzione degli stessi fattori sociali, storici ed estetici in un processo continuo di negoziazione e feedback; uno schema che potrebbe valere da *exemplum* per il funzionamento del sistema letterario nel suo complesso.

Lo studio di Zunshine prende una piega più sistemica; nonostante riconfermi la validità di tutti gli approcci critici attualmente presenti nel panorama anglosassone, nel suo discorso si pongono implicitamente le basi per una centralità del nuovo approccio di matrice cognitivista fondato sulle dinamiche ToM e metarappresentazione. Dal momento che i nostri sistemi neurocognitivi sono così coinvolti nella fruizione di tutta la letteratura, il proporre analisi di testi di così elevata complessità come *Clarissa* o *Lolita* e considerazioni su di un genere (il *detective novel*) tra i più fecondi del romanzo afferma innanzitutto la possibilità e la necessità di ampliare il *range* di studi metodologicamente supportabili che seguano questa direttrice. Intende anche, a mio parere, fornire *guidelines* per la rivisitazione di altri fenomeni letterari in chiave cognitiva evolutiva.

Il *detective novel* si offre come campo d'indagine particolarmente favorevole in questo senso, trattandosi di un genere relativamente giovane, con un alto indice di consapevolezza autoriale, ricco di riflessioni e sperimentazioni condotte sui propri mezzi e una ricca dinamica interna di trasformazione. L'analisi dell'autrice segue quattro diverse direttrici, con una importante premessa: la distinzione tra *source tagging* "debole" e "forte": si introduce l'idea che *variously weighted metarepresentational framings* vengano a priori applicati a diversi tipi (generi) di narrazioni, una sorta di *rating* delle metarappresentazioni generate dalla fiction. Ad esempio, *Emma* di J.Austen viene presa a modello di narrazione ibrida tra due tipologie: non abbastanza *detective* da richiedere *source tagging* forti propri del genere, ma in realtà troppo inaffidabile per evocare i potenziali di più debole diffidenza tipici della *comedy of manners*.

Sulla base di questo *rating*, dei cui valori purtroppo si fa appena cenno, si suggerisce la possibilità di un confronto che pone il *detective novel* al limite estremo delle facoltà metarappresentative: si indaga infatti sul costo cognitivo che il già enunciato principio del “sospetto allargato” impone al lettore; lo scoprire che qualcuno ha mentito ha effetti a cascata su molte o tutte le metarappresentazioni che corredano la nostra lettura, obbligandoci continuamente a costose revisioni dei nostri adattamenti rappresentativi del significato di tutta la scena, degli altri personaggi, della vicenda intera. Diversamente dal romanzo psicologico modernista, che conservava l’affidabilità metarappresentativa e sollecitava la nostra ToM sino ad un sesto livello di inferenza, il genere *detective* non spinge la nostra ToM oltre il quarto. In entrambi i casi si attivano facoltà mentali di livello comunque così sofisticato da poter entrare in gioco solo in presenza di forti motivazioni e con grande investimento di energie. *Aut complexity, aut unreliability*. Il moltiplicarsi esponenziale delle esigenze metarappresentazionali, per esempio in un *detective novel* in cui molti personaggi mentano⁵², o in congiunzione con un’escalation di esigenze ToM, comporterebbe grossi rischi di illeggibilità e sarebbe improponibile ai lettori *di oggi*.

A story whose premise is that ‘everybody could be lying’ is a narrative minefield, and turning it into an enjoyable reading experience may require a particular set of formal adjustments (Zunshine 2006, 132).

Uno studio di R. Thomas⁵³ asserisce la contemporanea nascita della tecnologia forense e della *detective fiction*. In entrambi i casi si dà valore al “corpo del reato” come somma di indizi e prove fisiche atti ad individuare un’identità leggibile dell’Altro, in una fase storica in cui l’espansione demografica e urbanistica e l’affermarsi della burocrazia statale generavano l’inquietudine identitaria di milioni di corpi sconosciuti riuniti in uno spazio limitato. Zunshine tuttavia rilancia, all’interno di questo frame cognitivo, la possibilità che

Bodies, if read correctly, can offer [...] some valid information about the states of mind behind them. What Thomas characterizes as the desire to manage the criminal body is in reality a desire to manage the criminal mind (Zunshine 2006, 134).

⁵² In *Murder on the Orient Express* si dà proprio questo caso, ma la minaccia di una illimitata espansione di inaffidabilità è per così dire contingentata, e orientata alle rappresentazioni riguardanti la relazione di ciascun personaggio con la vittima: un esempio di *narrowing of focus* che la Zunshine considera “the absolute prerequisite of making the story cognitively manageable” (133).

⁵³ Thomas R. 1999, *Detective Fiction and the Rise of Forensic Science*, NY: Cambridge UP.

Una lezione divenuta tesoro degli sceneggiatori televisivi, da *C.S.I. Las Vegas* e relativi *spin-off* in poi: non si dà drammaticità nell'esaminare reperti, quanto nel permettere al telespettatore di ricostruire le *Criminal Minds* anche ad anni di distanza (come in *Cold Cases*). La ricostruzione dei fatti non si può disgiungere dalle rappresentazioni che elaboriamo sulle menti che di quei fatti sono protagoniste. Come commentare altrimenti il successo anche tra un pubblico giovanissimo della serie *The Mentalist*, che poco altro offre oltre agli acrobatici *mind reading* di un personaggio decisamente dotato da questo punto di vista, non a caso *ex-vegante*, moderno Tiresia? Anche *Dr. House* nasce da un'ibridazione: un detective la cui *quest* termina con una diagnosi-verità, il *criminal body* virale isolato e antibiotizzato, spesso contro la volontà del paziente. Molto vi sarebbe poi da commentare sulla grande diffusione di programmi televisivi che ricostruiscono vicende criminose realmente accadute e sulla recente esplosione di iscrizioni ai corsi di laurea in criminologia.

Uno dei cardini del *detective novel* classico è il *dénouement* finale in cui il Poirot della situazione rivela agli attoniti presenti la sua geniale ricostruzione della verità. Nella sua evoluzione recente il genere sembra preferire che al lettore sia consentito "vedere" maggiormente la mente del detective, ampie porzioni della quale sono rese leggibili nel corso della vicenda: l'autrice argomenta che il frame di genere funziona anche in questo caso: non necessariamente l'oscurità deve riguardare la mente di chi indaga, dal momento che vi sono altre menti oscure per la gioia del lettore. Si sacrifica in parte la *postdictability*, il riconoscimento della coerenza e compattezza di una narrazione una volta che questa è giunta al suo esito finale, a favore della visualizzazione *online* del processo di disvelamento così come si compie nella mente del detective, modalità più consona agli odierni canoni dell'immersività fortemente influenzati dalla cinematografia e dagli altri media.

Zunshine si occupa anche del rapporto tra la figura del detective, uomo o donna che sia, e il tema del *romance*. Prende le mosse dalla osservazione di W.H. Auden, secondo cui esso/a "...must be either celibate or happily married". A tale riguardo Zunshine afferma:

I came to believe that on some important level the kind of mind-reading expected from the reader of the detective novel is indeed not particularly compatible with the kind of mind-reading expected from the reader of the story focusing on a romantic relationship (Zunshine 2006, 143).

Su base diacronica, tuttavia, l'autrice riconosce che alcuni scrittori più recenti hanno tentato di articolare in modi differenti il tema amoroso nei loro romanzi, a volte con esiti molto interessanti per gli sviluppi del genere. La parte più interessante del discorso a mio parere riguarda la luce che la prospettiva cognitiva getta sul fenomeno: dal momento che la ToM di noi lettori non è costituita da un unico set inferenziale, contesti sociali diversi attivano *cluster* di adattamenti diversi: nel caso del *detective novel*, il set cognitivo-emozionale ha a che vedere, su basi evolutive, con la paura e la necessità di guardarsi dai predatori, mentre nel caso delle *love stories* entra in gioco il set "scelta del partner".

Ovviamente tutto si articola ad un elevato livello di complessità che le neuroscienze hanno solo iniziato ad investigare, ma in base a quello che sembra essere un chiaramente identificato (Damasio 1995) principio economico, dato l'elevato costo cognitivo delle operazioni di *mind reading* la paura tende a focalizzare le nostre emozioni e i pensieri restringendo drasticamente le opzioni cognitive, attentive e di azione sul tappeto, in base al criterio di esclusione (THINK LION!). Non si vagheggiano i pensieri del partner sotto minaccia di un maniaco omicida, perlomeno non nel mondo reale. Ma nella fiction? Cosa ci impedisce di combinare le due attività durante la lettura, operazione multitasking mai disgiunta dalla consapevolezza che nessun vero omicida ci minaccia, che non siamo realmente toccati dai sentimenti che Darcy prova per Elizabeth? Per rispondere Zunshine si rifà a due studi recenti di P.C. Hogan⁵⁴, di cui riporta una fondamentale distinzione:

To know that something is fictional is to make a judgment that it does not exist. But existence judgments are cortical. They have relatively little to do with our emotional response to anything. The intensity of emotional response is affected by a number of variables ... which include proximity and speed, vividness, expectedness and so on (Cit. in Zunshine 2006, 147).

Queste sono variabili comprese nella capacità di controllo degli scrittori, che da millenni discorrono d'amore e solo da poco più di 200 anni intessono romanzi di mistero⁵⁵, ma che in entrambi i casi hanno ormai a disposizione consolidate strategie narrative per evocare in noi un'intera galassia di emozioni. Tra queste strategie, anche la sapiente modulazione degli elementi di *mystery* e di *romance*, che possono venire orchestrati senza

⁵⁴ Hogan P.C 2003, *Cognitive Science, Literature and the Arts: a Guide for Humanists*. NY/London: Routledge; e Hogan 2003, *The Mind and its Stories: Narrative Universals and Human Emotion*. Cambridge: Cambridge UP.

⁵⁵ A meno di non voler considerare anche l'*Edipo Re* una *detective story* "metafisica", borghesamente priva di soluzione.

che i processi di metarappresentazione che impegnano un cluster di facoltà cognitive interferiscano troppo con lo sforzo prodotto dagli apparati ToM o viceversa, a seconda di quale sia il *main type* di rappresentazioni richieste dal genere di narrazione. D. Hammet, in *The Maltese Falcon*, ad esempio, utilizzò un espediente narrativo straordinario per l'epoca: concentrare le metarappresentazioni legate alla vicenda romantica che coinvolge il detective Sam Spade e quelle riguardanti il mistero dell'assassinio del suo socio su di un unico personaggio, la colpevole Brigid O'Shaughnessy.

4.6 Conclusioni

Literary history can be thus viewed as a continuous experimentation with recombining metarepresentational units that used to feel overwhelming for our representation-hungry brain-mind but that have come to feel pleasurable in new, hitherto-unexpected, ways. Hybrid genres emerge all the time as a testimony to this experimental endeavor. Who knows?—in five hundred years, we may have a genre of murder mystery/romance/family chronicle that will hit our Theory-of-Mind "spots" in all the right ways and feel as "natural" as a "pure" detective story feels today. [...] The culturally embedded cognitive "limits" (i.e., the limits that became apparent only because of certain paths taken by literary history) thus present us with creative openings rather than with a promise of stagnation and endless replication of the established forms (Zunshine 2006, 148-149).

Potremmo teorizzare, con Zunshine, che ogni genere letterario faccia appello a cluster di adattamenti rappresentativi diversi, e che la ricerca neuroscientifica e quella letteraria possano generare nel prossimo futuro nuove tassonomie per l'analisi del testo. Probabilmente con esiti scarsamente predittivi e senza chiamare in gioco meccanicismi con effetti deterministici, dal momento che troppi sono i fattori storici contingenti che agiscono sul potenziale cognitivo umano influenzando la nascita, l'evoluzione e il declino dei generi letterari. Solo poche delle narrazioni possibili vedono la luce come esplicite articolazioni di esperienze cognitive gradite ad un pubblico di lettori, vale a dire scritte, pubblicate, lette. Le facoltà della mente umana ci appaiono qui come un immenso *reservoir* collettivo di storie, da cui di volta in volta gli scrittori di ogni tempo "pescano" in relazione ai mutati bisogni dei loro lettori, continuamente sperimentando e ampliando l'efficacia dei generi piuttosto che riproducendone automaticamente le dinamiche. In risposta a chi potrebbe accusarla di voler

ridurre gli studi di letteratura ad una *sub-branch* delle scienze cognitive, l'autrice ribalta lo schema classico che vede l'arte e la cultura limitate, attraverso molteplici fattori, dai confini della nostra dotazione cognitiva:

It is the specific historical contingencies – or “culture” - that limit the concrete expressions of our cognitive endowment, for [...] nobody knows how many genre variations that could have worked out our ToM in a particularly felicitous way have never been realized because of a given confluence of historic circumstances. (Zunshine 2006, 154-155).

Accogliere la psicologia cognitiva evoluzionista negli studi sui generi significherebbe sviluppare un frame concettuale che implica la storicizzazione dei processi. E' possibile postulare che le prime operazioni di *mind reading* siano quelle operate dallo scrittore; che poi questi le converta in operazioni di *mind making*; che quella tra scrittore e lettore sia veramente e in senso profondo, *anatomico*, una comunanza di pensiero. Data la complessità dei fenomeni che intervengono nella scrittura e lettura di un romanzo, e data la prossimità tra le operazioni cognitive e le emozioni che la lettura chiama in gioco, non è possibile a tutt'oggi affermare che *tutti* leggiamo romanzi perché questi impegnano la nostra ToM in modi per noi piacevoli e utili. L'ipotesi dell'autrice è che questo possa essere vero almeno per alcuni di noi.

Secondo la teoria del *blending* concettuale, il cui scopo principale è, ricordiamolo, far acquisire al mondo dimensione umana, la mente ha tra i suoi principi quello di ibridare memorie semantiche ed episodiche, nuovi dati percettivi e cognitivi per pervenire a scenari ipotetici di rischi ed opportunità. Tali scenari, base del pensiero creativo, qualora soddisfino gli elevati standard di fissazione dell'attenzione si formano in realtà di pensiero e possono divenire a loro volta materiale acquisito per nuovi *blend*. In questa ottica la vita della mente si svolge in una dimensione di frequente, se non perenne, simulazione del reale, che ha tra i suoi strumenti preferiti quello della narrazione, trasversale a tutte le culture. Le narrazioni emergono dai processi profondi della mente e sono *blend* per eccellenza, perché permettono la fruizione in dimensione umana, causalizzata, temporalizzata e finalizzata, acquisita grazie alle relazioni vitali, del nostro flusso percettivo continuo. Sono anche lo strumento che rende possibile il *mind reading* e la costruzione sociale dell'attenzione e dei significati. In questo senso c'è da dubitare che l'espressione “mondi finzionali” identifichi qualcosa di radicalmente diverso, sul piano del pensiero, dalle immagini del reale.

All'età di 6 anni i bambini gestiscono abbastanza facilmente inferenze e false convinzioni di secondo livello (e se Sally guardava dal buco della serratura?); poi pervengono a leggere le parti del viso attorno agli occhi, e a elaborare ironia, sarcasmo, bluff e doppio bluff. Costruiscono inferenze di terzo e quarto ordine, che secondo Boyd sono prossime al limite umano⁵⁶ (ma non secondo Virginia Woolf!). La straordinaria espansione della mente consente la costituzione di psicologie e epistemologie intuitive che possono accompagnarci a lungo nella nostra vita adulta.

Questa idea della mente davvero ci fa dubitare dei confini tra conoscenza e immaginazione; se negli esperimenti su di un'abilità complessa (seppur di facile riscontro oggettivo) come la lettura i soggetti non distinguono più senza fallo ciò che hanno veramente letto da ciò che hanno soltanto inferito, a tutti i livelli dell'attività mentale umana agiscono processi che ibridano nuovi dati e schemi preesistenti, procedure inscritte sino a livello genetico e creativi *blend* di concetti, completamento di *schemata* e compressioni di scala spazio-temporale. La dinamica della mente appare votata a principi di approssimazione, di economicità/entropia e di opportunismo (*best solution available*) che da pochissimo abbiamo preso ad indagare. Una mente sostanzialmente inferenziale.

Secondo Brian Boyd (2009, 149) la competenza ToM potrebbe essere stata la vera forza motrice del poderoso sviluppo cognitivo umano, non il linguaggio, che nelle mappature dell'attività cerebrale occupa aree (di Broca e Wernicke) notevolmente meno ampie rispetto a quelle correlate alla competenza ToM (localizzate nella corteccia prefrontale). Quanto allo sviluppo del linguaggio stesso, poi, il costo computazionale di elaborazione sintattica potrebbe essere stato sensibilmente inferiore rispetto all'investimento sulle abilità di "sentire" gli altri. Il punto di vista differenziato, l'ironia e la distinzione tra apparenza e realtà giocano tutti un ruolo fondamentale nella fiction, e solo una ToM avanzata consente le attività di trasmissione dei saperi alle future generazioni.

Nel quadro di queste ipotesi piuttosto radicali di natura evuzionista, qualunque sistema interpretativo della letteratura focalizzato esclusivamente sulle convenzioni che regolano la creazione e fruizione di storie in un dato tempo e luogo inevitabilmente peccherà di incompletezza, perché non avrà tenuto conto del fatto che ad un livello profondo, pre-verbale e pre-culturale, "la narrazione riflette il nostro modo di comprendere gli eventi, che appare come una modalità di comprendere generalizzata tra i mammiferi" (Boyd 2009, 130).

⁵⁶ "Even adults fail to recognize 60% of 5th-order false beliefs" (Boyd 2009, 149).

CAPITOLO 5

DAN BROWN E IL *BESTSELLER* GLOBALE⁵⁷

It is the romance of history which attracts the half-educated and secures the publisher.
J. Winsor, "The Perils of Historical Narrative" (*Atlantic Monthly*, 66, Sept. 1890)

5.1 Arte e vita. Metalessi dell'Autore

Il successo globale di Dan Brown è dovuto a molteplici fattori di tipo sociale, morfologico, cognitivo, editoriale: la massiccia ristrutturazione transmediale della comunicazione estetica su scala mondiale che va verificandosi in questi anni; il frequente ricorso dell'autore a potenti *blend* di storia e fiction; la strutturazione cronocausale degli intrecci secondo "pacchetti" cognitivamente facili da memorizzare e comprendere; l'ambientazione in *setting* metropolitani riconoscibili e visitabili dal turista (Firenze, Parigi, Roma, Istanbul, Washington); l'azzeramento dell'ambiguità a favore di un orientamento estetico-cognitivo al *problem solving*, inteso come risoluzione unica e inequivoca dell'enigma/conflitto; i frequenti isomorfismi nel configurare temi e personaggi. Vorrei considerare qui, alla luce di quanto esposto nei precedenti capitoli, il valore e il significato di alcuni di questi fattori. Cominciamo dal primo degli isomorfismi: l'intrigante commistione di realtà e finzione che colora di frequenti metalessi la dimensione autoriale del Nostro.

