



UNIMORE

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI
MODENA E REGGIO EMILIA

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MODENA E REGGIO EMILIA

Dottorato di ricerca in Scienze Umanistiche

Ciclo XXXVIII

*Filosofia dell'intuizione,
tra romance e novel*

Candidato: Adil Bellafqih

Relatore (Tutor): Prof. Giacomo Scarpelli

Coordinatore del Corso di Dottorato: Prof. Laura Gavioli

Abstract

La tesi affronta con un approccio interdisciplinare il tema del *romance* non come genere letterario, ma come disposizione psicologica e creativa dell'autore distinta dal *novel* moderno. Se il *romance* è spesso ridotto a scrittura arcaica, inverosimile, povera di psicologia e ricca di fantasticherie, qui esso è inteso come un modo di pensare e di comporre che privilegia l'intuizione e l'immagine, in contrapposizione al *novel*, espressione della razionalità e dell'Io individuale.

L'evoluzione della letteratura a partire dal Seicento ha consolidato tre pregiudizi che hanno marginalizzato l'elemento intuitivo: (1) la convinzione che la scrittura sia fatta di parole e non di immagini; (2) la riduzione della psicologia alla dimensione dell'Io; (3) l'idea che l'Ego dell'autore sia la fonte primaria delle storie. Questi presupposti hanno portato a una meccanizzazione del racconto, tipica del *novel*, in cui l'autore esercita un controllo volontario sull'opera.

In realtà, l'intuizione (intesa con Jacques Maritain come percezione immediata, olistica e non volontaria, frutto di un'incubazione inconscia) non nasce dalla volontà dell'Ego: l'intuizione è un evento che "accade", in continuità con la funzione ispiratrice che i Greci attribuivano alla Musa. Da qui deriva una concezione del *romance* come stile di pensiero che antepone le immagini alle parole e restituisce contenuti profondi, autonomi e trans-personali. L'immagine (immediata e sintetica) è il medium privilegiato dell'intuizione – la parola ne rappresenta solo una traduzione successiva. In linea con Carl Jung e James Hillman, l'immagine è anche il linguaggio primario dell'inconscio.

Romance e *novel* si configurano dunque non come generi, bensì come stili cognitivi. Questa distinzione trova un fondamento ulteriore nella prospettiva neuro-cognitiva di Iain McGilchrist sul cervello, che rivaluta la teoria emisferica distinguendo tra due modalità di attenzione: quella dell'emisfero sinistro, focalizzata, analitica, meccanica, parcellizzante e lineare, e quella dell'emisfero destro, aperta all'intuizione, all'implicito, al contesto e alla metafora. Applicata alla letteratura, tale distinzione mostra come il *novel* incarni lo stile cognitivo dell'emisfero sinistro (più limitato), mentre il *romance* recupera la disposizione magico-poetica del destro che, lungi dall'essere sganciato dalla realtà, come vuole la vulgata popolare, coglie i nessi impliciti tra le cose in un senso di intima interconnessione con la vita – o "risonanza", nelle parole del filosofo Charles Taylor.

Ne segue che i *romance*, antichi e moderni, non solo prolungano la fusione originaria di poesia e magia, ma aprono a una dimensione collettiva e simbolica dell'esperienza che sfugge al *novel*. È anche per questo che un'intelligenza artificiale, pur capace di scrivere un romanzo, difficilmente potrà creare una mitologia originale.

Parole chiave: Intuizione, *romance*, *novel*, immagine, stile cognitivo

The dissertation approaches the concept of *romance* from an interdisciplinary perspective, not as a literary genre but as a psychological and creative disposition of the author, distinct from the modern *novel*. While *romance* is often dismissed as archaic, implausible writing—poor in psychology and rich in fantasy—here it is understood as a mode of thought and composition that privileges intuition and image, in contrast to the *novel*, which expresses rationality and the individual self.

Since the seventeenth century, the evolution of literature has consolidated three prejudices that have marginalized the intuitive element: (1) the belief that writing is made of words rather than images; (2) the reduction of psychology to the dimension of the ego; and (3) the idea that the author's ego is the primary source of stories. These assumptions have led to a mechanization of narrative typical of the *novel*, in which the author exerts voluntary control over the work.

In reality, intuition—understood with Jacques Maritain as an immediate, holistic, and non-voluntary perception born of unconscious incubation—does not originate from the will of the ego. Intuition “happens” as an event, in continuity with the inspiring function that the Greeks attributed to the Muse. Hence arises a conception of *romance* as a style of thought that gives precedence to images over words and conveys deep, autonomous, and transpersonal contents. The image, immediate and synthetic, is the privileged medium of intuition, while the word represents only its subsequent translation. In line with Carl Jung and James Hillman, the image is also the primary language of the unconscious.

Thus, *romance* and *novel* are not genres but cognitive styles. This distinction finds further grounding in Iain McGilchrist's neurocognitive perspective on the brain, which revalues hemispheric theory by distinguishing between two modes of attention: that of the left hemisphere—focused, analytical, mechanical, fragmentary, and linear—and that of the right hemisphere—open to intuition, implication, context, and metaphor. Applied to literature, this distinction reveals how the *novel* embodies the cognitive style of the left hemisphere (more limited), while the *romance* revives the magical-poetic disposition of the right hemisphere, which—far from being detached from reality, as common belief suggests—perceives the implicit connections among things in an intimate sense of interconnection with life, or *resonance*, in the words of philosopher Charles Taylor.

It follows that *romances*, both ancient and modern, not only prolong the original fusion of poetry and magic but also open up a collective and symbolic dimension of experience that escapes the *novel*. This is also why an artificial intelligence, though capable of writing a novel, is unlikely to create an original mythology.

Keywords: Intuition, romance, novel, image, cognitive style

Indice

Introduzione.....	1
-------------------	---

Capitolo 1

1.1 Dalla parte delle Muse.....	18
1.2 Sullo “scaffale dei cretini”.....	38
1.3 L’impossibile credibile.....	51
1.4 L’arco e la lira.....	72
1.5 Foglie ingiallite tra le pagine.....	94
1.6 “Andremo dai nostri antichi dei”	120
1.7 Carl Gustav Jung a scuola di magia.....	131
Conclusione.....	148

Capitolo 2

2.1 Re-visione dell’analogia.....	152
2.2 Il pregiudizio letterale e il virus delle parole.....	160
2.3 Il pregiudizio psicologico e la pietra filosofale.....	184
2.4 Realtà e finzione nell’evoluzione del romanzo psicologico.....	201
2.5 L’allegoria medievale come proto-psicologia.....	225
2.6 Fantasia, inconscio, neuroplasticità.....	243
2.7 Psicoanalisi: scienza, filosofia o letteratura?.....	253
2.8 Psicopatologia delle creature fantastiche.....	268

2.9 La sparizione del piccolo popolo.....	282
2.10 Meccanica e dinamica della narrazione.....	289
2.11 La dea Ananke gioca a carte.....	300
Conclusione.....	318

Capitolo 3

3.1 “ <i>All our joy is in the Human Brain</i> ”	323
3.2 Togliere i cervelli dalla vasca.....	330
3.3 Breve storia della mente bicamerale.....	346
3.4 Il filosofo che scambiò sua moglie per un cappello.....	360
3.5 <i>Romance e novel</i> : ipotesi di un’asimmetria letteraria.....	385
3.6 Distacco ironico o cinismo disincantato?.....	401
3.7 Il cranio di Cartesio.....	412
3.8 Limiti e vantaggi dell’ipotesi sull’asimmetria letteraria: il caso del “viaggio dell’eroe”.....	441
Conclusione.....	451

Bibliografia.....	457
-------------------	-----

Introduzione

Quando Platone decise di bandire i poeti dalla repubblica ideale per il bene della *polis*, difficilmente avrebbe potuto immaginare che lo stesso regime poetico che aveva tentato di smantellare con la filosofia non solo sarebbe sopravvissuto fino ai giorni nostri, ma addirittura che, dopo più di duemila anni, ciò che prima nasceva dalla divina follia si sarebbe ridotto a metodo.

Basta fare un giro in libreria per trovare intere sezioni di manuali di scrittura creativa. La qualità varia da *handbook* accademici a e-book di autori auto pubblicati che cercano di arrotondare trasmettendo ad altri aspiranti scrittori “i ferri del mestiere”, per citare il titolo di un libro di Fruttero e Lucentini. I manuali, in quanto tali, spesso sono di natura pratica e si concentrano sui tecnicismi della scrittura, ibridando l’arte narrativa con le regole della drammaturgia e della sceneggiatura: divisione in atti, dialoghi, plot, ambientazione, costruzione dei personaggi e così via. Tra i più noti: *L’arco di trasformazione del personaggio* di Dara Marks, *Story* di Robert McKee, *Come scrivere una grande sceneggiatura* di Linda Seager, *Anatomia di una storia* di John Truby, *La scienza dello storytelling* di Will Storr, *The Writer’s Journey* di Chris Vogler e decine di altri in corso di pubblicazione in questo momento.

Tra le edizioni accademiche e quelle autoprodotte si collocano i manuali di autori riconosciuti dal mondo letterario che, a complemento della produzione romanzesca, pubblicano la loro personale prospettiva sul mestiere di scrivere. In questo caso, più che la tecnica in senso stretto, l’autore comunica la propria esperienza di scrittura e non di rado indugia attorno al mestiere senza addentrarsi troppo nell’artigianato della narrazione. Un esempio è *The Zen in the Art of Writing* di Ray Bradbury. Altri testi simili mischiano l’autobiografia con l’esperienza

di scrittura, come se il racconto del vissuto fosse inscindibile dall'identità di autore; tra questi il più famoso è senz'altro *On Writing* di Stephen King. Altri autori ancora commentano la natura del racconto e del romanzo da una prospettiva meno analitica mischiando pratica e teoria, come E. M. Forster in *Aspects of the Novel*. Le riflessioni sul mestiere di scrivere spaziano dalla cosiddetta letteratura alta a quella popolare, e prese nel loro complesso potrebbero essere annoverate in un nuovo genere letterario a parte: *Una cosa piena di mistero* di Eudora Welthy, *Il mestiere di scrivere* di Raymond Carver, *Lettere a un aspirante romanziere* di Vargas Llosa, *Il mestiere dello scrittore* di Murakami Haruki, *Consigli a un aspirante scrittore* di Virginia Woolf, *Consigli a un giovane scrittore* di Vincenzo Cerami, *On Writing* di Francis Scott Fitzgerald, *Esercizi di stile* di Raymond Queneau, *Refuse to be Done* di Matt Bell, *Perché scrivere?* di Philip Roth (stesso titolo di un altro libro sulla scrittura di Zadie Smith), la raccolta *Il volto incompiuto* di Flannery O'Connor, *The Spooky Art* di Norman Mailer; oppure, ancora, troviamo ibridi tra manuali e interpretazioni letterarie dalla prospettiva di uno scrittore professionista, come *The Reader Over your Shoulder* di Robert Graves o *Reading Like a Writer* di Francine Prose; in ultimo, esiste anche il sottogenere delle lezioni, come *Lezioni di letteratura* di Julio Cortázar e *Lezioni di letteratura* (e letteratura russa) di Vladimir Nabokov e quelle americane di Italo Calvino.

Questo filone letterario è tutto contemporaneo e ha origine da almeno due mutamenti legati tra loro nell'intendere l'arte della scrittura: il primo è l'emergere dell'identità dell'autore in quanto tale; il secondo la meccanizzazione della narrazione, intesa più come opera di ingegneria che ispirazione.¹ Il punto di partenza di questa ricerca sarà tentare di ricostruire

¹ Sostenere che questo genere letterario sia puramente recente potrebbe far emergere qualche perplessità. La teoria della composizione, in forma sistematica, parte dalla *Poetica* di Aristotele passando per il *Discorso intorno al comporre dei romanzi* di Giambattista Giraldo Cinzio del 1543, fino ai *Discorsi dell'arte poetica* di Torquato Tasso. Qui, però, s'intende un tipo particolare di riflessione sulla scrittura che incorpora al tempo stesso teoria, pratica e autobiografia, "manuali" di istruzioni destinati ad altri aspiranti scrittori scritti dagli stessi autori intorno alle proprie opinioni riguardo i modi più efficaci di raccontare una storia.

(dalla prospettiva della storia delle idee e della teoria della letteratura) come e perché si siano affermati tre assiomi (ma sarebbe più corretto chiamarli pregiudizi) dati per scontati in riferimento all'oggetto letterario chiamato romanzo:

1. La scrittura è fatta di parole.
2. La materia della scrittura è la psicologia e la psicologia è quella dell'io.
3. L'io dell'autore è la fonte delle storie che raccontiamo.

Questi assunti sono talmente banali che sembra assurdo metterli in discussione. Ciò che non si considera è che la conseguenza di tali pregiudizi è la perdita del senso di poesia e magia nella narrazione. Di seguito useremo il termine "poesia" in esteso, seguendo la definizione di Jacques Maritain: "Per poesia intendo non l'arte particolare che consiste nello scrivere versi, ma qualcosa di più generale e al tempo stesso più primordiale; quella intercomunicazione fra l'essere interiore delle cose e l'essere interiore del Sé umano [...] Poesia, in questo senso, è la vita segreta di ciascuna e di tutte le arti".²

La definizione è complessa e implica un approccio epistemologico che ridimensioni la separazione tra l'oggetto e l'osservatore: la penetrazione della realtà non avviene attraverso la speculazione o la concettualizzazione, ma grazie all'intuizione immediata. Formatosi sotto l'ala di Henri Bergson, Maritain ne mutua linguaggio e impostazione teorica: il pensiero analitico non percepisce la realtà "in sé", trasfigura invece ciò che percepisce in una rappresentazione frammentaria che ha da un lato il vantaggio di essere spiegabile, dall'altra lo svantaggio di perdere il contenuto implicito dell'esperienza reale; l'intuizione, al contrario, è la facoltà che consente al pensiero di carpire istantaneamente più di quanto una descrizione analitica non possa dire su una certa esperienza. Perché ciò avvenga, è necessario destrutturare l'impostazione post cartesiana secondo cui la razionalità astratta può accedere alla realtà solo

² Jacques Maritain, *L'intuizione creativa nell'arte e nella poesia*, trad. da M. Ivaldo, con un contributo di Piero Viotto (Morcelliana, 2016), 23.

attraverso una sua rappresentazione formale. Al contrario, per Maritain tra mente e mondo esiste un rapporto reciproco più profondo dell'astrazione intellettuale, ed è proprio il mistero che costituisce l'essenza di ciò che chiama poesia.

Questo rapporto di reciproca intercomunicazione tra io e mondo è anche la radice di quello che possiamo definire pensiero magico (Maritain stesso equipara la poesia a una forma di divinazione).³ Nella lettura di Maritain, narrare non significa rappresentare una situazione fantasiosa o la soggettività individuale, bensì rivelare qualcosa di nascosto nel mondo e nell'interiorità profonda (inconscia) del poeta.

Oggi, in pochi riterrebbero l'arte narrativa qualcosa in più di una forma di intrattenimento. Nel migliore dei casi, per senso comune, si direbbe che un bel romanzo è una finzione costruita per informare il lettore, suscitare in lui determinati stati mentali, o parlare di certi temi: tra i più gettonati possono esserci le scelte morali, le riflessioni socio-politiche, oppure i travagli psicologici di questo o quel personaggio. Anticamente, invece, come sintetizza bene Huizinga, la poesia (sempre intesa nel suo senso generale) era un gioco consacrato.⁴ Il poeta non cantava tanto attraverso le parole, ma con musica e immagini; non raccontava di se stesso, ma di mondi, personaggi e creature fantastiche che esistevano indipendentemente dalla propria psicologia privata; non era nemmeno l'autore di ciò che componeva, poiché guidato da una forza superiore.

Naturalmente nulla impedisce a un autore contemporaneo di considerare la propria opera frutto di una consacrazione alla Musa (oltre ai ciarlatani troviamo anche esempi illustri, come

³ Maritain, *L'intuizione creativa*, ibid.

⁴ Johan Huizinga, *Homo Ludens*, trad. da C. Van Schendel (Einaudi, 2002), 153. L'elemento ludico ricorre anche nei simboli orfici attribuiti a Dioniso e Apollo, le due divinità depositarie del sapere profetico, dell'estasi, dell'arte e della poesia: "E in questi frammenti orfici Dioniso è un fanciullo, e i suoi attributi sono giocattoli, la palla e la trottola. Un elemento ludico appartiene anche al modo di manifestarsi agli uomini di Apollo, nelle espressioni dell'arte e della sapienza, ma il giuoco apollineo riguarda l'intelletto, la parola, il segno: in Dioniso invece il giuoco è immediatezza, spontaneità animale che si gode e si compie nella visibilità, tutt'al più è affidamento al caso, come suggerisce l'altro attributo orfico dei dadi", Giorgio Colli, *La nascita della filosofia* (Adelphi, 1978), 16. (Nota: la pagina fa riferimento all'edizione digitale del testo, e la numerazione potrebbe variare a seconda della formattazione della pagina o del lettore).

Robert Graves o William Butler Yeats) ma, d'istinto, ci viene spontaneo bollare dichiarazioni del genere come stranezze da artisti o forme di narcisismo patologico.⁵ La cosiddetta “ispirazione”, pur annidandosi ancora negli angoli delle scuole di scrittura creativa, è vista con sospetto, oppure dismessa come una variabile possibile (ma poco plausibile) del gioco combinatorio che chiamiamo scrittura.⁶ Il romanzo, qualunque forma prenda, è quasi sempre interpretato alla luce dei tre pregiudizi elencati prima.

La miglior definizione che si possa dare di “romanzo” è quell’oggetto letterario che, potenzialmente, può raccontare qualsiasi storia in qualsiasi modo.⁷ La domanda che non ci si pone, però, è: perché il romanzo, pur potendo parlare di tutto in pressoché qualunque forma, lo fa (quasi) sempre dando per scontati i tre assunti di cui sopra?

Per cercare di capirlo non è sufficiente esaminare i testi dalla sola prospettiva letteraria. L’evoluzione della forma-romanzo può dirci molto, ma non tutto, se dall’analisi escludiamo la componente più importante, cioè il modo di pensare degli autori che hanno dato vita a quella stessa forma.⁸ L’influsso di Sigmund Freud e della psicoanalisi ha avuto da un lato il merito di

⁵ Walter F. Otto, *Il poeta e gli antichi dèi*, trad. da Monica Ferrando (Zandonai, 2008), 10.

⁶ Cfr. Adil Bellafqih, «Ri-combinatoria della creatività: una proposta junghiana», *I castelli di Yale* VIII, fasc. 2 (2020): 121–36.

⁷ Guido Mazzoni, *Teoria del romanzo* (Il Mulino, 2011), 29.

⁸ Thomas Pavel identifica quattro principali “storie naturali” del romanzo, condotte dalle prospettive di autori molto diversi: la prima (cronologicamente) è di Erwin Rhode, il quale si concentra sull’analisi del romanzo greco come incrocio dell’epica, della narrativa di viaggio e della biografia; la seconda più influente è di Ian Watt con *Le origini del romanzo borghese*, secondo cui il romanzo moderno è inscindibile dalle congiunture storiche da cui è emerso (scrittori che iniziano a vivere dei proventi dei propri libri, individualismo, empirismo filosofico, sviluppo dell’economia di mercato); la terza è di Michail Bachtin, formalista, il quale si concentra su una storia delle tecniche narrative; la quarta è di György Lukács, che in *Teoria del romanzo* si focalizza sul “concetto” del romanzo, cioè sul modo in cui la narrazione ritrae il mondo, le sue contraddizioni e la sua dialettica. Il nostro studio non si propone come una storia critica del romanzo che esamina, cronologicamente, le varie forme di narrazione dall’epica al post-modernismo. Pavel sottolinea, più o meno implicitamente, che tutte le storie naturali del romanzo sono a loro modo parziali, il che è inevitabile data la vastità della produzione da esaminare e la limitatezza del singolo punto di vista di chi esamina. Per esempio, lo stesso Pavel ha escluso dal suo elenco una “storia psicologica” del romanzo. Il termine stesso “psicologia” è scivoloso, e forse per caratterizzare il nostro studio dovremmo ricorrere all’espressione “storia psichica” del romanzo, intesa nel senso originario di *psyche*, anima. Se è vero che le condizioni sociali hanno influenzato generi, concetti e forme, altrettanto vero è che ciascun romanziere adotta uno “stile di pensiero” influenzato da un rapporto circolare con i contesti in cui vive. La storia che si cercherà di raccontare nelle prossime pagine è una storia dell’anima del romanziere, e del mistero irriducibile della creatività narrativa. Cfr. Thomas G. Pavel, *Le vite del romanzo*, a c. di M. Rizzante, trad. da D. Biagi e C. Tirinnanzi de Medici (Mimesis, 2015), 29–37.

spostare la lente dell'analisi teorica dai soli testi agli autori dei testi; dall'altro, ha ridotto l'indagine sulla pulsione creativa alla biografia degli artisti. In parole povere: l'autore Taldeitali ha con ogni probabilità scritto l'opera X per sublimare una pulsione sessuale repressa poiché, nella lettera Y, racconta di aver sognato di strangolare suo padre.

Gli stessi autori (i più onesti, se non altro) spesso ricorrono a concetti come inconscio o subconscio quando non riescono a spiegarsi come o perché sia nata una certa storia. Per esempio la scrittrice Ursula K. Le Guin, intervistata su come avesse progettato il mondo fantasy dei romanzi di *Terramare*, disse: “Ma io non ho progettato un bel niente! L'ho trovato”.⁹

E dove avrebbe trovato un intero mondo fantastico abbastanza ampio da riempire ben sei libri? Chiede l'intervistatore.

Le Guin risponde: “Nel mio subconscio”.¹⁰

Questo scambio è interessante per due motivi. Il primo è che l'intervistatore dà per scontato che l'universo fantasy di Le Guin sia stato progettato nel modo in cui si può progettare una macchina. Il secondo è che l'autrice dà altrettanto per scontato che un romanzo non si progetta ma si trova. Commentando l'intervista, Le Guin dice che era lampante come i due stessero parlando di due modi di concepire la scrittura totalmente diversi. La differenza, continua l'autrice, è che del primo (quello inteso dal giornalista) si parla a profusione nei manuali, mentre del secondo (quello inteso da Le Guin) non si parla quasi mai.¹¹

L'indagine che condurremo nelle prossime pagine non si incentrerà su singole biografie. Tenterà invece di dare conto di come e perché si siano evoluti due modi incompatibili di

⁹ Ursula K. Le Guin, *The Language of the Night. Essays on Fantasy and Science Fiction*, a c. di Susan Wood (Harper Perennial, 1989), 41–43.

¹⁰ Le Guin, *The Language of the Night*, ibid.

¹¹ Le Guin identifica i due modi di scrittura usando le categorie junghiane di estroversione e introversione, una diretta verso l'esterno, l'altra verso l'interno. La soluzione, per quanto brillante, è anche parziale. Identifica chiaramente il problema, ma la spiegazione da sola non è sufficiente a giustificare il perché certi universi narrativi si “trovino” laddove altri li progettano.

concepire la scrittura, grossolanamente uno meccanico e l'altro dinamico.¹² Del primo è facile parlare poiché vede la scrittura come combinatoria di parole, seguendo i tre precetti elencati prima; del secondo, invece, si sa poco o nulla, e quando si tenta di chiarirlo si sconfinava spesso in territori scivolosi come inconscio, subconscio, psiche, ispirazione, magia, mistero, Musa. Una indagine del genere può sembrare azzardata dal momento che non si affrontano più testi singoli o correnti letterarie, bensì stili di pensiero, e qualunque metodologia si applichi sarebbe impossibile vagliare tutte le fonti dall'origine della scrittura ai giorni nostri. Per questo servono coordinate precise entro cui muoverci. Ne useremo tre.