5.1.1 Nota bio-bibliografica

Lo scrittore statunitense Dan Brown nasce, il più anziano di tre fratelli, il 22 giugno 1964 a Exeter, nel New Hampshire. Trascorre un'infanzia fervida di stimoli culturali grazie al padre Richard Brown, insegnante di matematica presso la locale Philips Exeter Academy e autore di un pluripremiato testo scolastico, e alla madre Constance, musicista professionista, corista

⁵⁷ Alcune parti di questo capitolo sono comparse su rivista in traduzione inglese: Calabrese S. e Rossi R. 2015, *Dan Brown: Morphology of a Bestsellersaurus*. "Enthymema", XII, 426-439.

e organista presso la comunità episcopale locale. La famiglia risiede all'interno del campus; il giovane Dan riceve una approfondita formazione musicale e coltiva la passione per l'enigmistica e gli anagrammi, stimolato dal padre che per divertimento organizza caccie al tesoro con indizi da decifrare e i regali di Natale dei figli come posta in palio, spesso per le vie cittadine.

Dopo il diploma (conseguito presso la scuola di insegnamento del genitore) Dan completa gli studi universitari nel 1986 presso l'Amherst College laureandosi in inglese e spagnolo, che ha appreso trascorrendo un anno di studio a Siviglia. Intenzionato a seguire una carriera in ambito musicale, si trasferisce a Hollywood, dove incontra la futura moglie, Blythe Newlon, di circa 12 anni più anziana di lui, presso la Academy of Songwriters. Si propone come compositore, cantante e pianista e pubblica alcuni cd di brani da lui composti ed eseguiti, ma ottiene scarso successo nonostante le doti musicali generalmente apprezzate. Fa dunque ritorno ad Exeter assieme a Blythe e insegna per qualche anno, come già suo padre, nella scuola a suo tempo frequentata.

In questa fase della sua vita, come egli stesso ha dichiarato in un'intervista, la lettura casuale di un thriller di ampia tiratura (*Doomsday Conspiracy*, di Sidney Sheldon, in italiano *La congiura dell'Apocalisse*, che Brown afferma di aver trovato per caso in un luogo di villeggiatura nel 1993) lo convince di poter scrivere per il grande pubblico. Negli anni successivi pubblica insieme alla consorte Blythe Newlon (con lo pseudonimo Danielle Brown) un testo di aforismi a carattere umoristico, *187 Men to Avoid: A Guide for the Romantically Frustrated Woman*, e si mette al lavoro su ben altri progetti editoriali: *Digital Fortress*, che pubblica nel 1998 (in italiano *Crypto*, pubblicato nel 2006 da Mondadori), *Deception Point* nel 2001 (*La verità del ghiaccio*, 2004, sempre per Mondadori) e *Angels and Demons* (*Angeli e demoni*, 2004, Mondadori). Quest'ultimo romanzo nel 2000 ci mostra per la prima volta il personaggio di Robert Langdon, docente di Simbologia ad Harvard e alter-ego dell'autore, destinato a grandi glorie editoriali, alle prese con enigmi da decifrare.

Ormai affermato scrittore professionista, Brown forma con la moglie Blythe uno straordinario team sul piano della documentazione, della stesura e della promozione del suo lavoro: la successiva fatica, *The Da Vinci Code* (*Il codice Da Vinci*, 2003, Mondadori), balza al primo posto delle classifiche del New York Times dei libri più venduti già dalla prima settimana dopo la pubblicazione nel marzo del 2003, con seimila copie vendute il primo giorno. A tutt'oggi il numero di copie vendute supera gli ottanta milioni, con traduzioni in 45

lingue diverse. Il successo de *Il Codice Da Vinci* ha ridato slancio alle vendite dei volumi che lo avevano preceduto, al punto che nel 2004 le liste dei libri più venduti secondo il New York Times contenevano tutti e quattro i romanzi di Brown; anche i successivi due romanzi di Brown, *The Lost Symbol* del settembre 2009 e il più recente *Inferno* uscito nel marzo 2013 (*Il simbolo perduto* e *Inferno*, 2009 e 2013 rispettivamente, per Mondadori) hanno sfruttato l'onda lunga di interesse generatosi attorno allo scrittore e al suo geniale personaggio finzionale, realizzando anch'essi vendite oltremodo cospicue e insediandosi, anche a tutt'oggi, tra i best-seller più venduti di tutti i tempi.

Vedremo ancora Robert Langdon in azione, dal momento che Brown ha più volte dichiarato di avere idee creative per molte altre storie in cui il non-così-libresco docente universitario sarà il solutore di intrighi complessi. La stampa stima che 200 milioni di persone abbiano acquistato un suo romanzo, e che Brown abbia guadagnato circa 250 milioni di dollari per *Il Codice Da Vinci*; tra le altre attività di beneficenza della famiglia Brown spicca l'istituzione di un fondo di più di due milioni di dollari intitolato alla memoria del padre presso la Philips Exeter Academy, dove questi aveva insegnato per 35 anni, allo scopo di "fornire computer e strumenti ad alta tecnologia agli studenti bisognosi".

Hollywood ha subito mostrato interesse per il personaggio di Langdon: la Columbia Pictures ha realizzato la versione cinematografica di *Il Codice Da Vinci* nel 2006, affidandosi alla collaudata coppia Ron Howard / Tom Hanks per la regia e il ruolo principale. Nonostante le stroncature della critica (è stato definito uno dei peggiori film dell'anno) la pellicola ha guadagnato 750 milioni di dollari; il successivo *Angels and Demons*, del 2009, sempre con Howard e Hanks, con valutazioni di critica e pubblico similmente negative, ha realizzato comunque vendite da blockbuster.

5.1.2 *Nominatio*

Sul sito ufficiale dello scrittore è apparsa la notizia che Dan Brown sta diventando un personaggio fictional: una pubblicazione *manga* giapponese (*Bungo Stray Dogs*, di Kafuka Asagiri)⁵⁸ lo ha arruolato, assieme a Fedor Dostoevskij e Agatha Christie, tra gli scrittori-agenti con speciali poteri per la risoluzione di misteri e minacce globali. Il suo superpotere? Dantesco: la capacità di comporre terzine che gli permetteranno di vedere il futuro di qui a

⁵⁸ Pare l'autore abbia commentato: "I have always wanted to be *Mangafied*".

33 minuti (il numero magico). Il guaio è che solo Dan Brown stesso ha le conoscenze storiche e religiose necessarie per decifrare le terzine...

I personaggi nei libri di Brown prendono spesso il loro nome da persone realmente esistenti. Robert Langdon, alter-ego detective dell'autore⁵⁹ e docente di "simbologia a Harvard" (??) si ispira a John Langdon, l'artista creatore degli ambigrammi utilizzati da Brown nel libro *Angels & Demons*. Nello stesso volume, il Camerlengo Carlo Ventresca si ispira ad un'amica disegnatrice, Carla Ventresca, e il Cardinale Aldo Baggia ad un insegnante di lingue della scuola di Brown con lo stesso nome, come anche André Vernet di *The Da Vinci Code*, insegnante di francese e bibliotecario. L'editore di Langdon Jonas Faukman è l'editore di Brown, Jason Kaufman, e il matrimonio tra Dick e Connie che Langdon ricorda agli Archivi Vaticani è quello dei suoi genitori Richard e Constance.

Più complessa la vicenda legata ai nomi di due degli autori di *The Holy Blood and the Holy Grail*, il volume pseudo-storico a cui il *Code* è "liberamente ispirato". Mike Leigh e Ted Baigent compaiono parzialmente anagrammati nel nome del *villain* Leigh Teabing, e il vedersi identificati nel machiavellico inglese non ha certo contribuito a dissuaderli dall'intentare a Brown una causa milionaria (di cui diremo alla prossima sezione). Inoltre, i nomi "storici" dei genitori di Sophie, nel capitolo 105, Plantard e Saint-Clair, ci riportano ad una vicenda realmente accaduta e truffaldina in cui il confine tra esplicita menzogna e mitomania si fa labile: il cosiddetto *affaire* dell'oro di Rennes.⁶⁰

⁵⁹ Si vedano anche le tante foto di Brown sul sito ufficiale e nei retrocopertina, vestito esattamente allo stesso modo di Langdon nell'incipit di *Angels and Demons*.

⁶⁰ La vicenda ha essa stessa un carattere quasi romanzesco, e merita di essere riferita in nota: Pierre Plantard, militante di gruppi di estrema destra prima dell'invasione tedesca del 1940, apprendista collaborazionista durante il governo di Vichy, sedicente capo di organizzazioni partigiane dopo la liberazione, successivamente incarcerato per appropriazione indebita, fonda una associazione dal nome di *Priorato di Sion* nel 1953 (dal nome di un monte presso la cittadina francese di Annemasse) con lo scopo di mantenere salda la tradizione monarchica francese, stretta attorno alla linea dinastica merovingia, di cui si proclama discendente. L'attività del Priorato e dei suoi organi di stampa prosegue a singhiozzo fino a balzare sotto i riflettori nel 1967, quando una serie di documenti prodotti e pubblicati in forma privata vengono depositati presso la Bibliothèque Nationale di Parigi sotto vari pseudonimi. In essi si fa riferimento ad un presunto, oscuro passato millenario del Priorato, collegato al curato Bérenger Saunière (altro nome Browniano!) e alla sua presunta scoperta, nella chiesa parrocchiale di Rennes-le-Chateau, alla fine del secolo precedente, di misteriose pergamene che gli avrebbero conferito una grande ricchezza. Plantard sfrutta il rilievo che la stampa nazionale dà alla vicenda e il suo conoscente Gérard de Sède, giornalista, pubblica *L'Or de Rennes ou La Vie insolite de Bérenger Saunière, curé de Rennes-le-Château* nel 1967, seguito da una versione paperback più nota, *Le Tresor Maudit de Rennes-le-Château*. Nel volume, che realizza un grosso volume di vendite e un certo profitto (che de Sède rifiuta di dividere con Plantard, decretando così la fine del loro sodalizio), si mostrano due pergamene appartenenti al tesoro di Saunière, la cui falsificazione è ammessa anni dopo da Philippe de Chérisey, umorista della radio francese e attore. E' a questo punto che Henry Lincoln (pseudonimo di Henry Soskin), attore, scrittore e sceneggiatore inglese, entra in contatto con il terzetto Plantard-de Sède-de Chérisey (e con il sottobosco delle associazioni esoteriche francesi) e adatta la vicenda ai gusti del pubblico inglese, scarsamente interessato alla

Il sovrapporsi e confondersi di personaggio, narratore e dimensione autoriale sembra essere una delle chiavi del successo di Brown, portato a favorire ogni genere di osmosi tra la realtà e la finzione, un cortocircuito che gli studiosi di comunicazione definiscono *metalessi*: uno strumento adatto al basso tenore ontologico della postmodernità, epoca in cui crolla l'idea stessa che possa esistere qualcosa di reale, perché tutto è fittizio, posticcio e simulato. La metalessi implica suggestive manipolazioni dei confini realtà/finzione, come i pubblicitari ben sanno, e stimola *blend* di fattuale e controfattuale notevolmente attraenti per il fruitore. In qualche modo essa diviene l'inconfondibile codice a barre dello stile di Brown; non si tratta soltanto del fatto che l'autore proietta la propria autobiografia nel testo e trasforma la verità in finzione, al contrario: ora il personaggio romanzesco ha una ricaduta sull'autore reale, fa corpo con lui e ne inquina l'autenticità sino alle radici. Come suggerisce Stefano Calabrese, questo alimenta un'ipotesi paradossale: che oggi, rispetto all'epoca del naturalismo di Zola, il coefficiente di realtà sia molto più elevato in tutta la filiera del testo romanzesco.

The real author tends to project itself onto the text, as the cases of Michel Houellebecq or Alice Sebold show; in *La carte et le territoire* (2010) Michel appears as main character, a writer who is murdered and chopped to pieces by a killer; in *The Lovely Bones* (2002) Alice hides behind the fragile mask of a character to tell the story of the rape she really lived as a victim during her college years. (Calabrese e Rossi 2015, 429)

Autore e personaggio, a cui va inesorabilmente aggiunto il lettore, entrano in un vortice di accostamenti metonimici il cui esito finale è l'impossibilità di mantenere distinti questi ruoli tradizionali della comunicazione estetica. Un *blend* complesso, certamente non un'idea nuova nel panorama del sistema letterario: sin dal teatro greco gli autori hanno giocato con gli scarti metalettici, e come abbiamo visto nel secondo capitolo, Barbara Dancygier attribuisce connotazioni fortemente metalettiche al ruolo del narratore. Ma nel caso di *The Da Vinci Code* la dimensione paratestuale si doveva arricchire di ulteriori, inattesi sviluppi.

successione al trono di Francia dopo la fine della guerra dei cent'anni, ma molto sensibile ai misteri. Il risultato sono tre documentari per la BBC sull' "oro di Rennes" andati in onda tra il 1972 e il 1979, e la scrittura a sei mani, con Leigh e Baigent, di *The Holy Blood and the Holy Grail*.

5.1.3 La battaglia legale: alla ricerca del Sacro Romanzo.

Nell'aprile del 2006 Dan Brown dovette affrontare una causa legale per supposta violazione del diritto d'autore, relativa a *The Da Vinci Code*, intentatagli da Michael Baigent e Richard Leigh, co-autori del libro a carattere pseudo-storico dal titolo *The Holy Blood and the Holy Grail*, uscito nel 1982⁶¹. Nel volume si avanzava l'ipotesi che Gesù avesse sposato Maria Maddalena e che la loro discendenza fosse giunta fino ai nostri giorni, tema centrale del mistero attorno a cui si sviluppa la narrazione di Brown. Questi aveva apertamente prestato omaggio ai due scrittori citando il nome dell'uno e il cognome dell'altro nel personaggio di Leigh Teabing (anagramma di Baigent), e addirittura il titolo del libro come fonte di Teabing.

Il Giudice Peter Smith, presso l'Alta Corte di Londra, si pronunciò a favore di Brown con una lunga sentenza nelle cui pagine si divertì addirittura ad inscrivere un suo codice segreto, *The Smithy Code*. Grazie alla sentenza ottenuta in appello nel marzo 2007, poi, la Random House, nel frattempo divenuta la casa editrice di entrambi i contendenti, ottenne da Baigent e Leigh il pagamento delle spese legali per circa tre milioni di sterline. Il caso ebbe come effetto un forte rilancio di vendite per entrambi i libri, e il giudice stesso menzionò la possibilità, mai dimostrata, che la causa intentata fosse in sostanza una macchinosa trovata pubblicitaria.

Durante il dibattimento i contendenti furono interrogati a lungo, anche in contraddittorio, sull'evidenza testuale del plagio (o dell'originalità) del romanzo multimilionario. Inoltre, una copia di *The Holy Blood and the Holy Grail* di proprietà dei Brown, utilizzata durante la stesura del *Code*, con tutte le annotazioni a margine di Blythe e Dan, venne prodotta ed acquisita dalla corte come prova; Blythe Brown non comparve in aula, nonostante i ripetuti inviti del giudice, a testimoniare sul suo ruolo di supporto "documentario" alla stesura del romanzo. Le prove testuali portate da Baigent a sostegno delle sue tesi di *copyright infringement* vennero totalmente smontate dal difensore di Brown, al punto che il suo stesso avvocato ne riconobbe la scarsa consistenza e il giudice le valutò come nulle.

⁶¹ In realtà vi era stata una più breve e meno pubblicizzata causa negli Stati Uniti l'anno precedente. Uno scrittore di thriller di nome Lewis Perdue citò Brown in giudizio sulla base di presunte somiglianze tra *The Da Vinci Code* e due suoi romanzi, *The Da Vinci Legacy* (1983) e *Daughter of God* (2000). La sentenza finale del Giudice George Daniels della Corte Distrettuale dello Stato di New York (agosto 2005) negò che vi fosse stata violazione; in essa si diceva, tra l'altro, che "gli elementi di lieve somiglianza si situano sul piano delle idee molto generali, o comunque non soggette a protezione".

Il confronto accertò in sostanza che Brown aveva mutuato dal libro degli “storici” un’idea tematica centrale (il confluire della discendenza di Gesù nella dinastia merovingia), che i due scritti contengono anche alcune parti linguisticamente identiche, e che molto materiale era stato filtrato da Blythe Brown nel dare il suo contributo al lavoro del marito. Il giudice trovò incongrue alcune dichiarazioni di Brown e le motivazioni addotte per l’assenza di Blythe Brown. Ma la parte più interessante della sentenza è quella in cui egli annota, a proposito della questione giuridica che si era trovato a dirimere (forse senza troppe difficoltà), considerazioni del tutto personali sul valore letterario del romanzo e sul clamore destato dalla presentazione di eventi e ipotesi relative alla fede cristiana.

Fattore determinante nel far pendere la bilancia della giustizia dalla parte dei Brown (e della casa editrice) fu che i due co-autori di *The Holy Blood and the Holy Grail* (il terzo co-autore, Henry Lincoln, non partecipò ad alcuna azione legale) avevano presentato il loro libro come non-fiction: non sussiste alcun diritto di copyright sulle ipotesi storiche, per quanto fantasiose, trasformate in romanzi. L’ultima pagina della sentenza merita di essere citata:

(Dan Brown) has presented himself as being a deep and thorough researcher for all of the books he produced. The evidence in this case demonstrates that as regards *The Da Vinci Code* that is simply not correct with respect to historical lectures. [...] Mr Brown should not be denigrated because of the adverse findings I have made against him [...]. Nor should his book be criticised or his writings skills be criticised because of those matters. They reflect but a part of the overall package. The package has proved to be extremely successful and like everything that is successful when one reads Mr Brown's evidence it seems very easy to do. It was said in evidence that there is at least one book in every person. The skill of the great is always [...] in making it all seem very easy (England and Wales High Court Decision, 7th April 2006).

Il Giudice Peter Smith, interpretando lo spirito dei tempi alla perfezione, riuscì ad ibridare una narrazione non-fiction solitamente arida e *down-to-facts* (una sentenza di tribunale) con una silloge ai libri in contesa tra loro, assumendosi il ruolo di narratore intrusivo (quasi) onnisciente nel commentare l’attuale stato dell’arte e producendo un poderoso salto metalettico con l’inserimento di un suo codice nel paratesto del *Code*. Un’operazione di *blending* degna del grande Henry Fielding.