Prima coordinata. Come suggerito da Arthur Lovejoy, iniziatore della storia delle idee, occorre rintracciare un'idea primaria, persistente e ricorrente, un concetto-guida che, se esaminato attraverso i suoi cambiamenti storici, filosofici e letterari, nel nostro caso ci consenta di capire da dove hanno avuto origine i tre pregiudizi sulla scrittura: quest'idea è l'intuizione creativa. Il motivo della scelta dipende dal fatto che, come si vedrà, Musa e ispirazione altro non sono che forme poetiche dietro cui si nasconde il medesimo concetto, l'intuizione. Tra tutte le facoltà mentali, l'intuizione è senz'altro la più misteriosa: non si può programmare, non si sa come, perché o quando accadrà, e spesso (se autenticamente creativa) porta alla soluzione di un problema che con la sola razionalità sembrava impossibile. Tutte queste caratteristiche sono le stesse di una Musa che agisce indipendentemente dalla volontà del poeta: quest'ultimo ne è il tramite poiché si limita a riceverne i messaggi nello stesso modo in cui si riceve una intuizione.

Seconda coordinata. Dopo aver fissato un'idea-guida e ristretto il campo dall'intuizione generica a quella creativa, occorre identificare una traiettoria, un prima e un dopo in cui il rapporto tra autore e ispirazione è cambiato. Questo momento è il diciassettesimo secolo.

¹² L'espressione "dinamica della scrittura" è di Ray Bradbury. Cfr. *Infra*. par. 2.10.

Il Seicento è il secolo che vede non solo la nascita del pensiero scientifico e del metodo Cartesiano (la cosiddetta “impalcatura della modernità”, nelle parole di Stephen Toulmin) ma anche la nascita della *nouvelle* in Francia, un modo di narrare radicalmente diverso dai *romance* medievali, dai racconti picareschi o dalle scritture confessionali. La *nouvelle* restringe il campo della narrazione all’esperienza intima dei protagonisti, asciuga l’immaginario dal fantastico al concreto, dalla Musa all’io-autore, generando quello che oltre Manica si affermerà come *novel*. I primi autori inglesi di *novel*, infatti, avevano ben chiaro di star conducendo una “guerra all’immaginazione”, per usare un’espressione di Pavel.¹³ Il modo di narrare precedente, il *romance*, non era visto solo come un genere bizzarro fatto di draghi, fate e cavalieri, ma come una visione del mondo irrazionale che andava abbattuta.¹⁴

La lingua italiana non aiuta in questa distinzione poiché usa il termine generico di romanzo sia per *Lancillotto, o il cavaliere della carretta* di Chretien de Troyes che per *Pamela, o la virtù premiata* di Samuel Richardson. Talvolta si è ricorsi all’espressione non molto felice di “romanzesco” per identificare tutti quei romanzi nati nel solco del *romance*, in genere libri fantastici o di avventura spesso relegati a letteratura minore. Di seguito non solo useremo (per chiarezza) *novel* e *romance* per indicare due modi diversi di concepire la scrittura, ma cercheremo anche di ridefinirne i confini e contestualizzarne le implicazioni.

Si è detto che per i primi autori di *novel* i *romance* non erano solo storie di genere fantastico, ma modi di pensare e scrivere. Recuperando i concetti di meccanica e dinamica abbozzati poco fa, sosteneremo che il *novel*, per come si è codificato, sia l’aspetto meccanico della scrittura, mentre il *romance* la sua controparte dinamica. Dove il *novel* racconta storie individuali, fatte di parole e psicologie private, il *romance* espande l’orizzonte a psicologie

¹³ Cfr. Infra. par. 2.4.

¹⁴ Dal punto di vista storico-critico, è importante anche distinguere tra epica e *romance*. Pur tenendo conto delle differenze, nella ridefinizione che diamo di *romance* in quanto stile di pensiero dinamico, l’epica ne fa pienamente parte.

profonde e immagini collettive. Se il *novel* è frutto dell'ingegno dell'io, il *romance* è una scoperta intuitiva. Se il primo è innovativo, il secondo è originale. Se il primo si limita a raccontare il probabile, il secondo scavalla nel possibile e nell'impossibile. Il *novel* non è solo un modo di scrivere. È un modo di vedere il mondo, di direzionare l'attenzione, sia all'esterno che all'interno dell'individuo, socialmente e psicologicamente. Per questo il romanzo, pur potendo parlare di tutto, spesso lo fa muovendosi all'interno delle coordinate di riferimento del *novel* per cui le parole sono più importanti delle immagini, la psicologia privata dell'io è l'unica concepibile, e non esiste altra forza in gioco nella creazione se non l'io autoriale. Per tornare a Le Guin e al suo intervistatore, non si parla più di generi letterari ma di stili letterari o di pensiero: Le Guin e il giornalista non si sono capiti perché entrambi facevano riferimento a due dimensioni filosofiche, letterarie e creative diverse.

Il rischio di parlare di “dimensioni filosofiche”, sganciandole dalla critica puntuale dei testi, è quello di generalizzare al punto da non riuscire più a capire di cosa parliamo quando parliamo di romanzo. Che cos'è un “modo di pensare” in riferimento a un prodotto letterario? Che significa sostenere che il *romance* è più intuitivo del *novel*? Forse che, da un secolo all'altro, gli autori hanno smesso di affidarsi all'intuizione solo perché l'hanno deciso? E quali sono allora i reali confini tra un modo di scrivere e l'altro? Possono esistere *romance* che parlano di situazioni quotidiane o drammi privati e, viceversa, *novel* in cui spuntano draghi, mostri e creature fatate?

Il vantaggio della critica testuale è quello di identificare con sufficiente chiarezza di cosa si parla. *Il conte di Montecristo*, per tradizione, è molto più vicino al romanzesco che al *novel*, sia per la sua natura di racconto destinato a un pubblico popolare, sia per l'inverosimiglianza delle avventure di Edmond Dantès, mentre *l'Ulisse* di Joyce è certamente uno dei massimi esempi di *novel*. Stando alle definizioni pur grossolane abbozzate qui, meccanica e dinamica, si potrebbe

concludere per assurdo che il *Montecristo* è più profondo dell'*Ulisse* poiché più dinamico, intuitivo.¹⁵ Una confusione del genere è inevitabile se non si chiariscono i confini dei due stili di pensiero.

Per farlo dobbiamo ricorrere alla terza e ultima coordinata metodologica di questo studio che, sempre nel segno della storia delle idee, non seguirà il filo dell'intuizione solo nei suoi aspetti storici, letterari, psicologici e filosofici, ma anche scientifici. L'ultima frontiera di ricerca sugli emisferi cerebrali, infatti, propone un quadro teorico che rende conto della frizione tra meccanica e dinamica della scrittura, cioè di come certi aspetti dell'arte della composizione fossero rilevanti per autori di *romance* e siano diventati trascurabili per gli autori dei primi *novel*. Chiariamo subito che non si intende fondare una teoria della letteratura sulla dicotomia tipica della psicologia pop per cui l'emisfero sinistro del cervello è razionale, logico, affidabile e il destro irrazionale, illuso, scollato dalla realtà (quindi *novel* = emisfero sinistro e *romance* = emisfero destro). Questa dicotomia, alla prova delle ultime evidenze sulla lateralizzazione cerebrale, si è dimostrata falsa e, aggiungiamo, in parte corresponsabile della diffidenza di cui continua a godere il *romance*.

Nella sintesi di Iain McGilchrist, gli emisferi del cervello proiettano due forme di attenzione opposte e simultanee, le quali sono state dislocate nelle due porzioni del cervello per un vantaggio evolutivo. L'attenzione dell'emisfero sinistro è focale, cioè si concentra su dettagli singoli, mentre quella del destro globale e contestuale. Semplificando, questa specializzazione ha permesso ai vertebrati di procacciarsi il cibo puntando la preda e al tempo stesso prestare attenzione all'ambiente circostante per proteggersi da altri pericoli. L'attenzione, però, è forse la variabile più importante che influenza il rapporto di intercomunicazione tra l'io e il mondo: a seconda di cosa si vede (e come lo si vede) cambia anche l'esperienza che facciamo della

¹⁵ Non solo, si potrebbe obiettare anche che il *Montecristo* è assai più meccanico dell'*Ulisse* poiché scritto a più mani da Dumas e dai suoi collaboratori con il preciso scopo di vendere più copie possibili.

realtà, il modo di concepirla e viverla. I due emisferi sembrano avere comportamenti molto diversi:

Emisfero sinistro	Emisfero destro
<ul style="list-style-type: none"> • Manipola il mondo • Si focalizza sui dettagli • Preferisce ciò che è familiare • Predilige la certezza • Attenzione frammentata, schematica, analitica, meccanica • Fissità e stasi • Esplicito e letterale • Categorizza in base a somiglianze e differenze • Percepisce solo i pezzi per ricostruire il tutto • Maggior capacità linguistica, vocabolario ricco • In ambito musicale si concentra sul ritmo • Non è empatico, incline alla rabbia • Stupidamente ottimista 	<ul style="list-style-type: none"> • Comprende il mondo • Guarda al contesto • È attratto da ciò che è sconosciuto • È aperto all'ambiguità • Attenzione olistica, vitalistica, organica, complessa • Cambiamento, flusso • Implicito e metaforico • Categorizza secondo un senso di unicità • Percepisce il tutto prima di frammentarlo in pezzi • Maggior capacità di comprendere la musicalità della lingua, tono, inflessione eccetera • Armonia e melodia • Empatico, senso di socialità cooperativa • Incline alla malinconia

Le due forme di attenzione degli emisferi riflettono quasi perfettamente le distinzioni che Bergson e Maritain fanno del pensiero analitico e intuitivo.

Come si evince da questa sintesi, gli emisferi non differiscono per ciò che fanno, ma per come lo fanno. Per esempio, entrambi si occupano del linguaggio, ma in diversi aspetti: il sinistro della sua componente esplicita e lineare, mentre il destro di quella metaforica e implicita. Questa sottigliezza (il come, non il cosa) fa una grande differenza se si vuole capire il tipo di realtà vista dal punto di vista dei due emisferi. Dire per esempio che l'intuizione *per se* sia una prerogativa dell'emisfero destro è sbagliato tanto quanto sostenere che quest'ultimo (storicamente ritenuto quello inferiore tra i due) non giochi alcun ruolo nell'atto creativo. Entrambi gli emisferi hanno le loro intuizioni: ciò che cambia, lo ripetiamo, è il modo in cui

essi interpretano le loro stesse intuizioni. Le differenze tra due modelli di attenzione incompatibili eppure esercitati simultaneamente potrebbero avere un'importanza cruciale nel modo di intendere la scrittura e l'arte in generale. Detto in poche parole: uno slittamento dell'attenzione collettiva dall'emisfero destro al sinistro intorno al Seicento avrebbe provocato anche un mutamento nella scrittura narrativa, favorendo non solo l'introflessione di autori e lettori, ma anche la nascita di un tipo di psicologia (quella individuale) che nei secoli successivi sarebbe diventata dominante. Allineandosi al modo di vedere dell'emisfero sinistro, la letteratura si è fatta più esplicita, meno metaforica, maggiormente fissata sulle parole rispetto alle immagini, "psicologica" in senso letterale e, in ultimo, meno intuitiva.

La tesi, sostenuta già da Maritain, è che l'affermazione dell'io in quanto "autore che controlla" la storia piuttosto che autore messo al servizio della storia (o dell'intelletto pratico, come lo chiama Maritain, recuperando il gergo aristotelico) avrebbe intorbidito la limpidezza dell'intuizione creativa. Avrebbe cioè asservito la spontaneità al calcolo intellettuale e al racconto ombelicale dell'ego, generando di conseguenza i tre pregiudizi messi in chiaro prima.¹⁶ Scopo di questo lavoro è giustificare l'ipotesi di Maritain aggiornandola con le evidenze tratte dalla letteratura neurobiologica, e ribaltare quindi i tre pregiudizi per illuminare il modo di scrivere "misterioso" per cui Le Guin non ha un nome e che qui (per comodità) abbiamo definito *romance*.

Fissati i punti metodologici (analisi dell'intuizione, spartiacque del Seicento e oscillazione nella sfera dell'attenzione) passiamo alla struttura della ricerca. Lo studio si articolerà in tre parti.

La prima farà emergere, da una prospettiva storico-filosofica, i tre pregiudizi sulla scrittura esaminando l'evoluzione dell'idea di ispirazione partendo dalla figura mitologica della Musa e

¹⁶ L'analisi di Maritain si limita all'evoluzione della poesia in Occidente. In Oriente, al contrario, secondo Maritain l'artista ha sempre manifestato un certo pudore nell'inserire la propria soggettività all'interno dell'opera, preferendo invece concentrarsi sulle cose. Maritain, *L'intuizione creativa*, 31.

indagando il rapporto tra gli antichi poeti-maghi e il divino. La Musa ci accompagnerà fino alle soglie del Medioevo, dove le antiche divinità si dissolvono in figure allegoriche più astratte. La sezione introdurrà il concetto di intuizione creativa così come sistematizzato da Henri Bergson e approfondirà le tesi del suo allievo, Jacques Maritain, il quale tentò a sua volta di sintetizzare l'evoluzione della pulsione creativa nell'arte e nella poesia partendo dall'idea di intuizione.

La seconda parte metterà in discussione l'apparente evidenza dei tre pregiudizi, decostruendoli a partire dall'altro modo di vedere la scrittura accennato da Le Guin. Nello specifico si mostrerà come la scrittura non sia fatta di parole bensì di immagini e di come l'immagine sia il medium ideale dell'intuizione. Da ciò consegue che l'intuizione, non essendo programmabile, dipende da una incubazione inconscia. L'inconscio non è un concetto monolitico né chiaramente definito, spesso dato per scontato quando si parla di romanzo psicologico. Per questa ragione occorrerà mettere in discussione l'idea di inconscio e cercare di capire a quale psicologia ci si riferisce quando si parla di racconto psicologico. In terza istanza, se l'intuizione si produce autonomamente, l'autore si limita a riceverla, per cui non può essere considerato l'autore unico della storia che racconta.

La terza parte giustificherà gli argomenti delle precedenti da una prospettiva neurobiologica: i tre pregiudizi sono in linea con il modo di pensare lineare, letterale ed esplicito dell'emisfero sinistro. Si mostrerà inoltre come i due modelli di attenzione (destra e sinistra) si siano avvicinati proprio nel Seicento, in corrispondenza con la nascita della *nouvelle*. La nuova forma letteraria si è affermata in risposta a uno slittamento nell'attenzione collettiva, esprimendo cioè l'esigenza di un tipo di racconto che esaltasse certi aspetti dell'io e del mondo, tralasciandone altri.

In fine, la conclusione riassumerà quanto detto nelle pagine precedenti, sintetizzando i vantaggi e gli svantaggi di una nuova visione di *romance* e *novel* interpretati attraverso la lente dell'intuizione creativa.

I temi affrontati potrebbero sembrare eccessivamente teorici o relegati a un dibattito marginale sulle etichette di *romance* e *novel*, ma il motivo da cui nasce questo studio è tanto contemporaneo quanto pressante. Si è dato così per scontato che la scrittura fosse un'arte combinatoria che la rivoluzione dell'intelligenza artificiale ha posto un problema difficile da ignorare: se basta assemblare frasi coerenti per raccontare una storia, in cosa il romanzo composto attraverso un LLM (*large language model*) è diverso da quello fatto da un essere umano? Di più: se una I. A. ben addestrata è capace di fabbricare una storia, un soggetto o una sceneggiatura in uno schiocco di dita, a che servono gli esseri umani?¹⁷

Rispondere genericamente che esistono cose non meglio definite come la sensibilità o la psicologia o l'esperienza individuale non aiuta a risolvere la questione, dal momento che l'output (il testo scritto) di una I. A. è quasi del tutto simile a quello di un umano. Giustificazioni del genere suonano piuttosto come scappatoie per ignorare che una macchina sembra fare di più e meglio di quanto faccia un autore, e se ci si appella al fatto che le storie scritte da una I. A. sono rozze, qualche scienziato dirà che presto la tecnologia migliorerà al punto da sostituire totalmente gli umani.

Nelle prossime pagine cercheremo di ritrovare quel che c'è di umano nella scrittura (sempre ne sia rimasto qualcosa). La risposta, al netto delle semplificazioni, è che una I. A., in futuro, potrà anche creare un grande *novel*, ma non un *romance*. Potrà vincere il premio Nobel, ma non fondare una mitologia. Potrà assemblare belle frasi, ma non dare vita a una immagine. Una

¹⁷ L'argomento non può che essere interdisciplinare, data la gamma di settori scientifici coinvolti. Se da un lato l'I. A. sembra minacciare l'attività umana, dall'altro spinge a interrogarsi per contrasto su quale sia lo specifico umano nella creatività. Per una panoramica succinta si veda: Ljubinko Stojanovic et al., «The Influence of Artificial Intelligence on Creative Writing: Exploring the Synergy between AI and Creative Authorship», *International Journal of Engineering Inventions* 12, fasc. 12 (2023): 12.

immagine eccede le parole perché l'esperienza della vita eccede la sua descrizione: la descrizione di uno stato mentale non corrisponde allo stato mentale nella stessa misura in cui l'amore non corrisponde alla formula: «Ti amo».

Ciò che eccede la descrizione è l'implicito, il misterioso, in altre parole il magico. Tirare in ballo addirittura la magia potrebbe sembrare eccessivo, ma tra le categorie di pensiero che meriterebbero di essere riabilitate, in questo contesto, c'è proprio quella del mistero, cioè l'implicito che può essere svelato solo al prezzo di svilirlo. Per dirla con le parole di Le Guin: “Ci sono ancora esploratori in Atlantide”.

Uno

Abstract: Il capitolo analizza il concetto di intuizione creativa nella tradizione occidentale, muovendo dalla critica platonica all'ispirazione poetica alla sua riformulazione moderna in termini filosofici e cognitivi. Attraverso il confronto tra Platone, Vico e autori contemporanei come Bergson e Maritain, si ricostruisce l'evoluzione del ruolo dell'autore come mediatore passivo o attivo della conoscenza poetica. L'intuizione viene definita come forma di conoscenza non analitica, olistica, immediata e implicita, contrapposta alla razionalità discorsiva dominante nella tradizione filosofica post-socratica. Il capitolo affronta inoltre la questione della legittimità epistemica dell'intuizione, distinguendola dalla sua riduzione mistica o irrazionale, e ne esamina le implicazioni alla luce delle teorie contemporanee sul pensiero duale. Attraverso queste coordinate, si propone una riabilitazione del pensiero ispirato (o "magico") come forma legittima di accesso alla conoscenza poetica. Tale vicinanza all'inconscio non è caratteristica solo delle culture orali (come la Grecia omerica), ma al contrario è connaturata all'espressione di un certo "stile" di pensiero, che la scrittura alfabetica ha forse offuscato, ma non soppresso.

1.1 Dalla parte delle Muse

“E, certo, tutti i buoni poeti epici non per possesso di arte, ma perché sono ispirati e posseduti dal dio, compongono tutti questi bei poemi”.¹⁸

Questa frase messa in bocca al personaggio di Socrate da Platone, e sfilata dal contesto, potrebbe sembrare lusinghiera. Il poeta, pur non possedendo un'arte specifica, è un ponte tra divino e umano, una figura forse un po' bizzarra che, tuttavia, rivela verità profonde. Niente di più sbagliato.

Si è spesso discusso della posizione in un certo senso precaria di Platone, filosofo per un verso e autore di drammi (quasi) teatrali dall'altro.¹⁹ Filosofo o poeta? Platone non avrebbe avuto molti dubbi. L'*Ione* (dialogo che, ricorda Giovanni Reale, Goethe aveva considerato una canzonatura e Schleiermacher addirittura inautentico) è uno dei primi tentativi di Platone di scalzare un sistema di pensiero, quello mimetico e immaginifico della poesia, sostituendolo con la visione razionale del maestro Socrate.²⁰ Prima di Socrate, in Grecia si pensava e si viveva “omericamente”.²¹ La trasmissione del pensiero avveniva in forma orale, così come l'istruzione. Socrate introduce nell'oralità il virus della dialettica, che spinge l'interlocutore a una riorganizzazione del pensiero sulla base di concetti logici e astratti, in altre parole filosofici.²² Nel nuovo mondo intravisto da Socrate e formalizzato da Platone, la filosofia è il

¹⁸ Platone, *Ione*, a c. di G. Reale (Bompiani, 2005), 115.

¹⁹ Iris Murdoch, *Esistenzialisti e mistici*, trad. da Egle Costantino et al. (Il saggiatore, 2014), 46, 381–451.

²⁰ Platone, *Ione*, 15.

²¹ La definizione, come si vedrà a breve, è di Havelock. Cfr. Eric Havelock, *Preface to Plato* (Harvard University Press, 1963).

²² Nietzsche, è noto, accuserà Socrate di aver “distrutto la tragedia”, ma nonostante questo gli riconoscerà anche una più radicale “distruzione della forma” *tout court*, che non a caso verrà ripresa dai Cinici. Lo stile di Socrate, pur tendendo alla purezza del dialogo maieutico, non è solo limpida filosofia accademica. È pur sempre materia orale, magmatica, viscerale, contiene in sé la carica distruttiva per spezzare le antiche tradizioni, ed è proprio questo aspetto mostruoso (sileno) di Socrate che in fondo impedisce, nonostante gli sforzi di Platone, una cesura totale tra filosofia e poesia – va ricordato inoltre come Socrate sostenesse di essere guidato da un *daimon*. Il filo sottile che lega Socrate a i Cinici (apparentemente lontani anni luce) è importante perché rivela come nella storia delle idee non ci sia mai un'alternanza netta tra coppie di opposti, ma una perenne compenetrazione, anche nel corso di rivoluzioni radicali come questa. Cfr. James I. Porter, «Nietzsche Ludens: Subversions of Literature and

vertice della conoscenza. La poesia non solo è una concorrente minore, ma addirittura pericolosa.