5.2 Neuroestetica del *Global Detective*

There is no place for a Reader's or a Narrator's mind in *The Da Vinci Code* because the author makes sure that there is no place for innuendo or ambiguity in his representation of characters' mental states. For instance, elsewhere I discuss a typical passage, in which Brown focuses exclusively on the minds of his characters [...], while strategically using words [...] to create an impression that we have a fully measured and exhaustive account of Fache's strong feelings. (Zunshine 2014)⁶²

Di tutti i tipi di realismo quello di Brown si presenta saldamente ancorato alla topografia delle città reali; la Roma, il Vaticano di *Angels and Demons* e Londra e Parigi di *The Da Vinci Code* esistono, e sono puntualmente e meticolosamente descritte, con una dovizia di particolari degna del finto diario del marinaio Robinson Crusoe, nei loro assi di grande traffico, nelle loro piazze, nei monumenti più famosi e persino nei più riposti angoli dei loro luoghi di culto, sopra e sotto la terra. Occorre dire che in realtà alcuni lettori più attenti hanno sottolineato, tra le migliaia di recensioni, chat, forum, tweet e post apparsi in rete, le imprecisioni ed incongruenze di questa topografia non-fantastica su cui il mondo finzionale di Brown si innesta, ma sorvoleremo su di esse per focalizzare il nostro discorso sul tipo di esperienza immersiva che tale mix di dati di realtà e finzione propone al lettore.

5.2.1 *Time is what you make of it*

La prima dimensione che vorrei prendere in considerazione è quella temporale: entrambi i romanzi, di lunghezza simile (tra le 480 e le 550 pagine), concentrano l'azione in un intervallo di tempo molto ristretto: nel primo (pubblicato nel 2000) il nostro *nerdetective* Robert Langdon impiega meno di 24 ore per smantellare una congiura contro la Santa Sede, trovare l'assassino del vecchio Papa, favorire l'elezione del nuovo, identificare e punire il responsabile di altri cinque omicidi, sperimentare di persona la potenza distruttrice dell'antimateria e sedurre la scienziata che ha contribuito alla sua scoperta; occorre solo qualche ora in più nel secondo (del 2003) per scoprire la verità sul Santo Graal e porre fine ad una lunga catena di omicidi ed oscure manovre da parte di esponenti devianti dell'Opus Dei, nonché restaurare la sino ad ora misconosciuta discendenza di Gesù e Maddalena al

⁶² Zunshine, L. 2014. Theory of Mind as a pedagogical Tool, «Interdisciplinary Literary Studies», 16, 1.

posto che le spetterebbe nella Storia; oltre che, naturalmente, innamorarsi nemmeno troppo castamente di detta discendenza e darle appuntamento a Firenze, di lì a un mese, ad una conferenza. Strada facendo, tra le altre cose questo neo-007 in tweed, garbato e *gentleman*, risolve misteri che riguardano sette segrete, percorsi iniziatici le cui tracce sono disseminate nelle città, codici numerici e simbologie nelle opere di Leonardo e Galileo; si getta con un paracadute di fortuna da seimila metri atterrando nel Tevere, rapina una banca svizzera e ha la meglio su uomini armati addestrati ad uccidere: tutta questione di cervello.

Per il pubblico tutto questo dovrebbe valere emozioni forti: la “consapevole sospensione dell’incredulità” sarebbe messa a dura prova, senonché l’immersione nel mondo finzionale si affida quasi esclusivamente alla serrata scansione, quasi in tempo reale, dell’azione, un’azione che non disdegna di divenire sovente iperbolica e *stunt*.

In *The Da Vinci Code* l’intreccio è suddiviso in microsequenze diegetiche che rispettano in modo pressoché totale le unità di tempo, luogo e azione, più o meno coincidenti con un capitolo: 105 più un epilogo nelle 489 pagine della versione paperback edita da Doubleday. Ogni microsequenza - capitolo è abilmente costruita in modo tale che le conoscenze del lettore riguardo ai fatti narrati procedano per “pacchetti discreti” di informazioni, comprendenti rivelazioni parziali sui misteri dei capitoli precedenti e un nuovo climax di sorpresa originato nelle ultime righe da un nuovo evento o da una nuova scoperta da interpretare.

La formattazione del testo per item di ugual peso narratologico genera inevitabilmente una certa frammentarietà e una sorta di escalation nel bisogno di stupire, perché ogni nuovo climax si costruisce sulle *Gestalt* irrisolte dei capitoli precedenti, ma Brown è molto abile nell’interrompere le sue sequenze diegetiche, laddove correrebbero il rischio di irritare o stancare il lettore per eccesso di tensione narrativa, proponendo rallentamenti a carattere informativo del ritmo (flashback, riflessioni in pensiero diretto libero, notazioni referenziali) o addirittura diversioni verso altri personaggi che nella stessa unità di tempo fanno progredire la vicenda altrove.

Ad esempio, la lunga sequenza di eventi che ha per sfondo l’inquietante topografia notturna del Louvre a luci spente inizia nel capitolo 4 con il sopralluogo alla scena del crimine, di per sé un rebus da decifrare; nei capitoli successivi si introducono alcuni personaggi chiave della vicenda: il burbero, sospettoso capitano Fache, l’affascinante agente-crittografa Neveu, il Vescovo Aringarosa (in quel momento su un aereo in volo per Roma);

la coppia Langdon-Neveu decifra per noi i numerosi enigmi preparati appositamente per loro dal defunto curatore Saunière e svela le ricorrenti allusioni al sacro femminile; siamo inoltre informati con molti particolari dell'esistenza e finalità dell'Opus Dei, del suo coinvolgimento in un misterioso complotto, delle accuse rivolte dalla stampa americana all'organizzazione e delle repliche a tali accuse (cap.5); si segue il sincrono progredire della vicenda su di un altro scenario, la chiesa di Saint-Sulpice, dove il gigantesco albino Silas commette un nuovo omicidio (il quinto della notte) e va in cerca di un misterioso oggetto molto potente (capp. 7, 10, 15, 19, 22, 24, 29, 31); la sequenza termina con la rocambolesca fuga di Langdon e Neveu, ora complici criminali inseguiti dalla polizia francese, nel capitolo 32.

La lettura di ciascuno dei 29 capitoli della sequenza è cosa breve: per il 23, eccezionalmente lungo perché contenente un flashback chiarificatore dall'infanzia di Sophie Neveu, la caccia al tesoro organizzata dal nonno per il suo nono compleanno (che rimanda metaletticamente alle caccie al tesoro che il padre Richard Brown organizzava per il nostro autore e i suoi due fratelli) ho personalmente impiegato, nella versione inglese, circa sette minuti; molto meno per gli altri. L'esperienza di lettura di questa sequenza narrativa è caratterizzata dalla rapidità del coinvolgimento dei nostri frame interpretativi ed emozionali, nonché dalla sua volatilità; l'immersività è tale da permetterci di entrare, uscire e rientrare nel mondo finzionale nel tempo di tre fermate di autobus o metropolitana, senza bisogno di rileggere parti precedenti, perché la formattazione delle informazioni è in ogni momento appropriata alla fruizione immediata e al quasi immediato abbandono. Applicando lo schema interpretativo della *New Aesthetic* di Berlyne, un modello di ricerca quantitativa di stampo behaviorista degli anni '70 (un classico della psicologia delle emozioni), le variabili collative "novità" e "interesse" nel narrato di Brown attiverebbero in tempi rapidissimi un notevole *arousal* del nostro sistema cognitivo, secondo la curva di Wundt, e la brevità di ogni microsequenza sarebbe tale da non permettere alla variabile "complessità" di attivare i contromeccanismi di difesa con conseguente abbassamento del piacere immersivo.

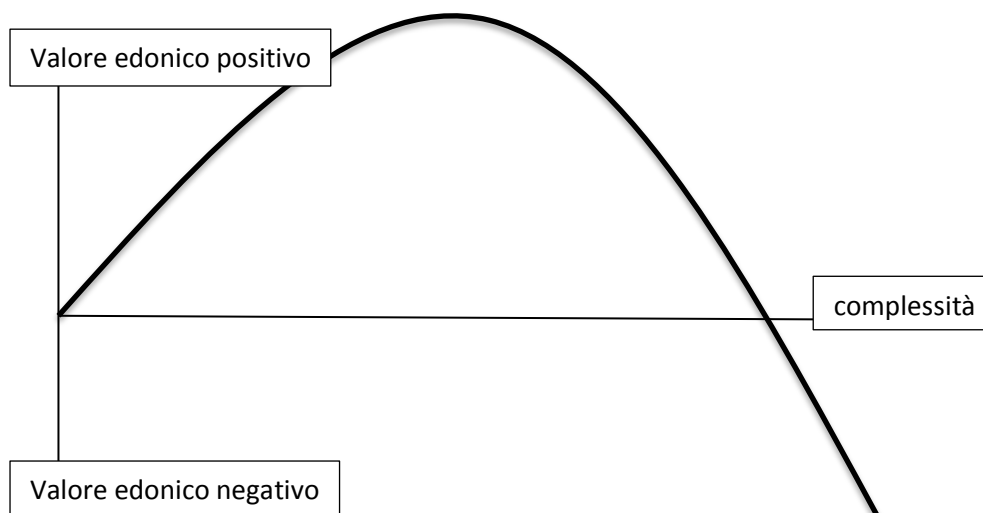


Fig.5.1: secondo la teoria della New Aesthetics di Berlyne, il piacere estetico assume valori negativi all'aumentare progressivo della complessità (curva di Wundt).

Brown è un abile ingannatore del nostro sistema percettivo - attentivo, perché stempera la notevole complessità cognitiva del suo contenuto narrativo in un frame temporale “a imbuto” che la parcellizza e per così dire omogeneizza rendendola maggiormente “digeribile”, mentre la suspense è tenuta costantemente alta da continui colpi di scena, sia d'azione che di scoperta. La lunga parte esplicativa della vicenda del Priorato di Sion e dell'interpretazione dell'*Ultima Cena* a casa di Leigh Teabing nei capitoli dal 54 al 64 è da questo punto di vista la parte narrativamente più debole del libro, anche se incastonata tra inseguimenti e scene d'azione, perché la ripetitività dello schema fa capolino nella coscienza del lettore. Nemmeno lo spietato Silas acquattato nell'ombra riesce a contrappuntare di suspense la pseudo-lezione pseudo-accademica che Sophie e noi siamo costretti a subire.

Nessuna vera innovazione, certo; la scansione dell'azione segue lo sperimentatissimo modello della narrativa *detective* di genere, con una ulteriore accelerazione di ritmo di marca “televisiva”. Le serie poliziesche televisive riescono molto bene a colmare il vuoto informativo frequentemente causato dal loro procedere fortemente ellittico e frammentario, addirittura valorizzandolo, grazie al livello estremamente sofisticato della transcodifica fotografica, scenografica, musicale, persino cromatica. Parliamo di veri e propri non-luoghi della percezione in cui il bombardamento polisensoriale del *viewer* ottiene effetti stupefatti per coprire l'*horror vacui* di vicende improbabili o banali. Come nelle macchine

crittografiche di Brown, le rondelle della vicenda girano impazzite fino ad allinearsi magicamente nella prescritta combinazione rivelatrice e restauratrice di ogni senso del *dénouement* finale.

Il pubblico di Brown è già ampiamente alfabetizzato al continuum affabulatorio proprio del mezzo cinematografico e televisivo; dosando sapientemente i quanti di informazione e gli scarti diegetici e percettivi l'autore ci conduce passo dopo passo alla scoperta della sua vicenda e all'agnizione della sua Storia, le cui tracce sono celate (anzi, scolpite) nello spazio cittadino.

Riassumendo, l'esperienza di lettura di ciascuna sequenza narrativa nei romanzi di Dan Brown è caratterizzata dalla rapidità del coinvolgimento dei nostri schemi interpretativi e delle reazioni emozionali, ma nei romanzi di Brown *rapidità* fa rima con *immersività*. Ciascuna microsequenza evita tuttavia che il lettore sia sopraffatto dalla complessità criptologica dell'intreccio. Brown riesce a ingannare il lettore circa la complessità dei suoi testi - chi ha davvero compreso la labirintica vicenda del Priorato di Sion e l'interpretazione dell'*Ultima cena* nel *Codice Da Vinci*? Alla fine, tutto si stempera in una serie di "pacchetti" temporali che frantumano la storia in una *purea* altamente digeribile e gustosa, come dimostrano i 200 milioni di lettori-utenti dei suoi romanzi.

5.2.2 *Down and Out in Paris and Rome*

La seconda dimensione, quella spaziale, fornisce terreno fertile per ulteriori considerazioni su Brown narratore di storie. Lo scenario privilegiato della fiction dell'americano è la città europea, o meglio le tante città che si stratificano, anche in senso storico, sino a formare un'Urbe immaginaria *par excellence* degna della penna di Calvino o Borges ma che, come ricordavamo all'inizio, ha salde radici topografiche riscontrabili da qualsiasi turista. Turista è forse un termine-chiave per illuminare il rapporto particolare che il lettore americano e globale stringe con Parigi, Roma e Firenze così come descritte dal Nostro. Langdon è a suo modo un turista, dotato di particolari privilegi, di una sofisticata cultura (che forse potremmo meglio definire "ricca informazione") e di qualità del tutto uniche, eppure ancora riconoscibile, specialmente per noi italiani: l'americano con la giacca di tweed che parla un po' la nostra lingua e sa più cose di noi su Leonardo e Bernini. Forzato all'azione, tuttavia, ben lontano dal *flâneur* di altri tempi, il detective si liquefa in un percorso chiuso che ha molto a che vedere con la corsa del topo di laboratorio. Un giro di giostra

performativo e crudele che quasi non lascia spazio alla suggestione dei luoghi, nemmeno in forme moderne come il *cut-up*, perché la percezione viene fedelmente raccontata, anzi registrata, ma senza mai scalzare il focus narrativo dalla *fabula*.

In *Angels and Demons* la folle corsa attraverso le meraviglie di Roma e del Vaticano finalizza ogni singolo spostamento ad un risultato, il disvelamento di un mistero e il salvataggio della prossima vittima; nel pantheon Langdon e Vittoria si rendono conto di aver male interpretato la sibillina didascalia di un codice Galileiano e ricorrono alle prolisse spiegazioni di una guida⁶³ per localizzare il vero teatro del primo omicidio, la Cappella Chigi a Santa Maria del Popolo; il tragitto in taxi, “passando per Via della Scrofa”, li conduce a destinazione in un minuto, e solo due minuti prima dell’orario fissato per l’omicidio.

L’attraversamento di Piazza del Popolo con “le chiacchiere e le risate provenienti dai tavolini del Caffè Rosati, famoso ritrovo di intellettuali romani”, l’aria “profumata di caffè e pasticcini”, la forma ellittica della piazza e l’obelisco al centro, le decorazioni della Cappella Chigi, sono tutte notazioni scenografiche che non inducono alcun *insight* nella vita psichica dei personaggi e non attivano in noi alcun *mind reading*: i pensieri di Langdon, “simbologo delle religioni” e di Vittoria, in cerca del brutale assassino di suo padre, ci viene semplicemente mostrato, con poche frasi paratattiche acconce al ritmo incalzante e alla criticità del momento:

Langdon non prestava attenzione. Era rapito dalla vista di quella cappella. Non se l’aspettava affatto così. Interamente rifinita in marmo rossastro, era di una bellezza da togliere il fiato. L’occhio competente di Langdon notò subito tutti i particolari: era la cappella più terrena che si potesse immaginare, come se fosse stata disegnata dallo stesso Galileo e dagli Illuminati. (Brown 2000, 349. Trad. dello scrivente)

Le informazioni sui luoghi vengono ampiamente fornite al lettore, ma senza mai perdere di vista l’obiettivo di tenerlo avvinghiato alla vicenda. E’ probabile che il tessuto narrativo di Brown agisca sul lettore con una doppia serie di stimoli: da un lato generando interesse per i particolari storici, artistici e culturali relativi al luogo-scenario dell’azione, dall’altro mantenendo alta la suspense legata a ciò che di terribile e criminoso stiamo per scoprire.

Da questo punto di vista, la scrittura browniana apre una nuova stagione nello stile dei best seller, che dagli anni ‘70 in poi presentano la caratteristica di fornire ai lettori una

⁶³ Guida autorizzata, con tanto di cartellino identificativo – un consiglio gratis per il prossimo tour organizzato?

straordinaria messe di informazioni su mondi spesso distanti nel tempo e nello spazio, come ha incisivamente evidenziato Alessandra Contenti nel suo saggio del 2002⁶⁴ in cui mette in luce questo intento “didascalico”: la progressiva globalizzazione della cultura e l’innalzamento del livello medio di istruzione in buona parte del mondo industrializzato creano un pubblico mediamente più informato che desidera documentarsi rispetto al mondo finzionale in cui la scrittura lo invita ad immergersi.

Nel caso clamoroso di *Airport*, romanzo di grande successo negli anni ’70, citato dall’autrice, un adattamento successivo privo dell’apparato informativo sul mondo del trasporto aereo addirittura riduceva il numero di pagine da 500 a poco più di cento! Tali apparati documentari, le cui dimensioni rendono riduttiva la definizione di digressione⁶⁵ e aprono una quæstio sulla loro natura narratologica, sono inizialmente accostati, per così dire, alla fiction, cioè giustapposti, in apertura di capitolo o in capitoli a parte, o inframezzati alle scene di narrazione vera e propria. Essi operano un inevitabile rallentamento del ritmo narrativo, che gli scrittori più abili dissimulano con vari mezzi, dal narratore in prima persona alla focalizzazione interna di vario tipo.

Ma Brown sembra riuscire a intrecciare *bits* descrittivi, *highlights* di brevissima durata, nel filo portante della sua vicenda anche grazie ad un ferreo narratore onnisciente che spesso parla e pensa per bocca dei personaggi. Stiamo parlando delle vecchie, care descrizioni che nei romanzi tradizionali si alternavano alle narrazioni come la stanzialità si alterna al nomadismo, lo spazio al tempo, l’attesa all’avventura? Cartoline da Parigi e Roma? Niente affatto. Il romanzo *smart* ha abolito le descrizioni, licenziandole per giusta causa dopo un paio di secoli di decorosa attività, e le ha sostituite con le *mostrazioni*, segmenti figurativi che non solo preludono a un adattamento filmico o videoludico del testo verbale, ma focalizzano più le percezioni di un soggetto che vi è immerso e meno uno scenario oggettivo (Sanford e Emmott 2012, 18).

Vediamo le nostre percezioni, anziché lo scenario descritto. Prigionieri di una *full immersion* nella finzione romanzesca, non solo leggiamo ciò che già sappiamo e non ciò che effettivamente stiamo leggendo, ma questo processo di auto-proiezione fa sì che ogni cosa sembri vera: siamo noi a trascinare la fiction nei nostri spazi mentali abituali, e non il

⁶⁴ Contenti A. 2002, L’invenzione di best seller, Milano: G. Tranchida

⁶⁵ Definizione inapplicabile anche nel senso alto, metafinzionale e cognitivamente denso che riveste nella narrativa di Sterne.

contrario: di conseguenza le *mostrazioni* hanno effetti di autenticazione di ciò che leggiamo (Hutcheon 2011, 22).