Ma come, si dirà, il poeta non è in contatto con gli dèi? Vero. Gli dèi greci, però, non sono affatto onniscienti nel senso astratto del dio Cristiano, né necessariamente più saggi degli esseri umani – basti pensare a tutti gli episodi della mitologia in cui perfino il sommo Zeus è costretto a chiedere consiglio a questa o l'altra divinità.²³ Anzi, spesso gli dèi incarnano gli aspetti più viscerali dello spirito umano. Che tipo di ispirazione può derivare da entità del genere? Inoltre la filosofia, poiché dipende unicamente dallo sforzo dialettico dell'intelletto, è anche fonte di conoscenza sulla realtà. Se l'ispirazione viene da un dio, significa che il poeta non solo non ha un'arte propria, ma nemmeno una forma di conoscenza certa. Secondo Platone perfino la politica è più degna della poesia in quanto "retta opinione" sullo stato delle cose, il che è tutto dire.²⁴ C'è di più. Poiché quella raccontata dal poeta è essenzialmente una favola, complica inutilmente l'accesso alla verità intellettuale intorbidendo le acque con pure apparenze; corrompe i costumi, provocando l'immaginazione del pubblico che si immedesima in personaggi epici e tragici, tutti fallibili e spesso falliti; smembra l'anima individuale in tanti pezzi, dando voce alle parti più basse e irrazionali della mente; conclusione, la scelta più logica è quella di bandire la poesia dalla repubblica ideale.²⁵

Teniamo presente che Platone non concepisce la poesia in quanto composizione *per se*, ma come modo di vivere. Secondo Eric Havelock, il poeta omerico esercitava un controllo irriflessivo sulla verità, sulla memoria collettiva, e il tessuto sociale nel suo insieme credeva a

Philosophy in the Later Writings», in *Nietzsche and Literary Studies*, a c. di James I. Porter (Cambridge University Press, 2024).

²³ Cfr. Robert Graves, «Jungian Mythology», *The Hudson Review* 5, fasc. 2 (1952): 2.

²⁴ Platone, *Ione*, ibid.

²⁵ Platone, *La Repubblica*, a c. di Giovanni Reale e Roberto Radice (Bompiani, 2009), 995–1035.

ciò che veniva raccontato senza discuterlo.²⁶ La filosofia prevede il dialogo, l'analisi, l'astrazione, uno sforzo intellettuale individuale, tutte cose che nella società omerica erano schiacciate dall'autorità della poesia. Ma se la poesia non fornisce conoscenza, corrompe i costumi, causa un'identificazione ingiustificata in personaggi fittizi e scatena pulsioni irrazionali, è chiaro che nessuna società retta possa fondarsi su basi tanto traballanti. Per questo Platone è costretto a metterla al bando. Non per capriccio, ma perché (in quel contesto) ne andava della salute stessa della polis. Ha inizio così, in Occidente, “la vita rischiosa della poesia, quasi respinta ai margini della legge, maledetta, costretta a vagare su accidentati sentieri, sempre sul punto di perdersi, esposta al continuo pericolo della follia”.²⁷

Anche prima di Socrate il poeta era considerato folle, ma di un tipo particolare di follia.²⁸ Il poeta non è matto perché dice cose sconclusionate, ma perché per trasmettere ciò che riceve dagli dèi deve “vibrare all'unisono” col pubblico.²⁹ Non è solo il momento dell'ideazione a non appartenergli, ma anche quello della trasmissione della poesia: come lo sciamano, il poeta deve perdere il controllo, entrare in un profondo turbamento psicosomatico e di alterazione della personalità. Deve, cioè, farsi trascinare dall'estasi, dall'entusiasmo.³⁰ I rapsodi, che Platone considerava identici ai poeti con l'unica differenza che trasmettevano opere altrui, coinvolgevano il pubblico in una estasi incontrollata che agli occhi di Platone doveva sembrare una regressione agli strati più bassi dell'anima. Non solo: l'esecuzione in sé, per Platone,

²⁶ “The Homeric poet controlled the culture in which he lived for the simple reason that his poetry became and remained the only authorized version of important utterance. He did not need to argue about this. It was a fact of life accepted by his community and by himself without reflection or analysis”, Havelock, *Preface to Plato*, 145. Questa posizione è controversa e sarà ridiscussa più avanti.

²⁷ María Zambrano, *Filosofia e poesia*, trad. da L. Sessa (Edizioni Pendragon, 2018), 37.

²⁸ Nel *Fedro*, Platone individua quattro tipi di follia: profetica, misterica, poetica ed erotica. Tutte e quattro le tipologie di follia dipendono dall'invasamento di un dio (e le ultime due sono varianti delle prime). Cfr. Platone, *Fedro*, a c. di Giovanni Reale (Bompiani, 2000); Colli, *La nascita della filosofia*; Eric R. Dodds, *I greci e l'irrazionale*, trad. da V. Vacca De Bosis (Rizzoli, 2009), 109–27. Secondo Colli, la mania nella Grecia arcaica è all'origine della sapienza. Cfr. *Infra*. par. 1.4.

²⁹ Giulio Guidorizzi, *Ai confini dell'anima. I greci e la follia* (Raffaello Cortina Editore, 2010), 93.

³⁰ Guidorizzi, *Ai confini dell'anima*, *ibid.*

doveva essere forse ancor più pericolosa dell'ispirazione momentanea perché, esibendosi, il poeta plagiava il pubblico.

La chiave di volta della nostra indagine forse è proprio la forma di follia di cui spesso si accusano gli artisti. Il passaggio dall'uomo omerico a quello socratico cambia anche il modo in cui pensiamo alla follia. La filosofia (in questo Zambrano è acutissima) nasce dall'io, mentre la poesia è qualcosa che si riceve:

La filosofia è incompatibile col ricevere qualcosa come dono, per grazia. È l'uomo che, uscendo dal proprio stupore iniziale, dall'angoscia o dal naufragio, trova da sé l'essere e il proprio essere. Insomma, salva se stesso con la propria decisione. Il poeta è fedele a ciò che già possiede. Non si sente manchevole come il filosofo, anzi, in eccesso, carico, con un carico, è vero, che non comprende. È il motivo per cui lo deve esprimere, deve parlare "senza sapere quel che dice", come gli viene rimproverato. E la sua gloria consiste nel non saperlo, perché, in tal modo, si rivela di molto superiore all'intelletto umano la parola che dalla sua bocca esce; in tal modo ci mostra che è più che umano, quel che nel suo corpo abita. [...] *Il filosofo vuole possedere la parola, diventarne il padrone. Il poeta ne è lo schiavo, si consacra e si consuma in essa* (corsivo mio).³¹

Bruno Snell sintetizza la stessa idea: "Il pensiero mitico richiede ricettività; [al contrario] la logica non può esistere senza attività".³² Il pensiero mitico non è fatto di argomenti ma di immagini, sogni che non rispettano il principio di non contraddizione e non possono nemmeno essere esplicitati in forma razionale senza perdere qualcosa.³³

Un grande scrittore come Flaubert ne era consapevole quando in una lettera scrisse: "Non ci sono più artisti come un tempo di cui la vita e lo spirito erano lo strumento cieco dell'appetito del bello, organi di Dio, attraverso i quali si metteva lui stesso alla prova".³⁴ Gli artisti erano strumenti, organi divini, non individui che manipolano l'arte a piacimento. Erano mezzi, tramiti, e nella riduzione dell'ego stava la loro grazia, poiché l'ispirazione arrivava da una

³¹ Zambrano, *Filosofia e poesia*, 61–62.

³² Bruno Snell, *The Discovery of the Mind, the Greek Origins of European Thought*, trad. da G. Rosenmeyer (Basil Blackwell, 1953), 224.

³³ Snell, *The Discovery of the Mind, the Greek Origins of European Thought*, ibid.

³⁴ Gustave Flaubert, *L'opera e il suo doppio: Le lettere di Gustave Flaubert*, a c. di Franco Rella (Fazi Editore, 2013), 84.

misteriosa “altra parte”.³⁵ L’ispirazione non si può spiegare filosoficamente, né dedurre dialetticamente. Si può solo ricevere, e questo, nel nuovo mondo retto dal *logos*, è segno di follia (intesa in senso negativo, stavolta, qualcosa che deve essere messa al bando).³⁶

Sempre Flaubert scrive: “Attiro i folli e gli animali. Perché sentono che li comprendo, perché sento che entro nel loro mondo”.³⁷ Il poeta sta ben piantato nel mondo, nelle sue contraddizioni, non cerca spiegazioni o giustificazioni razionali, semplicemente sente qualcosa da dire e, pur lavorando col linguaggio, non tenta di piegarlo alla volontà, di controllarlo in funzione delle sue ambizioni. Ancora Flaubert: “Lascia andare la Musa senza preoccuparti dell’uomo e sentirai ogni giorno la tua intelligenza ingrandire in modo che ti stupirà. Il solo modo per non essere infelici è di chiudersi nell’arte e considerare nullo tutto il resto”.³⁸

Proprio la Musa incarnava questa grazia ricevuta, e Jacques Maritain riassume così la sua funzione:

Il mito della Musa significa che la poesia ha la sua fonte non nell’intelligenza umana, ma altrove, al di fuori di essa, nella patria eterna e trascendente delle Idee sussistenti. [...] In virtù di questa separazione totale fra l’ispirazione poetica e la ragione, i poeti, per Platone [...] dipendono unicamente dalla ‘sragione’. Si ebbe una buona prova di questo quando Platone, con un’operazione di divisione dialettica [...] espulse dallo stato Omero ed i suoi compagni di follia.³⁹

In uno studio dedicato alle Muse, Susanetti riassume la loro origine partendo dai testi: mitologicamente, sulla scorta dei poeti Mimnermo e Alcmane, Diodoro Siculo descrive le Muse come Titanidi, dee primordiali figlie di Urano e Gaia, presenti fin dall’inizio della creazione; nella versione di Esiodo, invece, sono le nove figlie che Mnemosine, dea della

³⁵ Cfr. *Infra*. 65.

³⁶ *Logos* è un termine ambiguo. Prima di Platone, Eraclito lo impiegò in maniera radicalmente diversa per indicare (grossomodo) il fondo dell’esistenza, il come “qualcosa” possa emergere dal “caos”. Qui e di seguito ci si riferirà al *logos* nel senso di discorso razionale, logico, argomentativo, filosofico in senso stretto opposto al *mythos*, il pensiero poetico.

³⁷ Flaubert, *L’opera e il suo doppio*, 59.

³⁸ Flaubert, *L’opera e il suo doppio*, 58.

³⁹ Maritain, *L’intuizione creativa*, 109.

chi è Esiodo stesso che canta per loro intercessione.⁴⁵ Esiodo è il primo poeta a considerarsi speciale tra gli uomini, scelto dalle Muse per portare verità: mentre possiamo vedere Omero come un filtro trasparente, Esiodo ha, per così dire, un'idea soggettiva di verità oggettiva, cioè sa di essere mediatore e portatore di un dono divino.⁴⁶ Fino a Esiodo, le Muse erano invocate per narrare le gesta di altri dèi ed eroi: nell'*Inno* che apre la *Teogonia*, sono le Muse a ispirare il poeta a cantare sulle Muse stesse. Questa circolarità porta, per paradosso, a far riflettere Esiodo anche su se stesso e sul suo ruolo nel gioco creativo, abbozzando una forma di soggettività fino ad allora inedita.

Lo scarto può sembrare minimo, ma rappresenta un passo importante nella formazione di un'autocoscienza indipendente – vedremo come Esiodo sia stato un innovatore anche dal punto di vista del rapporto tra autore e opera scritta. Il “rivolgersi dell'uomo a se stesso”, come lo definisce Walter F. Otto, segna il vero confine del mondo greco.⁴⁷ In ogni caso, pur interrogandosi sull'identità della Musa, Esiodo non ne mette in discussione l'autorità. La credenza che la forza ispiratrice non dipendesse dall'ego resta diffusa.⁴⁸ Empedocle pensava

⁴⁵ “Homer simply invoked the Muse who is figuratively responsible for anything he says. Hesiod in effect asks, Who is the Muse! What precisely does she do, and how does she do it? which means, What am I doing, and how do I do it? As he asks and answers this question he begins himself to transcend the epic purpose and conception. He marks the beginning of a great transition. He has moved to define that content and purpose of poetry which for the wholly oral minstrel had been unconscious. So it is a mark of his slight conceptual advance beyond Homer that his own verse, though framed wholly within the verbal and formulaic conventions of oral epic, starts to cut down narrative to a minimum. Hesiod is not primarily a story-teller, but a re-collector and describer. He does not invent a journey through the crowded furniture of the house in the course of which he continually but incidentally handles the furniture. He tries to dispense with the journey altogether in order to put together a kind of catalogue of the furniture. He is looking much more directly at the furniture, that is, at the apparatus of his society, both historical, political, and moral. This non-Homeric purpose, which might seem to demand a professional effort at a new level, can be viewed as a concomitant of his new impulse to define the content of the Muse's song, instead of merely assuming her inspiration. If the epic tale functioned as the record of a culture, it was Hesiod who may be said to have become aware of the fact, and this made him reflect upon what the role of the poet really was”, Havelock, *Preface to Plato*, 99.

⁴⁶ Snell, *The Discovery of the Mind, the Greek Origins of European Thought*, 139. Secondo Snell, le Muse di Esiodo, a differenza di quelle di Omero, sono più vicine alle Ninfe, le quali influenzano la mente degli uomini con la *mania*.

⁴⁷ Otto, *Il poeta e gli antichi dèi*, 17.

⁴⁸ Qui abbiamo utilizzato con eccessiva disinvoltura espressioni come “ego” e “credere”, ma è bene sottolineare come concetti del genere non esistessero in forma tanto astratta nel pensiero antico. Come sottolinea James Hillman, il paganesimo in sé non è tanto un “credo” quanto una iniziazione alla vita mitica affinché la dimensione

che l'entusiasmo poetico dentro di lui fosse prodotto da un *daimon*; Socrate stesso, seppur in termini diversi, parla di *daimon*; Democrito, invece, fu il primo a tentare una spiegazione “scientifica” dell'ispirazione, attribuendola all'eccitazione di atomi più caldi e secchi, tipici di alcune anime capaci di mettersi in connessione con gli dèi.⁴⁹

È chiaro che se un poeta contemporaneo credesse davvero nel mito della Musa, verrebbe considerato un po' matto (Robert Graves, per esempio, ne sapeva qualcosa). Eppure la Musa non è solo una favoletta. Si è visto che quello che Platone tenta di scardinare è un modo di pensare. Significa che i poeti presocratici, formati in un contesto orale e immaginifico, pensavano in modo diverso, cioè ricevevano qualcosa da qualche altra parte. Questo modo di pensare non poteva essere campato per aria. Se l'essere umano si comportava in un certo modo, significa che quel modo era connaturato alla sua essenza, era cioè una sua prerogativa sviluppatasi in un contesto orale. “Interiorizzando la Musa”, per usare un'espressione di Maritain, otteniamo quella facoltà mentale nota come intuizione.⁵⁰

Tra i filosofi che più di tutti hanno tentato di definire l'intuizione (senza svilirla) c'è il maestro di Maritain, Henri Bergson: “Si chiama intuizione quella specie di *simpatia intellettuale* per cui ci si trasporta nell'interno d'un oggetto, per coincidere con ciò che ha di unico e per conseguenza d'inesprimibile”.⁵¹

Una definizione del genere può suonare più poetica che filosofica, e non è un caso che Bergson sia ricordato più per aver vinto il Nobel per la letteratura, che per i suoi contributi

soprannaturale potesse modificare quella naturale. Cfr. James Hillman e Silvia Ronchey, *L'ultima immagine* (Rizzoli, 2021), 174.

⁴⁹ Guidorizzi, *Ai confini dell'anima*, ibid.

⁵⁰ Maritain, *L'intuizione creativa*, 109. Lo scrittore Ray Bradbury sostiene qualcosa di simile: “What is The Subconscious to every other man, in its creative aspect becomes, for writers, The Muse. They are two names for one thing”, Ray Bradbury, *Zen in the Art of Writing* (Joshua Odell Editions, 1996), 33. Come vedremo, intuizione e inconscio nei loro aspetti creativi sono strettamente connessi.

⁵¹ Henri Bergson, *La filosofia dell'intuizione*, a c. di G. Papini (Carabba, 2008), 17.

teoretici.⁵² Che significa simpatia intellettuale? E come si può entrare all'interno di un oggetto e addirittura "coincidere" con ciò che esso ha di unico e inesprimibile? Il compito della filosofia non dovrebbe essere un'analisi che, al contrario, esprima chiaramente la natura di X o Y?

Il bisticcio nasce dal fatto che Bergson, oltre all'analisi, riconosce un'ulteriore facoltà dell'intelletto che eccede l'analisi. La percezione intuitiva non è frutto di un ragionamento meccanico, bensì una percezione immediata, olistica, contestuale e involontaria di X o Y.⁵³ Questa percezione è legata al flusso vitale che Bergson chiama "durata reale", e che per sua natura la filosofia, da Platone in poi, ha tentato di fissare in particelle scomponibili e logicamente afferrabili (analisi).⁵⁴ Filosofare, per Bergson, significa invertire la direzione del pensiero, cioè subordinare l'analisi all'intuizione:

Le dimostrazioni che sono state date della relatività della nostra conoscenza hanno un vizio originale: esse suppongono, come il dogmatismo che combattono, che ogni conoscenza debba partire necessariamente da concetti dai contorni ben fissi per stringere con essi la realtà che scorre. Ma la verità è che la nostra intelligenza può seguire il cammino inverso. Essa può installarsi nella realtà mobile [...] per mezzo di quella simpatia intellettuale che si chiama intuizione. Ciò è di estrema difficoltà. Bisogna che lo spirito si faccia violenza, che rovesci il senso dell'operazione colla quale pensa abitualmente [...] ma egli otterrà così dei concetti fluidi,

⁵² Commentando lo stile peculiare di Bergson, William James scrisse: "If anything can make hard things easy to follow, it is a style like Bergson's. A 'straightforward' style, an american reviewer lately called it; failing to see that such straightforwardness means a flexibility of verbal resource that follows the thought without a crease or wrinkle, as elastic silk underclothing follows the movements of one's body. The lucidity of Bergson's way of putting things is what all readers are first struck by. It seduces you and bribes you in advance to become his disciple. It is a miracle, and he a real magician". William James, *A Pluralistic Universe* (Longmans, Green, and co., 1909), 227.

⁵³ Una delle definizioni più efficaci della facoltà intuitiva la dà James Hillman: "L'intuizione è un atto semplice e immediato, una conoscenza che prescinde dal pensiero ma non è uno stato emotivo; è una percezione chiara, fulminea e completa, il suo tratto distintivo essendo l'immediatezza del processo. Le intuizioni arrivano senza che vi siano passaggi logici coscienti o processi di pensiero riflessivo". La definizione di Hillman rielabora in massima parte quella di Carl Jung: "L'intuizione è quella funzione psicologica che trasmette le percezioni per via inconscia [...] Nell'intuizione un contenuto qualunque si presenta come un qualche cosa di compiuto senza che a tutta prima noi siamo in grado di indicare o di scoprire in quale maniera questo contenuto si sia realizzato". Cfr. James Hillman, *Il codice dell'anima. Carattere, vocazione, destino*, trad. da Adriana Bottini (Adelphi, 2009), 129-30; Carl Gustav Jung, *Tipi psicologici*, trad. da Cesare L. Musatti e Luigi Auriemma (Bollati Boringhieri, 2021), 504-7.

⁵⁴ Bergson, *La filosofia dell'intuizione*, 69.

capaci di seguire la realtà in tutte le sue sinuosità e di adottare il movimento stesso della vita interiore delle cose.⁵⁵

Di nuovo, ci troviamo davanti a una spiegazione che, per sua ammissione, elude la fissità concettuale. L'intuizione, paradossalmente, è un atto semplice; il difficile è accettare che possano esserci percezioni della realtà che coincidano a tal punto con essa da eccedere le descrizioni che si possano dare della cosa percepita. Parole e concetti, in questo senso, sono un sottoprodotto dell'intuizione poiché astraggono l'esperienza, sganciandosi dal concreto.

Un esempio, per intenderci: l'esperienza dell'amore non corrisponde all'amore che si dice di provare. Ecco perché, dall'alba dei tempi, l'essere umano ha scritto poesie “per rimorchiare le donne”, citando un famoso film di Peter Weir. Non è una battuta: il motivo è che l'esperienza dell'amore nella sua durata reale, per usare il gergo di Bergson, è immediata, comprensibile, eppure impossibile da scorporare in concetti facili da esprimere. La poesia o la canzone d'amore giocano sui livelli impliciti dell'esperienza. Ciò che si prova è chiaro, semplice, eppure difficile da definire se non con mezzi collaterali alle parole.⁵⁶ Per Bergson un'esperienza simile può verificarsi non solo nel cuore, ma anche nell'intelletto, allorché si ha comprensione immediata di una cosa nella sua durata reale, cioè in tutti i suoi aspetti multiformi, contraddittori e irriducibili.

Quest'idea al tempo stesso così immediata e così (si perdoni il gioco di parole) contro-intuitiva, ha attirato a Bergson diverse critiche. La più famosa è probabilmente quella del collega premio Nobel Bertrand Russell che, in un lungo articolo dedicato alla filosofia di Bergson, conclude così:

⁵⁵ Bergson, *La filosofia dell'intuizione*, 64.

⁵⁶ L'idea di durata così come espressa da Bergson nella sua accezione poetica non è dissimile da quello che Hölderlin ha chiamato “istante divino”, cioè l'esperienza armonica dell'incontro col mondo nella sua totalità attraverso una “intuizione estetica”; quest'esperienza è, per paradosso, l'origine del linguaggio, eppure il tentativo di esprimerla in forma analitica è destinato a fallire, da qui la necessità della poesia. Cfr. Otto, *Il poeta e gli antichi dèi*, 44–46, 52–53.

Of course a large part of Bergson's philosophy, probably the part to which most of its popularity is due, does not depend upon argument, and cannot be upset by argument. His imaginative picture of the world, regarded as a poetic effort, is in the main not capable of either proof or disproof. Shakespeare says life's but a walking shadow, Shelley says it is like a dome of many-colored glass, Bergson says it is a shell which bursts into parts that are again shells. If you like Bergson's image better, it is just as legitimate.⁵⁷

Paragonare Bergson a Shakespeare e Shelley è un modo elegante di privarlo di qualunque valore teoretico. Russell si dedica a una disamina dettagliata di tutto il sistema di Bergson, ma ciò che interessa qui è solo la porzione di filosofia che riguarda l'intuizione e l'intelletto. L'intuizione, in effetti, ha una certa affinità con la verità poetica e il paragone con Shakespeare e Shelley non è del tutto dispregiativo. Ciò che Russell non coglie (o non vuole cogliere) sono le implicazioni del pensiero intuitivo come fonte di conoscenza alternativa o complementare a quella intellettuale.⁵⁸ L'idea generale è che esista un modo di pensare preciso e uno confuso, e che ogni errore dell'intelletto può essere corretto col metodo e la riflessione, mentre la forma di conoscenza evocata da Bergson poggia su basi troppo fragili, buone se mai per la poesia, non certo per capire qualcosa.

Eppure lo stesso Russell, in una lettera del 1918, scrive:

I must, I *must*, before I die, find *some* way to say the essential thing that is in me, that I have never said yet—a thing that is not love or hate or pity or scorn, but the very *breath of life* (corsivo mio), fierce, and coming from far away, bringing into human life the vastness and the fearful passionless force of non-human things.⁵⁹

⁵⁷ Bertrand Russell, «The Philosophy of Bergson», *Monist* 22, fasc. 3 (1912): 346. Per Russell, Bergson ricadrebbe facilmente nella categoria degli «entusiasti», coloro che, secondo John Locke, accantonano la ragione per la rivelazione; in altre parole pulsioni, sentimenti ed emozioni individuali non sono criteri scientifici, o filosoficamente attendibili. Inoltre, l'ispirazione sarebbe un modo piuttosto comodo di eludere il ragionamento procedurale, il quale non solo è più lento, ma anche fallibile. Cfr. Marco Ciardi, *Galileo & Harry Potter: la magia può aiutare la scienza?* (Carocci, 2015), 38–40. Nel terzo capitolo si esaminerà (e proprio da una prospettiva scientifica) come quelle di Locke siano in larga parte presunzioni riguardo la natura dell'intelletto.