Un montaggio che ha fatto propria la lezione dei linguaggi visivi del cinema, della TV e dei videoclip pubblicitari (dove tutto appare in alta definizione, con una precisione caratteristica della fruizione in *augmented reality*) è alla base della accuratissima scansione “nanodiegetica” di Brown, che utilizza il luogo e il suo stratificato spessore culturale come elemento scenografico-parlante, in una successione complessa di videoclip in cui prevale la modalità del mostrare in parole: ho visto, dunque so. Moderno anti-Tiresia, l’atletico accademico Langdon *svela* senza darsi e darci il tempo di “rivelare” il mistero. Raccontare equivale a mostrare: sarà gioco facile per le major di Hollywood commissionare agli sceneggiatori la versione cinematografica, come da contratto editoriale.

Da questo punto di vista, Roma, Parigi, Firenze, il Vaticano sono non-luoghi, fondali che l’autore riempie di storie e di segni che rimandano ad altre storie; ma nonostante l’omaggio apparentemente prestato al tema della loro sacralità, il nostro *Quester* potrebbe benissimo trovare i suoi significati nei cerchi del grano del Sussex o in un tempio laotiano, e chiamarsi Chan. Oppure *Indiana Jones*, l’esplicito archetipo cinematografico⁶⁶ (più sguaiato e piacevolmente cinico, però) del nostro compassato accademico in cerca di guai.

Il suo attraversare i luoghi assume inevitabilmente un alone *Hype*, tipico della fruizione videoludica. Roma e il Vaticano in *Angels and Demons* conducono il lettore entro una specie di Disneyworld; sono cioè i luoghi della massima concentrazione e compressione possibili di dettagli rilevanti per il raggiungimento del nostro *high* immersivo-cognitivo durante il sempre piacevole giro di giostra. Lo stesso si può dire per Washington (*The Lost Symbol*), e per Firenze e Istanbul (*Inferno*); il lettore viene spostato in modalità *all inclusive* da un’ambientazione all’altra, una geografia compresa nei *package tour* sette-capitali-in-sette-giorni per turisti globali: pensionati del Michigan, studenti di Kobe. Forse dovremmo equiparare il piacere del lettore dei romanzi di Brown al piacere dei turisti che attraversano la città non per conoscere qualcosa bensì per “riconoscere” come *real life* ciò che già conoscono.

⁶⁶ «A Harrison Ford in Harris Tweed», come il finto *Boston Magazine* citato nelle prime pagine del *Code* lo definisce.

Langdon stesso è un detective-turista che fa della topografia un destino e una vocazione, seguendo itinerari suggestivi e famosi mentre lo sguardo del narratore onnisciente lo inquadra alternando campi lunghi e primi piani.

Verrebbe da tentare un paragone che rischia di risultare infelice con la recente produzione cinematografica di Woody Allen, in cui il regista filoeuropeo rende omaggio a Venezia, Londra, Barcellona, Parigi e Roma: queste città appaiono in qualche misura trasfigurate oltre che mostrate; riservano cioè allo spettatore una epifania di qualche tipo nei territori del surreale o del realismo magico. La mente di Langdon è invece l'unico grande problematizzatore-solutore⁶⁷ delle vicende, e le nostre epifanie si distillano nei corretti dosaggi a partire dalla sua memoria.

La fascinazione che gli appassionati sperimentano nel leggere i romanzi di Brown consisterebbe proprio in un bilanciamento estremamente accurato di elementi narrativi, un sofisticato mix per soddisfare gli appetiti cognitivi ed emozionali: questi ultimi strettamente interrelati, se crediamo alle recenti scoperte. Ricerche in psicologia delle emozioni, successive agli studi di Berlyne, sembrano infatti indicare che alla base delle reazioni positive o negative durante la ricezione di stimoli vi siano apparati neuronali che funzionano in modo molto più complesso dei processi tutto sommato meccanici ipotizzati dallo studioso americano negli anni '70 in seguito alle sue misurazioni. Se egli attribuiva agli stimoli proprietà in grado *di per sé* di innescare l'interesse, il piacere o il rifiuto del fruitore (le famose proprietà collative), la ricerca in psicologia e le teorie della mente oggi ci dicono che la percezione dello stimolo non è mai disgiunta dalla nostra valutazione delle difficoltà necessarie alla sua decodifica, né dalle competenze in nostro possesso; le emozioni che ne derivano hanno perciò una complessa relazione dinamica con i processi cognitivi.⁶⁸

Tornando a Brown, la topografia cittadina entro cui i suoi personaggi si muovono si fa mappa cognitiva, e costituisce il principale anello di congiunzione con la realtà. Un cardine del suo realismo, come già notava Stephen J. Mexal nella sua lucida analisi su Brown e la narrazione a carattere storico.⁶⁹ In qualche modo il già noto si conferma, innescando per tutti un tour a tema delle capitali europee che, metaletticamente, è oggi possibile realizzare

⁶⁷ Il termine con cui E. Morin definiva il cervello umano (1993, *La conoscenza della conoscenza*. Milano: Feltrinelli).

⁶⁸ Per una critica al modello di Berlyne: Silvia P.J. 2005, *Emotional Responses to Art: From Collation and Arousal to Cognition and Emotion*, «Review of General Psychology», 9, 342-357.

⁶⁹ Mexal S. 2011, *Realism, Narrative History, and the Production of the Bestseller: The Da Vinci Code and the Virtual Public Sphere*, «The Journal of Popular Culture» 44, 5, 1085-1101.

con gli amici (e condividere con opportuni *selfies*) grazie alle numerose agenzie di tour organizzati che sfruttano l'alone *Hype* del romanzo⁷⁰: “Scendi nell'ipogeo della Morte assieme a Robert Langdon; giacche di tweed a nolo”. Nel globo senza più distanze incolmabili, di luoghi finzionalizzati, Roma sembra un passo avanti sul percorso, citando l'iperbole di Bruce Begout⁷¹, che la condurrà a diventare Las Vegas.

Se questa prospettiva è corretta Brown ha il merito di aver saputo acquisire alla scrittura ciò che il cinema hollywoodiano sapeva già da tempo, cioè che in un mercato culturale avanzato, globale ed estremamente competitivo l'unica garanzia di successo si trova in un marketing mix ben dosato, elaborato sugli assetti percettivi di attenzione, ricezione e responsività del pubblico, e corredato da un elevato potenziale di ricodifica transmediale: libro, film, DVD, videogame. Per l'epistemologia, altri tempi ed altri spazi. *Gadgets*: a quando la sciarpa con i colori della Lazio e il digramma “Illuminati”? Nulla a che vedere col meditating *Siddharta*...

5.2.3 La Storia, le storie

Bertone's condemnation of Brown's novels seems peculiar, and even a little absurd. How does one confuse the novelistic for the factually true? In the popular imagination, the two are binary opposites. The entire premise of the novel is that it is *not* factually true. (Mexal 2011, 1085)

Il mondo finzionale del *Code* di Brown irruppe subitaneamente e con grande impatto nell'universo degli apparati mediatici. Una *cottage industry* si sviluppò non appena le vendite a sei zeri del romanzo presero quota: il suo successo, l'autore e i temi trattati vennero analizzati al microscopio in articoli di giornali e riviste, trasmissioni televisive e radiofoniche, libri, e in migliaia di pagine Web. Molta attenzione era focalizzata sul quesito: *in cosa ci ha mentito l'autore?*⁷² Il ruolo attribuito all'Opus Dei nella narrazione destò le ire di alcuni ambienti cattolici, con un esplicito invito del Cardinale Bertone a non leggere il romanzo.⁷³ Gli storici si pronunciarono sulla improbabilità degli eventi della vicenda e i critici ne evidenziarono i forti limiti sul piano del valore letterario. Il “caso Brown” è

⁷⁰ Si veda, tra gli altri, www.angelsanddemons.it, www.angelsdemonsrome.com.

⁷¹ Begout B. 2002: Zeropoli. Las Vegas, la città del nulla. Mi: Bollati Boringhieri.

⁷² Tra i molti volumi ricordiamo, significativi se non altro per i titoli, *Truth and Fiction in 'The Da Vinci Code'*, *The Da Vinci Hoax*, *The Da Vinci Fraud*, *The Real History Behind 'The Da Vinci Code'*, *Breaking 'The Da Vinci Code'*.

⁷³ Nel marzo del 2005 il Cardinale Tarcisio Bertone, Arcivescovo di Genova, dai microfoni di Radio Vaticana invitò pubblicamente i fedeli a non acquistare né leggere il romanzo di Brown, che “mira a screditare la Chiesa e la sua storia per mezzo di grossolane e assurde manipolazioni”.

divenuto esemplare in relazione al credito culturale accordato alla fiction e alla zona d'ombra ai margini delle distinzioni nette tra storia e romanzo.

Brown ha deliberatamente sfumato i confini tra campi differenti del narrare, presentando indirettamente la sua fiction come un nuovo genere ibrido: si vedano le interviste immediatamente successive all'uscita del romanzo, o la "famosa" pagina 9 in cui contraddice apertamente la dichiarazione di apertura sulla natura fittizia della vicenda. La vera peculiarità del lavoro di Brown consiste nel chiamare direttamente in causa il lettore non accademico in quanto soggetto storico capace di giudizio in un momento culturale particolare in cui i fenomeni legati alla globalizzazione hanno eroso la dimensione storiografica così come la conosceamo, come "racconto delle nazioni", e le nuove tecnologie comunicative hanno creato un immenso spazio virtuale di nuova, diffusa autorialità critica.

The significance of *The Da Vinci Code*, and the reason for its bestseller status, lies in this interplay between narrative history and fiction. The novel has provided a cultural site in which the nonacademic public can come together and critically debate what constitutes the "fictional," as well as how narrative fiction has shaped what we typically recognize as historical. This is a topic resonant with the global public, for as the economic borders of the nation-state have eroded in recent decades, so also has the solidity of the conventional historical narrative. The public debate created by *The Da Vinci Code* in the popular press and in online forums such as Amazon.com's "Customer Reviews" reveals a deep and persistent ambivalence about the relationship between fictional narrative and historical subjectivity. This debate has largely occurred in online discussion forums and user-generated book reviews, examples of what Stanley Fish calls "interpretive communities": social matrices in which literary or historical meaning is produced. In these global public spaces, the public is able to debate the degree to which history and fiction are intertwined narrative discourses, all the while upholding *The Da Vinci Code* as the text uniting those discourses in the public imagination. (Mexal 2011, 1093)

Mentre la storiografia del XIX secolo introduceva una distinzione rigida tra la narrazione storica e la narrazione di finzione, in epoca classica si attribuiva alla seconda una funzione cruciale all'interno della prima, e cioè quella di illustrare, spiegare e dare vita agli eventi narrati in un progetto di trattazione storica. Così, le due narrazioni si integravano in un discorso unico con lo scopo di creare una singola, coerente e durevole "verità", percepita sia dagli storici che dal pubblico come entità monolitica autoprodottasi nel corso dei secoli: un racconto "unificato" sul piano umano. Il modello storiografico vigente ha invece abbracciato

la complessità e molteplicità, valorizzando il relativismo dei punti di vista e abbandonando qualsiasi pretesa di esaustività nella ricostruzione storica. In questo senso, con il suo enorme successo transnazionale, il romanzo di Brown rivela un profondo desiderio globalmente condiviso nei confronti di una unitaria, coerente narrazione storica, una Storia che possa restare nascosta, riscoperta e fatta propria *per intero*; rivela altresì per contrasto lo sgomento e la frustrazione dinanzi ai risultati parziali, talora contraddittori e mai completamente affidabili della ricerca storica contemporanea vera e propria.

I due assunti su cui il racconto di Brown si basa (cioè che il Santo Graal fosse Maria Maddalena, e che portasse in grembo la discendenza di Gesù) sono alla luce della ricerca storica indimostrabili, come del resto è indimostrabile il loro contrario, e qualunque convinzione circa la loro veridicità richiede dunque un atto di immaginazione. Il vero valore culturale d'uso di *The Da Vinci Code* risiede nella luce che getta sul nostro, attuale momento storico.

Tramite l'ancoraggio a spazi realmente esistenti (I livello) e la profusione di dettagli nei suoi apparati di visita virtuale (II livello), la narrativa di Brown acquisisce credibilità e verosimiglianza sufficienti per il terzo e più ardito livello: l'impercettibile spostamento dal piano informativo a quello congetturale e immaginativo. La fantasiosa ermeneutica dell'*Ultima Cena* di Leonardo, ad esempio, nella rivelazione - climax di pagina 264, è costruita sulla fiducia acquisita con i primi due livelli, di cui si serve per rivisitare la veridicità storica in modo da sembrare plausibile. Qualcosa di simile al fenomeno della *pareidolia*, uno stato mentale in cui dati casuali vengono percepiti come dotati di coerenza e significato. Piuttosto diffuso nell'attuale semiosfera: il Cardinal Bertone aveva le sue ragioni.

The vision of historical actuality offered by Brown is one in which all events and narratives are part of a singular and satisfying whole. Jesus, Leonardo, and "The Last Supper" are not discrete historical entities but rather integral parts of a single, coherent historical narrative. (Mexal 2011, 1096)

Il pubblico che si rivela nelle discussioni online rivela il proprio ossessivo bisogno dell'esistenza e verosimiglianza di tale singolo edificio storico narrativo. Moneta corrente all'interno di questo polarizzato spazio critico virtuale è l'idea che la conoscenza storica sia monoliticamente soggetta a determinazioni di verità o falsità. I due assetti ideologici che configurano il dibattito sulla Rete a proposito del romanzo di Brown riguardano la

distinzione tra realtà e finzione e la possibilità di conservare o restaurare un'idea di Storia come entità singola, coerente e non facilmente contestabile. Entrambi risuonano, nelle parole di Mexal, di “una certa malinconia postmoderna”, e *The Da Vinci Code*, con il suo inestricabile discorso di finzione storica o storia finzionale, costituisce per la maggior parte dei lettori un invito a partecipare al dibattito globale in qualità di “agenti di una nuova storia post-nazionale”.

5.2.4 La sfera pubblica virtuale globale

Ad anni di distanza dalle date di pubblicazione il dibattito sui romanzi browniani è ancora acceso negli spazi virtuali della rete, sulle pagine di un numero imprecisato e difficilmente calcolabile con esattezza di blog, forum e social network⁷⁴, ed è parzialmente rilanciato ad ogni uscita di un nuovo romanzo. La narrativa brandizzata globale sfrutta appieno le possibilità offerte dalla rete di auto-alimentare la sua fama (o infamia, vista la marcata polarizzazione delle opinioni del pubblico). In questo senso risultano perfette le scelte di tempo delle uscite di Brown sul mercato editoriale, che nel 2000 aveva iniziato ad avvalersi di uno stile interattivo nei rapporti con il pubblico grazie al dilagante fenomeno dei blog, e successivamente a cavalcare la diffusione progressivamente capillare dei social network. Con un mix tematico di sicuro interesse (la fede religiosa, la riabilitazione del principio femminile, le teorie del complotto), Brown ha ripetutamente invitato il pianeta a spulciare Wikipedia per scoprire se, e quanto, e dove, egli aveva mentito.

E' ancora tutta da indagare la dimensione “educativa” della figura dello scrittore americano, che è stato annoverato tra “le 100 persone più influenti al mondo” dalla rivista *Time* e che continua ad apparire su emittenti pubbliche televisive e radiofoniche e sulle pagine di *Newsweek*, *Forbes*, *People*, e ad autorizzare traduzioni dei suoi romanzi in nuove lingue (più di 40).

Secondo Habermas, la stampa non solo fornisce un framework discorsivo che struttura il pubblico, ma crea inoltre le competenze di ragionamento critico che rendono possibile la pubblica opinione. Nel suo ruolo tradizionale essa funge da mediatore tra il pubblico e lo stato, ma uno dei byprodotti della pervasività di Internet è che la Rete ha reso diffuse alcune delle responsabilità e funzioni del giornalismo: blog, forum di discussione

⁷⁴ Digitando il termine “Dan Brown Blogs” il motore di ricerca Google localizza 289 milioni di riferimenti. Per “*The Da Vinci Code* Blogs” soltanto due milioni. In effetti circa il 30% in meno rispetto a un anno fa, alla prima stesura di questo capitolo. Che il dibattito si stia lentamente affievolendo?

online, wikis e tweets, tutte forme testuali ad accesso libero, offrono grandi opportunità di riconcettualizzazione della sfera pubblica, ridonandole in parte l'immediatezza e vitalità delle *coffee houses* settecentesche e allo stesso tempo ampliando il range di fruibilità ed esposizione, fino a creare una nuova sfera pubblica globale.

Nel 2011 *The Da Vinci Code* aveva raccolto 3.500 recensioni individuali da tutto il mondo sul solo sito statunitense di Amazon.com, con numerosi recensori che si citavano a vicenda, creando una sorta di "accademia" critica amatoriale relativa al romanzo. Collocato saldamente al centro di questo spazio pubblico virtuale planetario, il *Code* ha rafforzato ulteriormente il suo status di best-bestseller di tutti i tempi.

5.3 Regole per il bestseller planetario

Il termine bestseller è proprio del moderno mercato editoriale, stabilizzatosi verso la fine dell'800, dotato di strutture di vendita al dettaglio, di informazione giornalistica e di analisi dei flussi di prodotto, e caratterizzato da un pubblico di lettori con determinati tratti riconoscibili sul piano linguistico, geografico e socioeconomico. Non ha senso parlare di bestseller senza considerare l'audience in grado di conferire tale status e la sfera pubblica che lo annuncia, discute, commenta: in altre parole, la *bestsellerdom* agisce dinamicamente tra i singoli lettori e la risonanza che questi generano collettivamente nella sfera pubblica.

Appare ovvio poi che il rapporto tra i libri e il loro pubblico sia sempre stato differente, più complesso e ricco di implicazioni di quello con altri beni di consumo industrialmente prodotti e commercializzati al dettaglio: conoscere i dieci libri più venduti all'interno di una comunità ci permette di azzardare ipotesi sul suo stato di coesione sociale, il suo livello medio di istruzione, il suo standard di vita. Ma *The Da Vinci Code* e altri bestseller recenti infrangono ogni tradizionale idea di pubblico e di comunità di lettori: sono divenuti "show globali" senza precedenti nella storia, e tra i motivi di questa dimensione ipertrofica vi è anche il fatto che i romanzi si posizionano in modo tale da potere a buon diritto interpretare, e di fatto influenzare, il rapporto complesso tra cognizione e narrazione

finzionale. Inoltre, si noti che lo statuto di bestseller e le scelte del pubblico sono entità che si modellano reciprocamente. Secondo Laura Miller,⁷⁵

The best-seller list is actively participating in the doings of the book world rather than just passively recording it. *The Da Vinci Code* is a bestseller because it has provided a site for public debate about the relationship between fictional and historical narrative, and then again, it has provided that site because it is a bestseller (Miller 2000, 288).

Possiamo ipotizzare che Dan Brown fidelizzi il suo pubblico familiarizzandolo con dimensioni spazio-temporali e con una strutturazione delle sequenze narrative sostanzialmente invariate da romanzo a romanzo. La sensazione di già-noto è pervasiva, prodotta dai personaggi ricorrenti: Langdon, naturalmente, ma anche la Chiesa cattolica e le organizzazioni segrete, autentiche co-protagoniste dei romanzi browniani.

La realtà è conoscibile, chiara, oggettivamente definibile a prescindere dall'origine etnica, culturale e religiosa del lettore, auto-evidente o racchiusa in un enigma che attende di essere dischiuso. Meglio: risolto. La realtà infatti non si legge e interpreta, ma si *risolve*. Il lettore globale trae endorfine dalla incontestabile certezza che tutto ha una ragion d'essere, un'origine identificabile e uno scopo evidente: anche là dove ci sembra che qualcosa sfugga alla nostra comprensione, scopriremo sempre che gli ambigrammi contengono una spiegazione, che l'indovinello nascosto dietro la maschera mortuaria di Dante ha una soluzione, che un cilindro di osso nasconde documenti perfettamente decifrabili (se beninteso si possiedono le nozioni necessarie), che l'immagine di Giovanni Battista nell'*Ultima cena* di Leonardo può a buon diritto sembrare femminile, ma senza ambiguità, perché è l'immagine documentata di una donna di nome Maria Maddalena.

Per i personaggi di Brown i simboli non sono entità complesse e multivalenti soggetti a variazioni interpretative e al momento storico. Essi addensano i propri significati in una dimensione il più possibile univoca, di cui la scrittura si fa veicolo e la cui coesa esibizione può dare luogo soltanto a un racconto autoritario e senza repliche della storia umana. Analogia, metafora, metonimia si comprimono in identità.

A pensarci bene, gli intrecci narrativi dei romanzi di Dan Brown e il dogma su cui si fondano – gli isomorfismi di scienza e religione, tecnologia e misteriosofia, maschile e

⁷⁵ Miller L. 2000, The Best-Seller List as Marketing Tool and Historical Fiction, «Book History», 3, 286-303.

femminile, antico e moderno - non sono diversi dalla formattazione di Robert Langdon, che ci appare sin dall'inizio come un elegante ossimoro che mescola i contrari:

Langdon's friends had always viewed him as a bit of an enigma – a man caught between centuries. On weekends he could be seen lounging on the quad in blue jeans, discussing computer graphics or religious history with students; other times he could be spotted in his Harris tweed and paisley vest, photographed in the pages of upscale art magazines at museum openings where he had been asked to lecture. (Brown 2000, 21)

La ragione del successo di Brown sta forse nella mescolanza dei contrari, che lo predispone a piacere a tutti, in tutto il mondo e a ogni generazione: bambini, adulti e *young adult*. La formula segreta dello scrittore consiste in questa variante di *smart novel*, il romanzo intelligente da leggere "sfogliando" la superficie, fatto di rapide decodifiche, allestimenti di data-base, circolazione di informazioni, che compiace le infarinature scolastiche di milioni di giovani e adulti mediamente istruiti e flirta con la realtà digitale.

Potremmo parlare di un realismo in *HD* che si estende anche ai personaggi, che il narratore fa parlare direttamente tra virgolette o racconta con voce autorevole, senza quasi mai mostrarceli in discorso libero; o, nei rari casi in cui ciò accade, mettendo in corsivo tali riflessioni interiori per facilitarci la lettura. Ora il personaggio romanzesco è costretto a gettarsi verso un target che è sempre un sapere, una soluzione, un codice decifratario, una nuvola di *bit* informativi. Il romanzo globale implica un personaggio che non lascia intravedere profondità nei suoi desideri, dubbi, motivazioni; non può che essere piatto (*flat*), monodimensionale e poco incline ai turbamenti per la semplice ragione che non ha tempo, o almeno il narratore non gliene concede mai abbastanza per esprimere una sincera interiorità. Il tempo è l'ingrediente cui il lettore si va assuefacendo pagina dopo pagina, che recluta come alleato nella lotta contro le incertezze e le angosce generate dalla contemporaneità globalizzata. Nella rapida attivazione-disattivazione percettiva e immersiva della lettura è possibile limare i contrasti, osteggiare le differenze, ridurre le inconciliabilità a una somma zero. Scienza equivale a religione, narrativa a cinema e TV, e ogni città è in fondo simile ad ogni altra. La letteratura per ragazzi si ibrida con quella per adulti, ed entrambe accolgono con favore il sicuro successo del nuovo *blend* di genere: il *detective-novel-road-movie*, dilatato sino a contenere quasi ogni storia.

CAPITOLO 6

LE NEUROSCIENZE IN AULA: UN APPROCCIO PRELIMINARE

6.1 Introduzione

Lo scopo di questo capitolo è il tentativo di riflettere su questioni relative all'attivazione di percorsi ideativi e di pratiche di insegnamento della letteratura attente alle opportunità di apprendimento offerte dalle teorie del *mind reading* e dell'integrazione concettuale, in classi di adolescenti e giovani adulti, come elementi di novità in quel mix di strumenti e tecniche già in possesso di ogni docente che pianifichi e conduca i suoi progetti didattici.

I contributi dei due modelli teorici alla didattica della letteratura potrebbero essere molteplici. Dal punto di vista della comprensione e interpretazione, ad esempio, focalizzare più direttamente il lavoro sul testo su aspetti che coinvolgano gli stati mentali e psicologici dei personaggi può contribuire ad una migliore costruzione di senso e significato. Sul piano motivazionale, se i testi trattano tematiche percepite dagli studenti come rilevanti e salienti sul piano personale, una più profonda comprensione delle loro dinamiche potrebbe stimolarli con maggiore successo alla lettura. Lo sviluppo delle abilità creative e di *mind reading*, anche se guidato dall'interesse per personaggi finzionali, appare oggi come un valore aggiunto, sia cognitivamente che socialmente. Considerando i processi di apprendimento, inoltre, riflettere sui processi di creazione del senso sociale ed estetico nel pensiero narrativo sarebbe un passo nella ambita direzione della metacognizione, quel cono d'ombra nella mente degli studenti che così spesso sembra eludere i nostri e loro sforzi di contatto ed esplorazione.

6.1.1 Attivazioni

La prima cosa che possiamo osservare nel cercare di reclutare *mindreading* e *blending* concettuale come agenti attivi tra le nostre strategie è che ogni classe formalizzata che

comprenda un gruppo grande o piccolo di discenti e una o più figure con mansioni formative mette già in mostra una gran quantità di interazioni di tipo inferenziale che si verificano indipendentemente da ciò che ne faremo. Ciascuno di noi, ad esempio, prendendo posto ad una conferenza, attiva un set di processi mentali finalizzati ad adattarsi al frame “partecipare al convegno”. Parte di questi pensieri inevitabilmente ha a che fare con carta e penna, telefoni cellulari da ammutolire, assumere un’appropriata espressione facciale, evitare di cantare, ma un’altra parte si focalizza sulla decodifica dei pensieri altrui. Tuttavia questa è una situazione contraddistinta da un tempo molto breve, un’occasione contestualmente concentrata nel qui ed ora.

Cerchiamo invece di immaginare la situazione di una comune classe di scuola superiore in questo paese, con 25-30 giovani menti brillanti, desiderose di imparare, orientate al multitasking, e una gran quantità di interazioni sociali (non necessariamente digitali!) che si attivano in continuazione cinque ore al giorno, sei giorni la settimana, 34 settimane l’anno. In altre parole, gli studenti formano e verificano di continuo le dinamiche cognitive ed emozionali in loro possesso, necessarie per espandere la loro personalità in una dimensione di vita soddisfacente sul piano intellettuale e sociale. Le pratiche didattiche comuni riescono a contattare e mobilitare solo una piccola parte di questa ingente quantità di energie mentali; troppo spesso esse divengono “rumore di fondo”, cioè qualcosa che gli studenti fanno “invece di lavorare”. Come sottolinea Olivieri (Olivieri 2011, 59) con altre parole, i risultati del lavoro formativo sarebbero da considerare più scadenti se misurassimo l’immenso potenziale cognitivo che esso lascia intatto, al di fuori della nostra portata, ma che ugualmente si volge ad un qualche tipo di apprendimento, non formattato, imprevedibile. Fortunatamente, oso dire.

Un’intera galassia di questioni si solleva a questo punto, tutte relative alle possibilità comunicative di gruppo: riguardano attenzione, coerenza, pertinenza, motivazione, ruoli; sono tutti problemi davvero troppo grandi per essere anche soltanto nominati qui; permettetemi tuttavia di focalizzarmi per un minuto su un tipo specifico di interazione non verbale tra studenti e insegnanti. Qualche anno fa ebbi modo di osservare, durante un progetto di ricerca da me condotto su due classi quinte di liceo scientifico, che una grande quantità di informazioni che potremmo valutare come rilevanti o vitali nello stabilire una buona situazione comunicativa in realtà rimangono non esplicitate e quindi terreno di coltura per proiezioni, aspettative e inferenze. Persino se viene attivato il frame “svolgere lavoro di

progetto”, e uno specifico set di regole per la conduzione delle varie attività è introdotto e discusso, una delle quali è “rendiamo tutti i dettagli più espliciti del solito”, tutti gli attori inevitabilmente ricorrono, in modo inconsapevole, ad altri script più abituali o alla loro abilità di inferire le intenzioni altrui. Questo non assume di per se valore negativo: dover inferire o proiettare ciò che insegnante e compagni hanno in mente può anche essere vissuto come stimolo. Sto solo sottolineando che non riuscire a farlo correttamente ed “ecologicamente” su questioni sostanziali (come la valutazione o lo stile di lavoro) può avere esiti di frustrazione. Pensieri come “Mi aspettavo che scrivesse meglio in tedesco” o “E’ una insegnante così giovane e di idee così aperte che non le dispiacerà se non svolgo i compiti a casa”, “Che altro vuole da me? Ho ripetuto ogni pagina del libro per filo e per segno” o “Avrei dovuto essere più esigente, il test era troppo facile”, molto frequenti, sono tutti esempi di inferenze non confermate dalla realtà, o per dirla con gli autori, tentativi di *mind reading* non coronati da successo.

Non entrerà più nei dettagli di così, ma come raccomandazione a me stesso e ai colleghi insegnanti porrò in forma di quesito la prima delle mie note sul *mind reading* in classe:

- 1) *C’è molta comunicazione non esplicita già attiva nei nostri gruppi di studenti: esiste un modo di esporla, metterla in gioco, usarla in modo creativo, finalizzarla ad uno scopo?*

6.1.2 Immersività e complessità

Si potrebbe rimarcare che il *mind reading* e l’integrazione concettuale sono comunque continuamente attivi, a prescindere dalle attività condotte e dal lavoro organizzato per discipline: dalle scienze motorie alla chimica o all’arte. Le imprenditrici, i barbieri e gli scacchisti devono tutti aver acquisito una certa maestria nelle ubique arti dell’inferenza per avere successo.

Quali particolare potenziale offre la fiction, dunque? Spero di avere almeno in parte risposto al quesito nei capitoli precedenti, in relazione all’importanza degli scenari controfattuali per l’attività mentale umana e alla convenienza di poter gestire questi scenari in sicurezza. C’è poi la questione dell’immersività e del piacere che proviamo: la narrazione attiva endorfine. Immaginario non significa non-esistente: la ricerca sui neuroni a specchio sembra indicare il fatto semplice e straordinario che essi si attivano quando vediamo

qualcosa di bello o terribile, quando vediamo un'immagine che riproduce qualcosa di bello o terribile, ma anche quando siamo esposti alla narrazione di qualcosa di bello o terribile. Come sappiamo, le rappresentazioni linguistiche, sia scritte che orali, possono attivare gli stessi processi mentali della realtà o di una sua rappresentazione visiva. Il fatto che nessun vero cannibale, spregiudicato seduttore o assassino seriale ci stia minacciando non sembra impedire ai nostri processi di adattamento cognitivo di valutare la situazione e le possibili alternative, di corteggiamento, di fuga o di lotta. Se davvero ci lasciamo immergere in profondità dalla storia potremmo scoprire che vera adrenalina ci sta correndo nelle vene, anche se i nostri schemi percettivi e motori restano quasi del tutto indifferenti. Come abbiamo visto nel capitolo 3, i romanzi sono *blend* molto potenti, in cui intere storie di vita sono compresse in scala umanamente accessibile, cioè i pochi giorni o ore necessari a leggerli con comprensione e piacere. Trecento anni di lettura e scrittura di romanzi ci hanno in effetti insegnato molto sull'esperienza umana, inscrivendo modelli di pensiero e di comportamento nell'immaginazione collettiva. Più elevata è la complessità della fiction, maggiore la sfida e la soddisfazione del lettore appassionato le cui abilità di *mind reading* vengono messe alla prova; il che vale a dire, minore il tempo che il lettore indifferente dedicherà al libro. Le prime pagine di un romanzo sono spesso lo spartiacque tra il leggere e il non leggere: la quantità di energia mentale necessaria a comprendere a fondo la narrazione viene misurata rapidamente e in modo per noi inconsapevole dai nostri sistemi adattativi.

E' vero che le difficoltà sono spesso di natura linguistica, cioè che il lessico in nostro possesso non ci sostiene a sufficienza (per esempio nel leggere versioni antiche della nostra lingua madre), o in lingua straniera; ma in altri casi la difficoltà riguarda comunque le complesse interazioni cognitive che si verificano nella (complessa essa stessa) relazione che lega autore, lettori (e le loro controparti implicite), narratori e personaggi. *L'incipit di Portrait of a Lady* è una meravigliosa esperienza di lettura solo se siamo disponibili e competenti a scalare il suo picco di complessità narrativa.

L'interesse nelle complessità della fiction potrebbe anche essere correlato al genere, dato che le lettrici (e le studentesse) hanno dimostrato nel corso dei secoli più entusiasmo e motivazione alla lettura di opere di fiction.⁷⁶ La neurobiologia e le teorie sulla mente già da

⁷⁶ Digressione: la prospettiva evolutiva applicata al genere. Possiamo immaginare un'orda primeva di umani: gli uomini cacciano in gruppi organizzati e sviluppano una forma di comunicazione breve, spesso non-verbale in situazioni dinamiche orientate al risultato, mentre le donne si occupano di trasmettere la conoscenza, della cura e raccolta di frutti con speciale attenzione alle relazioni. Un tea-party, una partita di calcio...

qualche tempo osservano con interesse la preferenza femminile per le stratificate architetture sociali ricostruite in alcuni generi romanzeschi.⁷⁷ Tuttavia il tema della motivazione alla lettura è scottante in tutti i sistemi scolastici attuali, come abbiamo visto, e del tutto a ragione visto il dilagare delle molte famiglie di iconotesti di nuova generazione. Come byprodotto nemmeno troppo sorprendente di un articolo⁷⁸ in cui essa analizza versioni *graphic novel* di classici della Austen, Zunshine evidenzia la loro tendenza alla semplificazione della complessità finzionale e suggerisce, con la precauzione della necessità di ulteriori dati, che questo possa corrispondere al bisogno commerciale, da parte degli editori, di contattare un più ampio pubblico di lettori adolescenti. Tentativo coronato da successo, a quanto pare.⁷⁹

Semplifichiamo per i ragazzi? Questa non può essere una raccomandazione seria per chi desidera educare alla complessità; né possiamo ritenere, nemmeno per un minuto, che i nostri figli e i nostri studenti siano “lievemente autistici” perché non amano la fiction; suggerirei, invece, altre riflessioni sulle narrazioni in aula:

- 2) *La motivazione e la competenza di base saranno inevitabilmente fattori decisivi in ogni attività sul testo letterario; gli studenti saranno disposti a produrre grandi sforzi per interagire con temi, storie e situazioni che considerino rilevanti e per cui posseggano adeguati strumenti di comprensione.*
- 3) *Permettiamo agli studenti di partecipare, almeno parzialmente, alla selezione dei testi e delle modalità di analisi.*
- 4) *Permettiamo che il responso alla lettura sia personale e anche molto sintetico; le modalità di verifica e valutazione dovrebbero tenere conto di questo principio.*

6.1.3 Il significato come prodotto sociale

Un altro principio va sottolineato a questo punto: gli autori scrivono e hanno sempre scritto i loro romanzi anche come rappresentazioni di realtà collettive, cioè dei mondi sociali che questi interpretano; nel prospettare diacronicamente gli eventi della vita dei loro personaggi

⁷⁷ Baron-Cohen S. 2004, *Questione di cervello. La differenza essenziale tra uomini e donne*. Milano: Mondadori. Per le differenze di genere nel *cognitive play* e nella ricezione delle storie si vedano inoltre Gottschall (2013) e Nicolopoulou (2011)

⁷⁸ Zunshine L. 2011, *What to Expect When You Pick up a Graphic Novel*, «SubStance», 124, 40-1, 114-134.

⁷⁹ In realtà il *Graphic Novel* evolve dal fumetto come forma narrativa più colta, piuttosto che dal romanzo come semplificazione cognitiva. Esso situa la sua complessità nella articolata e sofisticatissima interazione tra codici verbali e visivi, e rappresenta una delle forme di crossover polimediale più interessanti in quest'epoca di ibridazioni testuali.

ci conferiscono anche modelli sincronici, spesso impliciti, delle società in cui sono ambientati e, più indirettamente, dei valori sociali contemporanei alla loro composizione.

Secondo Alan Palmer,⁸⁰ molti romanzi trattano il formarsi, svilupparsi, mantenersi e modificarsi di ciò che egli definisce “unità intermentali” (Palmer 2010, 27); i mondi finzionali, cioè, possono essere interpretati come reti cognitive che si estendono ben al di là della mente del singolo personaggio, proprio come la nostra vita intellettuale si svolge non solo a un livello individuale ma in un magma cognitivo di conoscenze e significati condivisi. Leggere potrà anche essere una occupazione solitaria e silenziosa ma la costruzione del significato di ciò che leggiamo è sempre il risultato di qualche interazione che si verifica tra molte persone, alcune delle quali finzionali (i personaggi, i narratori e il loro ambiente sociale), altre no (l'autore, i lettori e il loro ambiente sociale). Tuffandoci nell'entusiasmo potremmo dire che analizzare la fiction in classe implica un'interazione cognitiva tra varie comunità, reali o immaginate, a volte molto distanti tra loro per spazio, tempo o sistemi valoriali, ma non per questo incomprensibili o non comunicanti. Credo che questo debba avere implicazioni metodologiche:

5) *Poiché la costruzione di mondi finzionali è in una qualche misura il risultato di interazioni sociali il loro significato dovrà essere almeno in parte costituito dai prodotti di una decodifica collettiva.*

Ciò non significa, ovviamente, dare l'addio al lavoro individuale vecchio stile con carta e penna, che rimane nutrimento base per la mente e dovrebbe sempre far parte del nostro *blend* di tecniche didattiche; lo ritengo necessario e propedeutico per l'accesso ad un più approfondito livello di comprensione. Come affermava un classico testo di didattica:

Impegnare le propria immaginazione con la letteratura rende possibile per gli studenti spostare il focus della loro attenzione al di là degli aspetti più meccanici del sistema della lingua straniera. Quando un romanzo, un'opera teatrale o un racconto vengono esplorati per un po' di tempo il risultato è che i lettori giungono ad “abitare” il testo” (Collie e Slater 1987, 12. Trad. dello scrivente).⁸¹

Possiamo aspettarci che attraverso la discussione o altre tecniche cooperative emergano sistemi di significati, incompleti, non scientifici, distribuiti in modo ineguale ma,

⁸⁰ Palmer A. 2010, *Social Minds in the Novel*, Columbus: Ohio State UP.