⁵⁸ «One of the bad effects of an anti-intellectual philosophy, such as that of Bergson, is that it thrives upon the errors and confusions of the intellect. Hence it is led to prefer bad thinking to good, to declare every momentary difficulty insoluble, and to regard every foolish mistake as revealing the bankruptcy of intellect and the triumph of intuition». Russell, «The Philosophy of Bergson», 337.

⁵⁹ <https://russell-letters.mcmaster.ca/brixton-letter-33>

È ironico come in questo frammento Russell usi l'espressione "soffio vitale", così simile allo "slancio" di Bergson. La cosa misteriosa che Russell vuole a tutti i costi esprimere, e che sembra non trovare una forma, è esattamente ciò che Bergson intende quando parla (confusamente, secondo Russell) dell'intuizione. Intuire la cosa in sé significa percepire l'implicito, il nascosto, averne consapevolezza senza riuscire a sistematizzare ciò verso cui l'intuizione è diretta. Per paradosso, è come se si sapesse che da qualche parte c'è qualcosa, si ha la sensazione di conoscere quella cosa, ma non si sa come esplicitarla. L'analisi non è deleteria *per se*, anzi, ma lo diventa quando si sostituisce all'intuizione.

Su un punto Russell ha ragione: la filosofia di Bergson è spesso imprecisa, bloccata a metà tra prosa poetica e trattato. Il motivo è che Bergson sta tentando di fare quel che il Russell della lettera non è ancora riuscito a esprimere. Parlare dell'implicito in maniera esplicita sembra paradossale, soprattutto perché il valore dell'implicito è proprio il non detto. Per le filosofie orientali, come lo Zen, quest'assunto è evidente mentre in occidente è visto con sospetto.⁶⁰ Tutto ciò non vuol dire che intuizione e analisi non debbano cooperare per avere una maggior comprensione dell'apparentemente inspiegabile, ma che la rappresentazione astratta e frammentaria del mondo non può sostituirsi all'esperienza "vivente" della realtà, come già sostenuto da William James.⁶¹

⁶⁰ Sui parallelismi tra pensiero razionale e intuitivo nella scienza e nel misticismo orientale si vedano Fritjof Capra, *Il tao della fisica*, trad. da Giovanni Salio (Adelphi, 2022); Taitaro Suzuki Daisetz, *Lo Zen e la cultura giapponese*, trad. da Gino Scatista (Adelphi, 2014).

⁶¹ "What really exists is not things made but things in the making. Once made, they are dead, and an infinite number of alternative conceptual decompositions can be used in defining them. But put yourself in the making by a stroke of intuitive sympathy with the thing and, the whole range of possible decompositions coming at once into your possession, you are no longer troubled with the question which of them is the more absolutely true. Reality falls in passing into conceptual analysis; it mounts in living its own undivided life—it buds and bourgeons, changes and creates. Once adopt the movement of this life in any given instance and you know what Bergson calls the *devenir reel* by which the thing evolves and grows. Philosophy should seek this kind of living understanding of the movement of reality, not follow science in vainly patching together fragments of its dead results". James, *A Pluralistic Universe*, 263.

Cerchiamo allora di accontentare Russell e precisare alcuni punti. Anzitutto l'intuizione prevede un periodo di incubazione inconscia in cui la mente lavora indipendentemente dalla consapevolezza.⁶² Un gran numero di studi empirici confermano il ruolo del lavoro inconscio (o del ragionamento conscio intermittente) nel pensiero creativo.⁶³ La ricerca psicologica ha adottato da tempo la teoria di due tipi di ragionamento diversi ma compresenti (*dual process theory*): un Tipo 1 (intuitivo) e un Tipo 2 (riflessivo).⁶⁴ Il consenso, come in tutti i dibattiti scientifici, non è unanime, e più che di una teoria singola sarebbe corretto parlare di una classe di teorie prive di una versione definitiva.⁶⁵ Negli ultimi anni, le evidenze in questa costellazione teorica si sono accumulate. Da una prospettiva empirica, per esempio, ricerche recenti in EEG (elettroencefalografia) hanno mostrato come i due tipi di ragionamento incrementino anche onde cerebrali diverse, alfa per il Tipo 1 e theta per il Tipo 2.⁶⁶ Il Tipo 1 è caratterizzato dall'accesso autonomo alla memoria e lungo termine, mentre l'attività di onde theta, tipica del Tipo 2, si associa all'attenzione focalizzata, alla memoria-lavoro e all'attività cognitiva che richiede di trattenere e manipolare un oggetto mentale. Per queste ragioni il primato tra i due stili di pensiero è stato attribuito al Tipo 2, poiché il Tipo 1 è spesso correlato ai processi automatici irriflessivi del cervello, per esempio guidare un'auto senza doversi focalizzare ogni volta su come staccare la frizione. Poiché l'intuizione non è controllabile, si

⁶² Il modello classico della creatività, in genere attribuito a Helmholtz (1896) o a Wallas (1926), prevede quattro fasi: 1) preparazione, 2) incubazione, 3) illuminazione e 4) verifica ed elaborazione dei risultati. Questo modello è tutt'oggi dibattuto, ma il suo innegabile vantaggio è quello di unire nello stesso processo il conscio e l'inconscio. Cfr. Jonathan Erickson, «Jung and the Neurobiology of the Creative Unconscious», *Journal of Jungian Scholarly Studies* 13 (giugno 2018): 73–85.

⁶³ Kenneth J. Gilhooly, «Incubation and Intuition in Creative Problem Solving», *Frontiers in Psychology* 7 (2016).

⁶⁴ Magda Osman, «An Evaluation of Dual-Process Theories of Reasoning», *Psychonomic Bulletin & Review* 11, fasc. 6 (2004): 988–1010. La teoria dei due tipi di ragionamento ha raggiunto anche il successo popolare grazie a *Pensieri lenti e veloci* di Daniel Kahneman, ma in realtà, come nota giustamente Osman, l'idea della compresenza di due tipi di ragionamento è già presente in William James e Freud.

⁶⁵ Jonathan St.B.T. Evans, «Dual-Process Theories of Reasoning: Contemporary Issues and Developmental Applications», *Developmental Review* 31, fasc. 2–3 (2011): 86–102.

⁶⁶ Chad C. Williams et al., «Thinking Theta and Alpha: Mechanisms of Intuitive and Analytical Reasoning», *NeuroImage* 189 (aprile 2019): 574–80.

associa all'errore.⁶⁷ Certo, non tutte le intuizioni sono corrette, ma d'altro canto è vero anche quanto sostiene Bergson, cioè che il ragionamento analitico ha dei limiti, per esempio l'incapacità di spiccare il salto che porta al cuore della cosa in sé. Detto più chiaramente: l'intuizione è una percezione immediata completa, olistica, contestuale, mentre l'analisi è sempre costretta a partire dal dettaglio per ricostruire il contesto.⁶⁸ Dall'intuizione si può passare al ragionamento analitico, ma il contrario per Bergson è impossibile. L'analisi:

opera sempre sull'immobile, mentre l'intuizione si pone nella mobilità, o che è lo stesso, nella durata. Questa è la linea di confine ben netta tra l'intuizione e l'analisi. Il reale, il vissuto, il concreto si riconosce per il fatto che c'è la variabilità in persona. L'elemento si riconosce nella sua invariabilità. Ed è invariabile per definizione, essendo uno schema, una ricostruzione semplificata, spesso un semplice simbolo, in ogni caso una veduta presa sulla realtà che scorre. Ma l'errore consiste nel credere che con questi schemi si può ricomporre il reale. Non si ripeterà mai abbastanza: dall'intuizione si può passare all'analisi, ma non dall'analisi all'intuizione.⁶⁹

Per tornare all'esempio precedente, sarebbe come cercare di ricostruire l'esperienza di un amore che non si è mai provato partendo dalle frasi dei cioccolatini.⁷⁰

Ciò che è certo è che, seppur limitata, l'analisi è controllabile. L'automatismo dell'intuizione, invece, si può interpretare in vari modi. Il più immediato lo vede come meccanismo che funziona in *background* nel cervello, un po' come i processi nascosti di un computer che lo fanno funzionare senza l'intervento dell'utente. Un modello riduzionista del

⁶⁷ L'idea che il ragionamento deduttivo sia puramente "razionale" mentre quello intuitivo "emotivo" (e quindi il primo corretto, il secondo spesso sbagliato) è un pregiudizio che potrebbe dipendere dalla struttura stessa del cervello e dalle forme di attenzione con cui esso si rapporta all'esperienza. Cfr. Infra. Cap. 3.

⁶⁸ L'intuizione è anche lo strumento che spesso, inconsapevolmente, impiegano gli esperti per arrivare a certe conclusioni. L'esempio più evidente è offerto dai medici che, dopo anni di pratica, sono capaci di riconoscere a colpo d'occhio una patologia in una rosa di ipotesi. Cfr. John E. Brush et al., «How Expert Clinicians Intuitively Recognize a Medical Diagnosis», *The American Journal of Medicine* 130, fasc. 6 (2017): 629–34. Sul come un esperto arrivi a maturare una capacità intuitiva di questo tipo, cfr. Infra. Cap. 2.

⁶⁹ Bergson, *La filosofia dell'intuizione*, 48.

⁷⁰ Un esperimento mentale di Kripke molto vicino a questo caso sarà discusso nella terza parte. Cfr. Infra. par. 3.8.

genere, però, non tiene conto dell'intuizione nella sua accezione creativa, cioè la capacità di produrre i cosiddetti *insight*.⁷¹

Michael Polanyi fu tra i primi a condurre uno studio sistematico sul metodo creativo degli scienziati, rilevando come la raccolta dei dati sia solo un momento secondario nella scoperta scientifica: a precederlo c'è la sensazione che ci sia qualcosa, da qualche parte, in natura, che vada trovato, una forma di conoscenza implicita che Polanyi chiama "tacita".⁷² A volte la mente sembra sapere più di quanto conosce o, nel caso della scienza, di quanto si può dimostrare nel breve termine. Polanyi fa l'esempio di Einstein, che nella sua autobiografia scrive di come le intuizioni sulla velocità della luce fossero nate prima dell'esperimento di Michelson e Morley che ne diede conferma.⁷³ I contemporanei di Einstein non gli cedettero, poiché un'intuizione del genere, venuta da sé, senza basi o controprove, sembra improbabile quanto la Musa.

Polanyi affronta anche un problema logico irrisolto in Platone, che nel *Menone* sostiene questa tesi: se conosciamo la soluzione a un problema, allora non c'è alcun problema; se non conosciamo la soluzione a un problema, allora non sappiamo nemmeno dove iniziare a cercare per risolverlo, quindi non possiamo sperare di trovare niente.⁷⁴ La scappatoia di Platone è la dottrina delle idee, contemplazione e reminescenza di entità eterne e preesistenti. Esclusa la metafisica, il problema rimane: come si fa a conoscere già qualcosa che non si sa? La risposta di Polanyi è l'intuizione. È importante sottolineare come la conoscenza che deriva da un'intuizione per Polanyi non sia equivalente al conoscere qualcosa attraverso l'esperienza o afferrarlo logicamente: l'intuizione è più simile a una bussola, un impulso, una guida, una

⁷¹ Viktor Dörfler e Fran Ackermann, «Understanding Intuition: The Case for Two Forms of Intuition», *Management Learning* 43, fasc. 5 (2012): 545–64.