⁸¹ Collie J. e Slater S. 1987, *Literature in the Language Classroom: A Resource Book of Ideas and Activities*, Cambridge: Cambridge UP, 6.

in quanto risultanti dalla loro modalità co-costruttiva, saldamente ancorati alle emozioni e cognizioni “fatte proprie” dai nostri studenti.

6) *A seconda dei nostri obiettivi nel lavorare con i testi letterari possiamo tentare di costruire attività centrate sulla loro complessità cognitiva per favorire la co-costruzione del significato e un range di responsi che includa quelli emotivi.*

Possiamo anche presumere che il marcare la distanza culturale rispetto ai mondi finzionali presi in esame (per esempio, la condizione sociale delle donne lavoratrici in epoca vittoriana) possa dare luogo a quella situazione cognitiva, fertile per la discussione e l'apprendimento, denominata “vuoto informativo” (*information gap*), in cui gli studenti non rispondano a prevedibili quesiti la cui risposta sia già nota al docente, ma mobilitino i loro potenziali per ricercare, spesso in autonomia, risposte ai loro appetiti cognitivi.

6.2 Modulo didattico sulla lettura di *The Singing Lesson* di K. Mansfield

6.2.1 Presentazione

Ho inizialmente ritenuto che la tematica di questo racconto si prestasse ad essere agganciata a vissuti esperienziali di studenti giovani adulti al di sopra dei 18 anni. Tra i nuclei tematici più rilevanti nella *short story* della Mansfield si possono elencare:

- la condizione femminile nella società britannica tardo-vittoriana;
- i rapporti tra i sessi, il corteggiamento e il matrimonio;
- la relazione tra sfera professionale e sfera personale nelle istituzioni scolastiche.

Tra i frame narrativi presi in esame vi sono il monologo interiore, la consonanza polisensoriale, la focalizzazione variabile, l'uso del narratore esterno.

Oggetto del lavoro di analisi è la complessa stratificazione cognitiva delle inferenze che si producono tra: personaggi del racconto, narratore, autore implicito, lettore (implicito e non); con particolare attenzione, alla luce dei concetti esposti nei capitoli precedenti (*mind reading*, *blending* concettuale, *source-tagging*, immersività), a come i processi cognitivi vengono veicolati dal linguaggio della scrittrice e a quali *blend* si realizzano nell'esperienza di lettura. Tra gli obiettivi a lungo termine, il rilevamento di una specificità dell'esperienza di lettura del testo letterario e la rivalutazione su basi teoriche più solide di un approccio

pedagogico che prenda in considerazione i responsi emotivi e creativi. La versione italiana qui riportata (in modo non integrale) è *Lezione di canto*, pubblicata da Adelphi in: Katherine Mansfield, *Tutti i racconti*, traduzione di C. Campo (Milano, 1993). Una versione integrale in lingua inglese è consultabile in rete all'indirizzo: www.katherinemansfieldsociety.org

6.2.2 *La storia che si racconta: procedura*

STEP 1 - *Vi leggo la prima frase di un racconto.*

Con disperazione - fredda, acuta disperazione – sepolta nel cuore come una lama assassina, Miss Meadows, in tocco e toga, e con la sua piccola bacchetta, percorreva i freddi corridoi che conducevano fino all'aula di musica.

Che inferenze possiamo fare da queste poche parole?

[Miss Meadows (MM) è un'insegnante di musica; ha di recente ricevuto un grande dolore; il dolore potrebbe alterarne le percezioni]

Chi ci fornisce queste informazioni? Chi paragona la disperazione a una lama? Chi trova freddi i corridoi? Si tratta di un narratore o di MM stessa? Di chi sono le percezioni visive e uditive del setting?

Domanda azzardata 1: *perché MM è disperata?*

STEP 2 – *Il racconto prosegue così:*

L'insegnante di scienze fermò Miss Meadows. «Buongiorno» gridò, con la sua voce melliflua e strascicata. «Freddo, vero? Pare inverno». Stringendosi il coltello al seno, Miss Meadows la fissò con odio. Tutto in lei era dolciastro e sbiadito come miele. Un'ape impigliata nel groviglio di quei capelli giallognoli non sarebbe stata una sorpresa. «Sì davvero tagliente» disse Miss Meadows, tetra. L'altra fece uno dei suoi sorrisi zuccherini. «Mi sembri intirizzita» disse. I suoi occhi azzurri si spalancarono; dentro c'era una luce beffarda. (Che si fosse accorta di qualcosa?) «Oh, non esageriamo» disse Miss Meadows, e passò oltre, ricambiando il sorriso dell'insegnante di scienze con una piccola smorfia.

Perché si dice che MM “stringe a sé il suo coltello”? Da dove proviene la “luce di scherno” che illumina gli occhi della collega? Che inferenze possiamo fare al suo riguardo?

[L'insegnante di Scienze è più anziana; è ipocrita e malevola nei confronti di MM e gode nel vederla in difficoltà; ha intuito che qualcosa non va; tono e aspetto suggeriscono un carattere freddo e altero.]

Domanda azzardata 2: *Cosa avrebbe dovuto/potuto capire la collega?*

STEP 3 – *MM ha raggiunto la sala musica.*

La quarta, la quinta e la sesta erano radunate nella sala da musica; c'era un rumore assordante. Sulla piattaforma, accanto al piano, c'era Mary Beazley, la preferita di Miss Meadows, incaricata degli accompagnamenti. [...] Quando vide Miss Meadows avvertì le altre con un forte «Ps! pss! ragazze!» e Miss Meadows, le mani nascoste nelle maniche e la bacchetta sotto il braccio, attraversò la corsia centrale, salì gli scalini, si voltò di scatto, afferrò il leggio d'ottone, se lo piantò davanti e batté due colpi secchi con la bacchetta per fare silenzio. «Silenzio, per favore! Subito!» e, senza guardare nessuno, i suoi occhi percorsero quel mare di camicette di flanella colorata pieno di facce ondegianti, di mani rosee, di frementi fiocchi a farfalla e di album spalancati. Sapeva benissimo quello che stavano pensando. «La Meady è furibonda». Be', che lo pensino pure! Le sue palpebre ebbero un tremito; gettò indietro la testa con aria di sfida. Che importanza potevano avere i pensieri di quelle creature per una persona che come lei stava morendo dissanguata, ferita al cuore, al cuore, da una simile lettera...

Cosa ci dice il linguaggio corporeo di MM? Come può MM sapere cosa le sue allieve di 4, 5 e 6 classe (10, 11 e 12 anni) stanno pensando al suo riguardo? Perché sente il bisogno di “sfidarle”?

Domanda azzardata 3: la lettera di chi ha ferito il cuore di MM?

Cosa sappiamo a questo punto? (Completare la mappa delle inferenze)

Miss Meadows	Narratore	Ins. Scienze	Alunne	Letto
Soffro		MM pare sofferente	MM non è la solita	
La collega di Scienze....				
La collega di Scienze si è accorta che soffro e potrebbe intuirne la causa				
Le alunne...				
Ho ricevuto una lettera				
Il contenuto della lettera...				

STEP 4 – *la lettera:*

«... Sento con sempre maggiore chiarezza che il nostro matrimonio sarebbe un errore. Non che io non ti ami. Ti amo quanto mi è possibile amare una donna, ma, per essere sincero, sono giunto alla conclusione che il matrimonio non fa per me e che l'idea di sistemarmi mi dà solo un senso di...» e la parola «ripugnanza», cancellata a malapena, era stata sostituita da «disagio». Basil! Miss Meadows si diresse a grandi passi verso il pianoforte, Mary Beazley, che non aspettava altro, si chinò in avanti e i riccioli le ricoprirono le guance mentre

sussurrava: «Buongiorno, Miss Meadows», e faceva il gesto di porgerle un bellissimo crisantemo giallo. Quel piccolo rituale andava avanti ormai da un mucchio di tempo, esattamente da un trimestre e mezzo. Faceva parte della lezione come l'aprire il pianoforte. Ma quel mattino, invece di prenderlo e infilarselo nella cintura dicendo, china su di lei: «Grazie, Mary. Che meraviglia! Apri a pagina trentadue», Miss Meadows, con grande costernazione della ragazza, ignorò del tutto il crisantemo e non rispose al saluto, ma disse con voce glaciale: «Pagina quattordici, prego, e segna bene gli accenti». Che momento imbarazzante! Mary arrossì fino alle lacrime, ma Miss Meadows aveva già rivolto l'attenzione al leggio; la sua voce squillò nell'aula. «Pagina quattordici. Cominceremo da pagina quattordici. *Lamento*. A quest'ora dovrete già saperlo bene, ragazze. Lo canteremo senza controcanto, tutte insieme. E senza troppo sentimento. [...]». Alzò la bacchetta: diede due colpi sul leggio. Mary suonò il primo accordo e tutte quelle mani sinistre si abbassarono battendo l'aria e quelle giovani voci afflitte si unirono in coro: Troppo presto, ahimè!, sfioriscono le ro-o-se del piacere; Subito l'autunno cede al cu-u-po inverno. Fuggono, ahimè, fuggono i lieti concetti, All'orecchio che ascolta si perdono lontano. Santo cielo, si poteva pensare a qualcosa di più tragico di quel lamento? Ogni nota era un sospiro, un singhiozzo, un gemito di atroce tristezza. Miss Meadows alzò le braccia nelle ampie maniche e cominciò a dirigere con tutt'e due le mani. «... Sento con sempre maggiore chiarezza che il nostro matrimonio sarebbe un errore...» lei scandiva il tempo. E le voci gridavano: *Fuggono, ahimè, fuggono*. Che cosa poteva averlo spinto a scrivere una lettera del genere? Che motivo poteva esserci? Era stato come un fulmine improvviso. La sua ultima lettera parlava soltanto di una libreria di quercia patinata che aveva comprato per i «nostri» libri e di un «elegante mobiletto da ingresso» che aveva visto, «un aggeggio molto carino con una civetta intagliata su un supporto che regge tre spazzole da cappello negli artigli». Come si era divertita all'idea! Era così tipicamente maschile pensare all'utilità di tre spazzole da cappello! *All'orecchio che ascolta*, cantarono le voci. «Da capo», disse Miss Meadows «ma questa volta col controcanto. Sempre senza sentimento». *Troppo presto, ahimè!* Con la malinconia aggiunta dai contralti era difficile non rabbrivire. *Sfioriscono le rose del piacere*. L'ultima volta che era venuto a trovarla Basil aveva una rosa all'occhiello. Come le era parso bello in quello smagliante abito blu e con quella rosa d'un rosso cupo! E lui lo sapeva. Non poteva non saperlo. Prima si era passato una mano sui capelli, poi sui baffi, e quando aveva sorriso i denti gli brillavano. *I lieti concetti*, gemettero le voci. I salici, fuori delle finestre alte e strette, ondeggiavano al vento. Avevano perso metà delle foglie, e quelle rimaste, piccolissime, si contorcevano come pesci presi nella lenza. «... Il matrimonio non fa per me...». Le voci tacquero; il pianoforte aspettava. «Benissimo» disse Miss Meadows, ma sempre con un tono così strano e gelido che le ragazze più giovani cominciarono a sentirsi spaventate. «Ma ora che losappiamo bene, lo canteremo con sentimento. Con quanto più sentimento potete. Pensate alle parole, ragazze. Usate l'immaginazione. *Troppo presto ahimè!*» gridò Miss Meadows. «Deve prorompere – forte – come uno scoppio di dolore. E poi, nel secondo verso, deve sembrare che in quel cupo inverno soffi un vento freddo. *Cupo inve-e-rno!*» gridò in un modo così orribile che Mary Beazley, sul suo sgabello, sentì un brivido correrle giù per la schiena. «Il terzo verso dovrebbe essere un crescendo. *Fuggono, ahimè, fuggono i lieti concetti*, sempre più forte fino all'inizio dell'ultimo verso, *All'orecchio*, e poi quando siete a *che ascolta* dovete cominciare a morire – a sfiorire, finché *si perdono lontano* deve essere solo un tenue sussurro. Potete rallentare quanto volete sull'ultimo verso. Avanti, per favore». Di nuovo due colpetti leggeri; di nuovo alzò le braccia. *Troppo presto, ahimè!* «... e l'idea di sistemarmi mi dà solo un senso di ripugnanza...».

Era ripugnanza la parola che aveva scritto. Come dire che il loro fidanzamento era definitivamente rotto. Rotto! Il loro fidanzamento! La gente era già rimasta abbastanza sorpresa quando si era fidanzata. [...] Aveva trent'anni, Basil ne aveva venticinque. Era stato un miracolo, un vero miracolo, sentirgli dire mentre tornavano a casa dalla chiesa in quella notte così buia: «Sai, non so come, ma ho scoperto di volerti bene». E le aveva afferrato un capo del boa di struzzo. *All'orecchio che ascolta si perdono lontano*. «Ripetere! Ripetere!» disse Miss Meadows. «Più sentimento, ragazze! Da capo!». Troppo presto, ahimè. Le ragazze più grandi erano paonazze; qualcuna delle più giovani si mise a piangere. Grosse gocce di pioggia battevano contro i vetri, e si udivano i salici sussurrare «...non che io non ti ami...». «Ma, caro, se mi ami» pensò Miss Meadows «non importa quanto grande sia il tuo amore. Amami pure come puoi». Ma sapeva che lui non l'amava. Non essersi nemmeno preoccupato di cancellare bene quella parola «ripugnanza» perché lei non potesse leggerla! *Subito l'autunno cede al cupo inverno*. Per giunta, avrebbe dovuto lasciare la scuola. Non avrebbe più potuto guardare in faccia l'insegnante di scienze né le sue allieve quando la cosa fosse risaputa. Sarebbe dovuta scomparire. *Si perdono lontano*. Le voci cominciarono a morire, a sfiorire, a bisbigliare... a svanire...

Sequenze cronocausali:

Metti i seguenti eventi in ordine cronologico e aggiungi il soggetto.

percepisce il suo turbamento; riceve una lettera; afferra un capo del suo boa di struzzo; è incredula alla notizia del fidanzamento; le porge un crisantemo; sono fradici di vento e pioggia; erge la testa in segno di sfida; sono tristi e impaurite; si congeda con una smorfia; sceglie i mobili; sostituisce una parola.

Tipologie testuali: *Leggi il testo della lettera che MM ha ricevuto e trasformalo, a scelta, in una delle seguenti forme di comunicazione, cambiandone il registro linguistico, il lessico e la sintassi ma senza alterarne il contenuto: e-mail; sms; messaggio WhatsApp; Tweet; telegramma; lettera commerciale; biglietto sul tavolo; messaggio su segreteria telefonica.*

Analessi:

Mentre le bambine eseguono il brano MM rievoca nella sua memoria alcuni particolari della sua relazione con Basil: la scelta di alcuni oggetti d'arredo, l'ultima visita, il momento della sua dichiarazione. Trasforma i ricordi in racconto (lettera o conversazione, con un'amica o Basil stesso).

Transmedialità:

Ora ascolta una versione recente, anche se in tedesco, del primo brano musicale che MM fa eseguire alle sue classi (F. Mendelssohn, Herbstlied, Op.63 no.4):

<http://www.youtube.com/watch?v=c6QocQSoHJY>

Perché MM sceglie proprio quel brano? Perché la Mansfield lo sceglie?

STEP 5 – *Il telegramma*

Improvvisamente la porta si aprì. Una bambina in azzurro attraversò rumorosamente il corridoio tra i banchi, a capo chino, mordendosi le labbra e rigirandosi il braccialetto d'argento che portava a uno dei piccoli polsi rossi. Salì gli scalini e si fermò davanti a Miss Meadows. «Be', cosa c'è, Monica?». «Oh, scusi, Miss Meadows», disse la bambina, un po' ansimante, «ha detto Miss Wyatt che l'aspetta in direzione». «Va bene», disse Miss Meadows. E si rivolse alle ragazze: «Vi chiedo il favore di non fare chiasso durante la mia assenza. Conto sulla vostra parola». Ma erano tutte troppo spaurite per comportarsi diversamente. Nei corridoi silenziosi e freddi i passi di Miss Meadows echeggiavano. La direttrice sedeva alla sua scrivania. «Si sieda, Miss Meadows» disse con molta cortesia. Poi prese una busta rosa da sotto il tampone di carta asciugante. «L'ho mandata a chiamare perché è arrivato questo telegramma per lei». «Un telegramma per me, Miss Wyatt?». Basil! Si era suicidato, pensò Miss Meadows. Allungò subito la mano, ma Miss Wyatt trattenne il telegramma per un attimo. «Spero che non siano cattive notizie», disse, con un tono che era soltanto cortese. E Miss Meadows lo aprì in fretta.

Prolessi:

Scrivi il testo del telegramma.

STEP 6 - *La conclusione del racconto*

«Non badare lettera dovevo essere impazzito comprato mibiletto ingresso oggi Basil» lesse. Non riusciva a distogliere gli occhi. «Spero che non sia nulla di grave» disse Miss Wyatt, sporgendosi in avanti. «Oh, no, grazie, Miss Wyatt» arrossì Miss Meadows. «Tutt'altro. È...» e fece una risatina di scusa «è del mio fidanzato che dice... che dice...». Una pausa. «Capisco» disse Miss Wyatt. Un'altra pausa. Poi: «Lei ha ancora un quarto d'ora di lezione, vero, Miss Meadows?». «Sì, Miss Wyatt». Si alzò. Si avviò verso la porta quasi di corsa. «Un attimo solo, Miss Meadows» disse Miss Wyatt. «Non approvo che le mie insegnanti ricevano telegrammi nelle ore di scuola, a meno che non si tratti di cose molto serie, come una morte», spiegò Miss Wyatt «o un grave incidente, o qualcosa del genere. Le buone notizie, Miss Meadows, possono sempre aspettare». Sulle ali della speranza, dell'amore, della gioia, Miss Meadows tornò di corsa alla sala da musica, attraversò il corridoio tra i banchi, salì gli scalini e si accostò al pianoforte. «Pagina trentadue, Mary», disse «pagina trentadue» e, raccolto il crisantemo giallo, se lo portò alle labbra per nascondere un sorriso. Poi si volse alle ragazze, batté il leggio con la bacchetta: «Pagina trentadue, ragazze. Pagina trentadue». *Qui oggi veniamo cariche di fiori, Ceste di frutta e nastri colorati, Per felicitarsi.* «Ferme! Ferme!» gridò Miss Meadows. «È orribile. È spaventoso». E rivolse alle allieve un sorriso raggianti. «Che cosa vi succede? Ma ragazze, pensate a quello che state cantando. Usate l'immaginazione. *Cariche di fiori. Ceste di frutta e nastri colorati.* E poi *felicitarsi*». Miss Meadows interruppe per un attimo. «Avete un'aria troppo triste, ragazze. Questo bisogna cantarlo con calore, con allegria, con entusiasmo. *Felicitarsi.* Ricominciamo. Veloci. Tutte insieme. Avanti!». E questa volta la voce di Miss Meadows si levò sopra le altre – piena, profonda, vibrante di sentimento.

Ancore narrative:

Alcune frasi del testo rivelano informazioni e ci permettono di comprenderne altre che avevamo incontrato in precedenza. Riesci a trovarne qualcuna?

Narratore onnisciente e focalizzazione zero:

Nell'ultima sezione del racconto non seguiamo più il flusso di pensieri di MM. Con quali effetti sulla narrazione?

Polisensorialità:

Quali percezioni provenienti dal mondo esterno (visive, tattili, uditive) si mescolano nella coscienza di MM ?

Scrittura creativa:

- 1. Scrivi la lettera di risposta di MM al telegramma di Basil.*
- 2. Turning points della vicenda sono la lettera e il telegramma ricevuti. Riscrivi l'una e/o l'altro in modo da cambiare il finale della narrazione come più ti piace.*

Transmedialità:

La vicenda si presta ad essere riscritta come sceneggiatura cinematografica o storia a fumetti? Si presta ad essere interpretata con le nuove tecnologie, come pagina digitale o videogame?

Social background:

Descrivi il contesto sociale, implicito nella scrittura della Mansfield, in cui questi personaggi femminili si muovono. Come è cambiato a circa cent'anni di distanza? Se tu fossi il fratello o la sorella minori di MM, cosa vorresti dirle o consigliarle durante o al termine di questa sua giornata?

6.3 Risultati della sperimentazione condotta in aula

Il testo e le attività di cui sopra sono stati proposti nei corsi regolari di Comunicazione Narrativa (corsi di laurea specialistica del Dipartimento di Scienze della Comunicazione ed Economia) e di Letteratura per l'Infanzia (corso di laurea triennale del Dipartimento di Educazione e Scienze Umane) dell'Università di Modena e Reggio Emilia - sede di Reggio Emilia, tenuti dal Professor Stefano Calabrese nel corso degli anni accademici 2014/15 e 2015/16. Nel caso degli studenti di Comunicazione Narrativa, poco numerosi, le attività sono

state condotte in modo seminariale e con un alto livello di interazione, in plenaria e a piccolo gruppo.

Un semplice questionario di valutazione dei vissuti esperienziali e i responsi degli studenti, osservati e valutati su base qualitativa, hanno consentito di rilevare alcuni dati interessanti, anche se di poca o nulla validità statistica. Per quanto riguarda le risposte ai questionari (in numero totale di 24 somministrati e raccolti), tutti gli studenti affermano che l'interazione di gruppo in fase sia di lettura e comprensione che di interpretazione del testo è stata più motivante, a prescindere dall'interesse di partenza per le tematiche; che gli esercizi proposti hanno effettivamente favorito la comprensione e la responsività sul piano emozionale; infine, più in generale, che la condivisione di opinioni sulle proprie letture sia utile e piacevole e che il coinvolgimento emotivo conduca ad una "migliore comprensione" e ad una più lunga e viva permanenza nella memoria.

Gli studenti dei corsi hanno provato a misurarsi con gli esercizi più creativi tra quelli proposti. Tra questi, le riscritture in stile *fanfiction* hanno decisamente incontrato il loro interesse. Ne riporto qui alcune, in forma anonima, ringraziando gli estensori per avermi permesso di farlo e per la loro collaborazione. I titoli sono attribuiti dallo scrivente.

Riscrittura del finale (1):

...Nei corridoi silenziosi e freddi i passi di Miss Meadows echeggiavano. La direttrice sedeva alla sua scrivania. [...]. «Si sieda, Miss Meadows, ci sono alcune persone che avrebbero bisogno di parlare con lei» disse con molta cortesia, mentre due poliziotti entravano dalla porta. Il primo la guardò con aria cupa e le porse una busta bianca con sopra scritto il suo nome. Il cuore della donna già stretto in una morsa d'acciaio, accelerò il suo battito al punto che sembrava quasi fuoriuscirle dal petto. «Miss Meadows, stamattina è stato trovato il corpo di un uomo senza vita sulle rocce del torrente dietro la città. Dopo vari accertamenti abbiamo scoperto che si trattava del suo fidanzato Basil. Questa lettera da lui scritta, ci è stata recapitata dal medico quando si è sparsa la notizia della sua morte. Ci dispiace infinitamente per la perdita. » disse il secondo poliziotto con una freddezza degna di chi è abituato a dare brutte notizie. Miss Meadows sentì la terra sotto i piedi crollare. Gli occhi le si riempirono di lacrime e dentro il petto si fece spazio un buco nero che inghiottì il cuore. Il suo amato Basil era morto e lei non aveva nemmeno potuto dirgli addio. Nonostante il dolore lancinante che la stava dilaniando, si asciugò gli occhi e cominciò a leggere la lettera a lei indirizzata.

Mia amata,

Se stai leggendo questa lettera vuol dire che finalmente ho trovato il coraggio di fare la cosa giusta. Stamattina non ero sicuro di riuscirci, così in poche righe ho cercato di allontanarti da me per il tempo necessario a salvarti la vita. Ti ho scritto che l'idea di sposarmi mi ripugnava, ma in realtà era il mio più grande sogno sin dal momento in cui ti ho incontrata la prima volta....purtroppo, però, la vita è ingiusta e non

potrà mai realizzare questo mio candido desiderio. Quando la scorsa settimana sono andato a fare quel controllo dal medico, mi ha diagnosticato una grave forma di tubercolosi impossibile da curare. Ha detto che per la prima settimana non sarei stato infettivo quindi ho colto tutto il tempo che avevo disposizione per starti accanto il più possibile... Ma ora è giunto il momento di andarmene per evitare di far ammalare anche te. Perdona questo addio scritto in una lettera, ma sono certo che se te lo avessi detto di persona non sarei più stato in grado di fare ciò che mi ero preannunciato... Anche perché tu non me lo avresti permesso...

Per non lasciarti in balia delle dicerie e della povertà, anche se non ci siamo sposati, ho provveduto a stilare un testamento dove ti ho lasciato tutto il denaro che avevo ed i miei beni. Mi rammarico di non poterti vedere con l'abito bianco mentre mi raggiungi all'altare, ma allo stesso tempo mi compiaccio del fatto di essere riuscito a salvarti dalla morte precoce per mano di una malattia feroce. Spero che la tristezza della mia perdita un giorno non molto lontano si plachi e che il ricordo del meraviglioso tempo passato insieme ti faccia sorridere.

Addio mia amata, sappi che ti porterò nel cuore anche nel momento in cui lascerò questa terra.

Tuo per sempre, Basil.

Con le mani tremanti per il sovraccarico di emozioni contrastanti, Miss Meadows ripiegò con cura la lettera, se la appoggiò sul petto e uscì dall'ufficio della direttrice con gli occhi gonfi di pianto senza dire una parola. Incurante degli sguardi delle studentesse e delle altre insegnanti che pullulavano i corridoi, tornò nell'aula di musica ormai vuota, si sedette davanti al pianoforte, appoggiò la lettera sul leggio e cominciò a suonare una melodia straziante che al contempo era ricca di dolcezza in onore dell'uomo che l'aveva amata al punto di togliersi la vita precocemente per salvarla a lei.

Riscrittura del finale (2):

«No, non è niente. Grazie Miss Wyatt» disse Miss Meadows, ermetica nei confronti della direttrice che voleva sapere troppo.

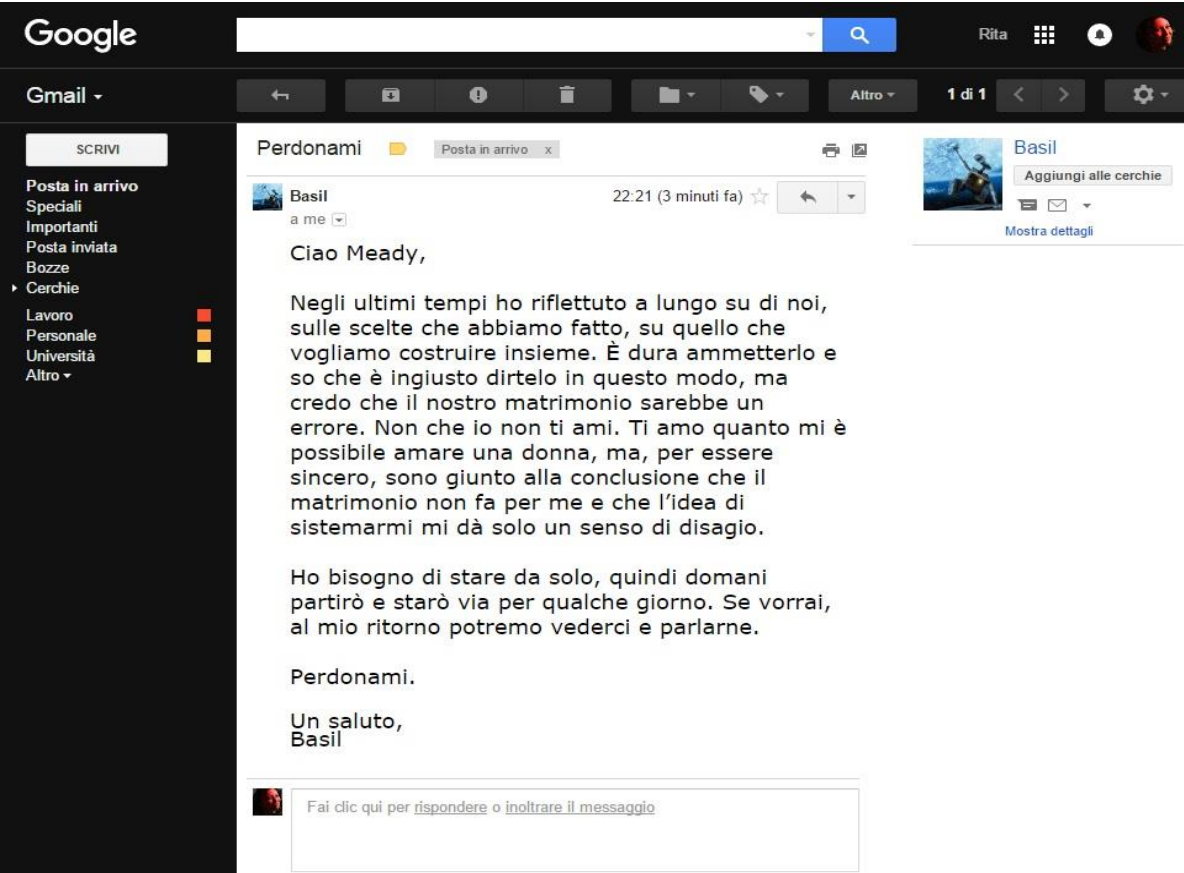
«Capisco» disse Miss Wyatt. Un'altra pausa. Poi: «Lei ha ancora un quarto d'ora di lezione, vero, Miss Meadows?». «Sì, Miss Wyatt». Si alzò e, con passo deciso, uscì dalla porta. Turbata e con nuovi pensieri che le attraversavano la mente, Miss Meadows tornò alla sala da musica e si rimise davanti al pesante leggio d'ottone. «Pagina ventidue» disse Miss Meadows rivolgendosi alle ragazze. Diede due colpi di bacchetta e mentre le loro voci iniziarono ad intonare note lente e cupe, i pensieri dell'insegnante correvano veloci. Un telegramma. Come aveva potuto spedire un telegramma dopo quelle parole, pesanti e fredde come il ferro? Miss Meadows rabbrivì. Si sarebbe dovuto recare di persona a scuola per cercare di riconquistare la sua fiducia. Fuori dalla finestra, le nuvole si fecero più grigie, quasi di color antracite, rispecchiando sempre più l'animo della donna. «Comprato mobiletto ingresso». A quanto pare, Basil la riteneva così banale da credere di poter rimediare alla lettera con un semplice arredo per l'ingresso. Ripensare al telegramma era come un ago che pungeva e tormentava il suo cuore già distrutto. Miss Meadows si sentì così delusa e mortificata da essere convinta della sua decisione. Non lo avrebbe perdonato. Questo avrebbe significato abbandonare la scuola ed essere vittima di pungenti pettegolezzi ma questa volta non avrebbe cambiato idea. Sapeva di meritare la felicità e l'amore di un uomo sincero ed era decisa a perseguire il suo obiettivo. La pioggia aveva cessato di cadere e Miss Meadows si sorprese nel notare che i fiori, nonostante il temporale, apparivano più belli.

Riscrittura del finale (3):

La porta si spalancò di colpo, non c'era nessuno ad averla aperta. Nessuno, o almeno, nessuno che fosse un essere umano o vivente di qualsiasi specie. Un foglietto spiegazzato ruzzolò sul vecchio freddo pavimento, crepato dagli anni e dall'incuria, rotolò ancora un po' varcando l'ingresso con i suoi passi invisibili. Era fermo, a guardarla fisso, e lei ricambiava il suo sguardo raggrinzito e cartaceo. Due accenni di inchiostro, visibili dalla lontananza della sua posizione, sembravano truci occhietti neri appartenenti a qualche creatura del folklore germanico. Il "Lamento", con i suoi accompagnamenti agonizzanti incedeva nello scambio dei loro sguardi, nel gioco di quella straziante attesa che si spezzò con una ultima folata di vento. Il foglietto le volò in faccia, pungendole il viso. Lo aprì, il ritornello del coro si fece assordante.

"PER SEMPRE KATIE♥BASIL"

Riscrittura della lettera: E-mail



The screenshot shows a Gmail interface with a dark theme. The top bar includes the Google logo, a search bar, and the user's name 'Rita'. The left sidebar shows the 'SCRIVI' button and a list of folders: 'Posta in arrivo', 'Speciali', 'Importanti', 'Posta inviata', 'Bozze', 'Cerchie', 'Lavoro', 'Personale', 'Università', and 'Altro'. The main content area displays an email from 'Basil' to 'me' (Meady) with the subject 'Perdonami'. The email text reads: 'Ciao Meady, Negli ultimi tempi ho riflettuto a lungo su di noi, sulle scelte che abbiamo fatto, su quello che vogliamo costruire insieme. È dura ammetterlo e so che è ingiusto dirtelo in questo modo, ma credo che il nostro matrimonio sarebbe un errore. Non che io non ti ami. Ti amo quanto mi è possibile amare una donna, ma, per essere sincero, sono giunto alla conclusione che il matrimonio non fa per me e che l'idea di sistemarmi mi dà solo un senso di disagio. Ho bisogno di stare da solo, quindi domani partirò e starò via per qualche giorno. Se vorrai, al mio ritorno potremo vederci e parlarne. Perdonami. Un saluto, Basil'. The email is timestamped '22:21 (3 minuti fa)'. The right sidebar shows the sender's profile 'Basil' with a profile picture and a button to 'Aggiungi alle cerchie'. At the bottom, there is a text input field with the prompt 'Fai clic qui per rispondere o inoltrare il messaggio'.

Bibliografia

Ashok V. G. e Feng S., Choi Y., 2013, Success with Style: Using Writing Style to Predict the Success of Novels, «Proceedings of the 2013 Conference on Empirical Methods in Natural Language Processing», Seattle (USA), 18-21 October 2013, 1753–1764.

Bae B. e Young M. 2008, A Use of Flashback and Foreshadowing for Surprise Arousal in Narrative Using a Plan-Based Approach, in U. Spierling, N. Szilas (a cura di), Interactive Storytelling: «Proceedings of the First Joint International Conference on Interactive Digital Storytelling», ICIDS 2008 Erfurt (Germany), November 26-29, 2008.

Baigent, M., Leigh R. e Lincoln H. 1982, The Holy Blood and the Holy Grail, London: Jonathan Cape.

Barnes J.L. 2012, Fiction, imagination, and social cognition. Insights from autism. «Poetics», 40, 299-316.

Baron-Cohen, S. 1995. Mindblindness: An Essay on Autism and Theory of Mind. Cambridge: MIT Press.

Baron-Cohen S. 2004, Questione di cervello. La differenza essenziale tra uomini e donne. Milano: Mondadori.

Begout Bruce. 2002, Zeropoli. Las Vegas, la città del nulla, Milano: Bollati Boringhieri

Begout B. 2003, Luoghi senza identità. Il motel come metafora del nomadismo e della precarietà delle relazioni umane. Firenze, Giunti.

Belloni M.C. e Rampazi M. 1996 (a cura di), Luoghi e Reti. Tempo, spazio, lavoro nell'era della comunicazione telematica, Catanzaro: Rubbettino.

Bernini M. e Caracciolo M. 2013, Letteratura e scienze cognitive, Roma: Carocci.

Berta L. 2009, Narrazione e neuroni specchio, in Calabrese 2009, Neuronarratologia: il futuro dell'analisi del racconto, Bologna: Archetipo, 187-204.

Blackmore S. 2007. Coscienza. Torino: Codice.

Boyd B. 2009, On the Origin of Stories. Evolution, Cognition, and Fiction, Cambridge, MA: The Belknap Press of Harvard UP.

Boyd B., Carroll J., Gottschall J. (eds) 2010, Evolution, Literature and Film. A Reader, New York: Columbia UP.

- Bronzino C. 2010, *Sentire insieme. Le forme dell'empatia*, Bologna: Archetipolibri.
- Brooks P. 1976, *The Melodramatic Imagination*, New Haven-London: Yale UP.
- Brown D. 1995, *187 Men to avoid. A survival guide for the romantically frustrated woman*. New York: Berkley Books.
- Brown D. 1998, *Digital Fortress*, London: Corgi Books.
- Brown D. 2001, *Deception point*, New York: Pocket Books.
- Brown D. 2001, *Angels and Demons*. London: Corgi Books.
- Brown D. 2004, *The Da Vinci Code*. New York: Doubleday.
- Brown D. 2009, *The Lost Symbol*. New York: Doubleday.
- Brown D. 2013, *Inferno*. New York: Doubleday.
- Bruner J. 1991, *The Narrative Construction of Reality*, «Critical Inquiry», 18, 1-20.
- Buccino G. e Mezzadri M. 2013, *La teoria dell'embodiment e il processo di apprendimento e insegnamento di una lingua*, «Enthymema», VIII, 6-20.
- Buccino G., Rizzolatti G., Gallese V. *et al.* 2005, *Listening to action-related sentences modulates the activity of the motor system: A combined TMS and behavioral study*, «Cognitive Brain Research», 24, 355– 363.
- Busselle R. e Bilandzic H. 2009, *Measuring narrative engagement*, «Media Psychology» 12, 321-347.
- Calabrese S. 2005, www.global.novel; *Il romanzo dopo il postmoderno*, Torino: Einaudi.
- Calabrese S., D'Aronco M.A. 2005 (a cura di), *I nonluoghi in letteratura. Globalizzazione e immaginario territoriale*, Roma: Carocci.
- Calabrese S. 2008, *Retorica del linguaggio pubblicitario*, Bologna: Archetipolibri.
- Calabrese S. 2009, *Neuronarratologia: il futuro dell'analisi del racconto*, Bologna: Archetipo.
- Calabrese S., Codeluppi V. 2009a (a cura di), *Nel paese delle meraviglie. Che cosa sono i parchi di divertimento*, Roma: Carocci.
- Calabrese S. 2010, *La comunicazione narrativa. Dalla letteratura alla quotidianità*, Milano: Bruno Mondadori.
- Calabrese S. 2012, *La metafora e i neuroni: stato dell'arte*, «Enthymema», VII, 1-14.

- Calabrese S. 2013, Neurogenesi del controfattuale, «Enthymema», VIII, 96-109.
- Calabrese S. 2013a, Letteratura per l'infanzia, Milano: Pearson Italia / Bruno Mondadori.
- Calabrese S, et al. 2014, *Hot Cognition*: come funziona il romanzo della globalizzazione, «Ticontre. Teoria, Testo, Traduzione», 2, 9-31.
- Calabrese S. et al. 2014a, Lettura, palestra emozionale, «LiBeR», 102, 31-34.
- Calabrese S. e Rossi R. 2014b, Argomentazione e *blending theory*, «Blityri», III, 1 / 2, 115-131.
- Calabrese S. 2015, Anatomia del bestseller, Bari: Laterza.
- Calabrese S. e Rossi R. 2015, Dan Brown: Morphology of a Bestsellersaurus, «Enthymema», XII, 426-439.
- Calabrese S. 2016, L'Alta Leggibilità: una definizione, «LiBeR», 109, 32-34.
- Calvo-Merino B., Jola C., Glaser D., Haggard P. 2008, Towards a Sensorymotor Aesthetics of Performing Art, «Consciousness and Cognition», 17, 911-922.
- Cappelletto C. 2009, Neuroestetica. L'arte del cervello, Bari: Laterza.
- Caracciolo M. 2013, Patterns of cognitive dissonance in readers' engagement with characters. «Enthymema», VIII, 21-37.
- Casonato M., Carcione A. e Procacci M. 2001 (a cura di), Amalgami. Introduzione ai Network di integrazione concettuale, Urbino: Quattroventi online.
- Ceserani R. 2010, Convergenze. Gli strumenti letterari e le altre discipline, Torino: B. Mondadori.
- Chatwin B. 1988, Le vie dei canti. Milano: Adelphi.
- Cheong Y. e Young R. M., Narrative Generation for Suspense: Modeling and Evaluation, in U. Spierling, N. Szilas (a cura di), Interactive Storytelling: Proceedings of the First Joint International Conference on Interactive Digital Storytelling, ICIDS 2008 Erfurt, Germany, November 26-29, 2008.
- Cohn D. 2000, Discordant Narration, «Style» 34, 2, 307-316.
- Collie J., Slater S. 1987, Literature in the Language Classroom: A Resource Book of Ideas and Activities, Cambridge: Cambridge UP.
- Connerton P. 2010, Come la modernità dimentica, Torino: Einaudi.
- Contenti A. 2002, L'invenzione del best seller, Milano: G. Tranchida.

- Coppola A. 2012, *Apocalypse Town. Cronache della fine della civiltà urbana*. Bari: Laterza.
- Cosmides L. e Tooby J. 2000, Consider the Source: the Evolution of Adaptations for Decoupling and Metarepresentations. In Sperber D. 2000 (a cura di), *Metarepresentations: a Multidisciplinary Perspective*. New York: Oxford UP, 53-116.
- Coulson S., Oakley T., 2000. Blending Basics, "Cognitive Linguistics", 11:3/4, 175-196.
- Damasio A. 1995, *L'errore di Cartesio: emozione, ragione e cervello umano*. Milano: Adelphi.
- Dancygier, Barbara 2006, Preface. What can Blending Do for You?, «Language and Literature», 15.1 5-15.
- Dancygier, B. 2007, Narrative Anchors and the Processes of Story Construction: The Case of Margaret Atwood's *The Blind Assassin*, «Style», 41:2, 133-152.
- Dancygier, B. 2008. The Text and The Story: Levels of Blending in Fictional Narratives. In Oakley T., Hougaard A. 2008 (a cura di), *Mental Spaces in Discourse and Interaction*. Amsterdam: Benjamins, 51-78.
- Dancygier, B. 2011, *The language of Stories. A Cognitive Approach*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Dancygier, B. 2012. Narrative Time, Sequence, and Memory: A Blending Analysis. In Schneider R. e Hartner M., 2012 (a cura di), *Blending and the Study of Narrative*. Berlin / Boston: De Gruyter, 31-55.
- De Madariaga S. 1961, *Don Quixote: An Introductory Essay in Psychology*. London: Oxford UP.
- Dennett D. 2006, *Illusioni filosofiche sulla coscienza*, Milano, R.Cortina.
- Fauconnier G., Turner M., 2002, *The Way We Think: Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities*, New York: Basic Books.
- Feldherr, A. 2010, *Playng Gods. Ovid's Metamorphoses and the Politics of Fiction*, Princeton, NY: Princeton UP.
- Finn E. 2011, *Becoming Yourself: The Afterlife of Reception*. «Stanford Literary Lab», Pamphlet 3.
- Fioroni F. 2010, *Dizionario di narratologia*, Bologna: Archetipolibri.
- Fish S. 1980, *C'è un testo in questa classe?* Torino: Einaudi.
- Fludernik, M., 1996. *Towards a 'Natural' Narratology*. London: Routledge.

Fludernik, M., 2010. Naturalizing the Innatural: a View from Blending Theory. «Journal of Literary Semantics», 39, 1-27.

Fogg B.J., 2003. Persuasive Technology. Using Computers to Change What We Think and Do, San Francisco, CA: Morgan Kaufmann.

Freedberg D., 2007, Empatia, movimento ed emozione, in Lucignani G. e Pinotti A. 2007 (a cura di), Immagini della mente. Neuroscienze, arte, filosofia, Milano: Raffaello Cortina Editore, 13-68.

Freedberg D., Gallese V. 2009, Movimento, emozione ed empatia nell'esperienza estetica, in Pinotti A. e Somaini A. 2009 (a cura di), Teorie dell'immagine, Milano: Raffaello Cortina, 331-352.

Gallese V. e Guerra M. 2015, Lo schermo empatico. Cinema e neuroscienze, Milano: Raffaello Cortina.

Giovagnoli M. 2013, Transmedia. Storytelling e comunicazione, Milano: Apogeo.

Goldstein T. e Winner E. 2012, Enhancing Empathy and Theory of Mind, «Journal of Cognition and Development», 13:1, 19-37.

Goodman N. 1947, The Problem of Counterfactual Conditionals. «The Journal of Philosophy», 44, 5, 113-128.

Gottschall J. 2014, L'istinto di narrare. Come le storie ci hanno reso umani, Torino: Bollati Boringhieri.

Green M.C. e Brock T.C. 2000, The role of transportation in the persuasiveness of public narratives, «Journal of Personality and Social Psychology», 79, 701-721.

Grodal T. 1997, Moving Pictures. A New Theory of Film Genres, Feelings and Cognition, Oxford: Oxford UP.

Grodal T. 2014, Embodied Visions. Evolution, Emotion, Culture and Film. Oxford: Oxford UP.

Hakemulder J. 2000, The Moral Laboratory: Experiments examining the effects of reading literature on moral perception and social self-concept, Amsterdam: John Benjamins.

Handl S. e Schmid H. 2011 (a cura di), Windows to the Mind. Metaphor, Metonymy and Conceptual Blending. Berlin /NY: De Gruyter.

Hart S. M. e Ouyang W. 2005 (a cura di), A Companion to Magical Realism, Woodbridge: Tamesis.

- Hasson U. *et al.* 2008, Neurocinematics: The Neuroscience of Film, «Projections» 2, 1, 1–26.
- Herman D., Jahn M., Ryan M.L. 2005, Routledge Encyclopedia of Narrative Theory, Abingdon (Oxfordshire): Routledge.
- Hogan P.C. 2003, Cognitive Science, Literature and the Arts: a Guide for Humanists. NY/London: Routledge.
- Hogan P.C. 2003, The Mind and its Stories: Narrative Universals and Human Emotion. Cambridge: Cambridge UP.
- Hogan P.C. 2011, Affective Narratology, Lincoln: Nebraska U.P.
- Hogan P.C. 2011 (a cura di), The Cambridge Encyclopedia of the Language Sciences, NY: Cambridge UP.
- Hogan P.C. 2014, Literary Brains: Neuroscience, Criticism and Theory, «Literature Compass», 11, 4, 293–304.
- Hutcheon L. 2011, Teoria degli adattamenti, Roma: Armando.
- Hutchins E. 1995, Cognition in the Wild. Cambridge, MA: M.I.T. Press.
- Iacoli G. 2002, Atlante delle derive. Geografie da un’Emilia postmoderna: Gianni Celati e Pier Vittorio Tondelli. Reggio Emilia: Diabasis.
- Jedlowski P., Leccardi C. 2003, Sociologia della vita quotidiana, Bologna: Il Mulino.
- Jedlowski P. 2005, Un giorno dopo l’altro. La vita quotidiana tra esperienza e routine, Bologna: Il Mulino.
- Jedlowski P. 2009, Il racconto come dimora. Heimat e le memorie d’Europa. Torino: Boringhieri.
- Jouxte P. 2010, Memetica. Il codice genetico della cultura, Torino: Bollati Boringhieri.
- Joy A., Sherry J., Deschenes J. 2009, Conceptual Blending in Advertising, «Journal of Business Research», 62, 39-49.
- Kidd D.C. e Castano E. 2013, Reading Literary Fiction Improves Theory of Mind, «Science», 342, (18 October 2013), 377-380.
- Kintsch, W., 1980. Learning from text, levels of comprehension, or: Why would anyone read a story anyway. «Poetics», 9, 89–98.
- Koestler A. 1964, The Act of Creation. New York: Penguin Books.
- Kottler J.A. 2015, Stories We’ve Heard, Stories We’ve Told: Life-changing Narratives in Therapy and Everyday Life, Oxford / New York: Oxford UP.

- Lakoff George, Johnson Marc 1980. *Metaphors We Live By*. Chicago: University of Chicago Press.
- Lakoff G., Turner M., 1987, *More than Cool Reason. A Field Guide to Poetic Metaphor*. Chicago: University of Chicago Press.
- Lehrer J. 2008, *Proust era un neuroscienziato*. Torino: Codice.
- Lucignani G. e Pinotti A. 2007 (a cura di), *Immagini della mente. Neuroscienze, arte, filosofia*, Milano: Raffaello Cortina.
- McAdams D.P. 2006, *The Redemptive Self: Stories Americans live by*, Oxford / New York: Oxford UP.
- Mexal S. 2011, Realism, Narrative History, and the Production of the Bestseller: *The Da Vinci Code* and the Virtual Public Sphere, «*The Journal of Popular Culture*» 44, 5, 1085–1101.
- Miller L. 2000, The Best-Seller List as Marketing Tool and Historical Fiction, «*Book History*», 3, 286–304.
- Morin E. 1993, *La conoscenza della conoscenza*, Milano: Feltrinelli.
- Murray S. 2012, *The Adaptation Industry. The Cultural Economy of Contemporary Literary Adaptation*, New York: Routledge.
- Nettle D. 2005, The Wheel of Fire and the Mating Game: Explaining the Origins of Tragedy and Comedy, «*Journal of Cultural and Evolutionary Psychology*» 3, 1, 39–56.
- Nettle D. *et al.* 2012, The role of Theory of Mind in assessing cooperative intentions, «*Personality and Individual Differences*» 52, 113–117.
- Nicolopoulou A. 2011, Children's Storytelling. Towards an Interpretive and Sociocultural Approach, «*Storyworlds: A Journal of Narrative Studies*», 3, 25-48.
- Nussbaum, M. C., 1996, *Il giudizio del poeta. Immaginazione letteraria e vita civile*, Milano: Feltrinelli.
- Oakley T., Hougaard A. 2008 (a cura di). *Mental Spaces in Discourse and Interaction*. Amsterdam: Benjamins.
- Oatley K. 2011, *Such Stuff as Dreams. The Psychology of Fiction*. Chichester: Wiley-Blackwell.
- Olivieri D. 2011, *Mente, cervello ed educazione*, Lecce: Pensa Multimedia.
- Page R. e Thomas B. 2011 (a cura di), *Stories and Storytelling in the Digital Age*, Lincoln / London: University of Nebraska Press.

- Palmer A. 2004, *Fictional Minds*, Lincoln: University of Nebraska Press.
- Palmer A. 2010, *Social Minds in the Novel*, Columbus: Ohio State U.P.
- Paolucci G. 2003 (a cura di), *Cronofagia. La contrazione del tempo e dello spazio nell'era della globalizzazione*, Milano: Guerini.
- Petty R. e Cacioppo J.T. 1986, *Communications and persuasion: Central and peripheral routes to attitude change*, New York: Springer.
- Phelan J. 2004, *Living to Tell about It. A Rhetoric and Ethics of Character Narration*. Ithaca: Cornell UP.
- Platten D. 2010, *Wired to the Word. On reading Thrillers*, «French Cultural Studies», 21, 4, 667-675.
- Radvansky G. A. e Ashcraft M. H., 2014. *Cognition*. Upper Saddle River, NJ: Pearson Education.
- Ramachandran V. 2004, *Che cosa sappiamo della mente*, Milano: Mondadori.
- Sacks O. 1995, *Un antropologo su Marte*. Milano: Adelphi.
- Sanford A. J., Emmot C. 2012, *Mind, Brain and Narrative*, Cambridge: Cambridge UP.
- Schneider R. e Hartner M., 2012 (a cura di), *Blending and the Study of Narrative. Approaches and Applications*. Berlin / Boston: De Gruyter,
- Sclavi, M. 2003: *Arte di ascoltare e mondi possibili. Come si esce dalle cornici di cui siamo parte*. Milano: Bruno Mondadori.
- Scott R. A. 2003, *The Gothic Enterprise. A Guide to Understanding the Medieval Cathedral*. Berkeley: University of California Press.
- Siegal, M. 2008, *Marvelous Minds. The Discovery Of What Children Know*, Oxford: Oxford UP.
- Silvia P.J. 2005, *Emotional Responses to Art: From Collation and Arousal to Cognition and Emotion*, «Review of General Psychology», 9, 342-357.
- Sinding, M. 2005. *Genera Mixta: Conceptual Blending and Mixed Genres in Ulysses*. «New Literary History», 36, 4, 589-619.
- Sinding, M. 2012, *Blending in a bacyelmo: Don Quixote's Genre Blending and the Invention of the Novel*. In Schneider R. e Hartner M., 2012 (a cura di), *Blending and the Study of Narrative*, Berlin / Boston: De Gruyter.
- Singhal A. e Rogers E.M. 1999, *Entertainment Education: a communication strategy for social change*, Mahwah (NJ): Lawrence Erlbaum.

- Spolsky E. 2007, *Words vs Image: Cognitive Hunger in Shakespeare's England*. New York: Palgrave MacMillan.
- Stiles A., Finger S. e Boller F. 2013 (a cura di), *Literature, Neurology and Neuroscience. Historical and Literary Connections*, Amsterdam: Elsevier.
- Stockwell P. 2002, *Cognitive Poetics. An introduction*, London / New York: Routledge.
- Surian, L. 2009, *Lo sviluppo cognitivo*, Bari: Laterza.
- Swenson K. 2013. *Mindblindness. Metaphor and Neuroaesthetics in the Works of Silas Weir Mitchell and Simon Baron-Cohen*, in Stiles A., Finger S., Boller F. 2013 (a cura di), *Literature, Neurology and Neuroscience. Historical and Literary Connections*. Amsterdam: Elsevier (295-318).
- Tettamanti M., Buccino G., Gallese V., Rizzolatti G. *et al* 2005, *Listening to Action-related Sentences Activates Fronto-parietal Motor Circuits*, «*Journal of Cognitive Neuroscience*», 17, 2, 273-281.
- Thomas R. 1999, *Detective Fiction and the Rise of Forensic Science*, New York: Cambridge UP.
- Turner M. 1996, *The Literary Mind*, Oxford: Oxford UP.
- Turner M., 2006 (a cura di), *The Artful Mind, Cognitive Science and the Riddle of Human Creativity*, New York: Oxford UP
- Tucan G. 2013, *Cognitive Poetics: Blending Narrative Mental Spaces. Self-Construal and Identity in Short Literary Fiction*, «*Enthymema*», 8, 38-55.
- Voigts E. e Niclas P. 2013, *Introduction: Adaptation, transmedia storytelling and participatory culture*. «*Adaptation*», (June 22, 2013) 1-19.
- Warner Marina 2002, *Fantastic Metamorphoses, Other Worlds. Ways of telling the self*. New York: Oxford UP.
- Zeki S. 2007, *Neurologia dell'ambiguità*. In: Lucignani G. e Pinotti A. 2007 (a cura di), *Immagini della mente. Neuroscienze, arte, filosofia*, Milano: Raffaello Cortina, 83-119.
- Zunshine L. 2006, *Why We read Fiction*, Columbus: Ohio State UP.
- Zunshine L. 2011, *Style Brings in Mental States*, «*Style*», 45, 2, 349-356.
- Zunshine L. 2011, *What to Expect When You Pick up a Graphic Novel*, «*SubStance*», 124, 40-1, 114-134.
- Zunshine L. 2012, *Sociocognitive Complexity*, «*Novel: A Forum on Fiction*», 45, 1, 14-18.

Zunshine L. 2014, Theory of Mind as a pedagogical Tool, «Interdisciplinary Literary Studies», 16, 1.

Zunshine L. 2015 (a cura di), The Oxford Handbook of Cognitive Literary Studies, New York: Oxford UP.