⁷² Cfr. Michael Polanyi, *The Tacit Dimension* (University of Chicago Press, 2009); Theresa Jane Hardman, «Understanding Creative Intuition», *Journal of Creativity* 31 (dicembre 2021); Dörfler e Ackermann, «Understanding Intuition».

⁷³ Michael Polanyi, «The Creative Imagination», in *The Idea of Creativity*, a c. di Karen Bardsley et al. (BRILL, 2009), 152.

⁷⁴ Polanyi, «The Creative Imagination», 153–54.

sensazione, non una cognizione in senso stretto, questo perché gran parte del lavoro cognitivo non è svolto consciamente ma inconsciamente.⁷⁵ Ciò di cui ci rendiamo conto è il momento dell'*insight*, che è immediato, sorprendente, inatteso, spontaneo, e che possiamo cercare di ricostruire analiticamente solo a posteriori.⁷⁶

Se l'intuizione produce *insight* creativi e guida verso la soluzione di certi problemi, allora è improprio dire che sia strettamente irrazionale, se mai *supra-razionale*.⁷⁷ Per questo motivo secondo Bergson l'intuizione ha la precedenza rispetto all'analisi. Analizzare significa chiarire ulteriormente ciò che si è già colto, senza irrigidire il pensiero al punto da non farlo più combaciare con la sua controparte reale. Il motivo per cui in genere si preferisce fare l'inverso, cioè dare la precedenza all'analisi, è che i concetti fissi sono più facili da incastrare, comprendere e manipolare. È molto più semplice leggere una storia d'amore tragica, che viverla in prima persona.

Sebbene le ricerche recenti sull'intuizione abbiano perlopiù dimenticato Bergson, è curioso come le sue tesi su pensiero analitico e intuitivo espresse oltre un secolo fa continuino a riemergere (spesso inconsapevolmente) in forma più o meno elaborata in campi anche molto distanti come la psicologia cognitiva o le ricerche sul *decision making* in campo imprenditoriale. Curioso anche come la prestigiosa *Stanford Encyclopedia of Philosophy* non menzioni Bergson nemmeno una volta in tutta la voce dedicata all'intuizione.⁷⁸ Gran parte di

⁷⁵ Polanyi prende le distanze dall'idea di intuizione come *conoscenza* immediata di Leibniz, Spinoza e Husserl. Cfr. Polanyi, «The Creative Imagination», 155.

⁷⁶ Un importante studio di Arne Dietrich postula un modello costituito da quattro tipi diversi di insight, i quali uniscono i due tipi di conoscenza, cognitiva ed emotiva, con il modo di processare la conoscenza, spontaneo e deliberativo. Incrociando i quattro termini, otteniamo quattro diversi tipi di insight: deliberativo-cognitivo, deliberativo-emotivo, spontaneo-cognitivo e spontaneo-emotivo. Il tipo di insight cui ci siamo riferiti parlando della Musa, nel modello di Dietrich, apparterebbe al tipo spontaneo-emotivo, in cui una conoscenza emotiva generatasi nell'inconscio irrompe nella coscienza con la forza di una rivelazione. Ciò provoca la sensazione che l'informazione sia arrivata da "qualche altra parte", e che oltre al suo contenuto puramente estetico (sia esso artistico o scientifico) contenga in sé anche un elemento noetico. Ciò rafforzerebbe l'ipotesi secondo cui i poeti del passato si considerassero tramiti della Musa. Cfr. Arne Dietrich, «The Cognitive Neuroscience of Creativity», *Psychonomic Bulletin & Review* 11, fasc. 6 (2004): 1011–26.

⁷⁷ L'equivoco tra irrazionale e razionale dipende dalla confusione sull'idea di inconscio. Cfr. Infra. Cap. 2.

⁷⁸ <https://plato.stanford.edu/entries/intuition/#Bib>

questa sezione dell'enciclopedia si struttura in una discussione intorno all'illegittimità epistemica dell'intuizione. Discussione che si può ridurre, nemmeno troppo grossolanamente, a una riproposizione in chiave analitica dell'argomento di Platone: così come non si può credere che la Musa porti un qualunque tipo di conoscenza filosofica, altrettanto non si può dire che l'intuizione di P giustifichi la credenza in P. Le difese dell'intuizione, su questo terreno, sembrano abbastanza deboli: si può tentare di difenderne la validità induttivamente mostrando che il contenuto dell'intuizione di P è vero, oppure appellarsi al fatto che si è legittimati a credere in determinate proposizioni sulla base del fatto che il loro contenuto è frutto di una intuizione razionale (argomento peraltro circolare).⁷⁹

La discussione, oltre a sembrare abbastanza arida, considera l'intuizione solo dal punto di vista dell'intelletto (per usare il gergo di Bergson) senza valutarne le caratteristiche specifiche in quanto stile di pensiero diverso da quello analitico. Esclude inoltre tutto ciò che non si riduce a una sofisticazione linguistica, tagliando fuori psicologia, neurologia e arte, tutti campi in cui l'intuizione sembra giocare un ruolo chiave – motivo in più per cui, metodologicamente, la storia delle idee potrebbe avere qualcosa di originale da dire in proposito.⁸⁰ Si cerca di giustificare razionalmente una facoltà di per sé apparentemente non-razionale o eliminarla in

⁷⁹ Sul perché i filosofi usino comunque (consapevolmente o meno) l'intuizione come evidenza per sostenere i propri argomenti si veda Nevin Climenhaga, «Intuitions Are Used as Evidence in Philosophy», *Mind* 127, fasc. 505 (2018): 505.

⁸⁰ La settorializzazione delle discipline ha prodotto una ricerca frammentaria intorno a concetti sfumati come l'intuizione. Tradotto, ciascuna disciplina parla di una *propria* idea di intuizione senza mai accordarsi con le altre branche del sapere. Per una panoramica sullo stato dell'arte da più prospettive e per un modello che superi le differenze di settore, si veda Paola Adinolfi e Francesca Loia, «Intuition as Emergence: Bridging Psychology, Philosophy and Organizational Science», *Frontiers in Psychology* 12 (febbraio 2022): 787428. Si noti come nell'articolo le autrici criticano in prima battuta il modello "classico" dell'intuizione con le caratteristiche descritte in precedenza (olismo, immediatezza, *insight*, eccetera). Il modello proposto per intersecare le discipline è di tipo "emergentista": l'intuizione emergerebbe da processi dinamici complessi (neurali, psicologici, comportamentali) e irriducibili. Questo modello non esclude la prospettiva bergsoniana, ma può essere letto come un suo ampliamento in cui l'intuizione non è necessariamente immediata e non produce per forza *insight*. Come si vedrà, l'obiettivo della nostra ricerca non è ricondurre l'intuizione nel recinto della teoria classica, ma poiché ci concentreremo sull'intuizione "creativa" in campo artistico, e non sui modelli generali di intuizione, riteniamo che le caratteristiche di immediatezza, olismo, e pensiero inconscio non lineare aiutino a descrivere il processo, senza per questo ridurlo alle sue parti.

quanto metodologia epistemicamente illegittima nel fondare argomenti validi.⁸¹ In entrambi i casi non si chiarisce mai cosa sia un'intuizione, perché le illuminazioni improvvise (*insight*) siano di natura qualitativamente diversa dal ragionamento sequenziale, e nemmeno perché una parte di noi, come Russell, diffidi tanto delle intuizioni, salvo poi ammettere di voler esprimere l'inesprimibile lontano dai riflettori.

Un esempio di questa frizione tra formalismo filosofico ed evidenze psicologiche si può ravvisare nella teoria di Cartesio sull'intuizione. Cartesio, nelle giovanili *Regulae ad Directionem Ingenii*, riconosce il valore epistemico delle intuizioni intellettuali (nota: non sensoriali né immaginative), sottolineando a sua volta l'immediatezza, la semplicità, la sincronicità e la passività del fenomeno intuitivo, ma interpreta queste caratteristiche esclusivamente alla luce della loro chiarezza razionale – intesa cioè come percezione indubitabile, infallibile e cosciente.⁸² Per intendersi, un'intuizione certa per Cartesio potrebbe essere “un triangolo ha tre lati”; un'altra forma di intuizione riguarda verità contingenti e introspettive, come “io penso”.⁸³ Nella ricostruzione di Elliot Samuel Paul, Cartesio non avrebbe dismesso l'intuizione in favore delle idee chiare e distinte, bensì continuato a incorporare anche nelle *Meditazioni metafisiche* l'intuizione come forma complementare della percezione intellettuale: deduzioni “brevi” come il celebre *cogito ergo sum* (cioè prive di una lunga concatenazione logica), altro non sarebbero che deduzioni intuitive colte immediatamente nella loro totalità e infallibilità.⁸⁴ Eppure sia Cartesio che Paul si limitano, di

⁸¹ Razionalità qui è da intendersi come stile di pensiero lineare; sostenere che l'intuizione non sia razionale non significa che non sia “ragionevole”, per usare una dicotomia di Iain McGilchrist. La differenza tra questi due stili di pensiero (grossomodo lineare e circolare, nel gergo di Enzo Melandri) sarà approfondita nel terzo capitolo.

⁸² Elliot Samuel Paul, «Cartesian Intuition», *British Journal for the History of Philosophy* 31, fasc. 4 (2023): 693–723.

⁸³ Paul, «Cartesian Intuition», *ibid.*

⁸⁴ Paul, «Cartesian Intuition», *ibid.*

nuovo, all'aspetto superficiale dell'intuizione, cioè alla giustificazione della sua legittimità epistemica, senza esplorarne la natura di pensiero divergente da quello analitico-sequenziale.⁸⁵

Tutto ciò dipende dal fatto che il ragionamento analitico è prodotto volontariamente dall'io, mentre l'intuizione accade.⁸⁶ L'accadere di un'intuizione è dato per scontato, ma non ci si chiede come sia possibile che la mente produca *insight* non doxastici indipendentemente dall'io. Soprattutto, se l'io equivale alla coscienza, come può ricevere un contenuto (con le caratteristiche ideali descritte da Cartesio) prodotto al di fuori della coscienza stessa?⁸⁷ Il mito della Musa, in un certo senso, era una forma narrativa che rendeva conto della natura delle intuizioni assai più del formalismo filosofico.

Quel che ci interessa qui non sono le intuizioni spurie, ma quelle creative, cioè il tipo particolare di stile di pensiero che porta alla produzione di qualcosa di originale (nel nostro

⁸⁵ Non possiamo discutere qui l'argomento di Paul in forma estesa, ma sollevare una tensione irrisolta in una visione esclusivamente "filosofica" dell'intuizione potrebbe aiutarci a chiarire alcune contraddizioni. Un'intuizione, per Cartesio e Paul, deve essere anzitutto chiara, cioè allorché si presenta alla mente in forma vivida, nitida, priva di oscurità. La prima obiezione che sorge riguarda le intuizioni immediate ma sbagliate, come per esempio: "Il sole gira attorno alla terra". Sia Cartesio che Paul prevengono l'obiezione. Quest'ultimo, in particolare, pone una differenza tra chiarezza completa (*intuitus*) e chiarezza parziale, cioè una giustificazione *prima faice* persuasiva ma fallibile. Dal momento che Galileo ha dimostrato l'inconsistenza del modello geocentrico, la mia intuizione è solo parziale e va rettificata. L'intuizione sbagliata, in questo senso, non nasce dall'intelletto puro ma dall'esperienza sensibile. L'obiezione più forte che si può muovere, a questo punto, replica l'esempio precedente proiettandolo sulla stessa tesi di Paul. Dire "L'intuizione chiara nasce dall'intelletto puro" non potrebbe essere a sua volta un'intuizione parziale esattamente come "Il sole gira attorno alla terra"? Abbiamo già introdotto all'inizio alcune evidenze che mostrano come lo stile di pensiero intuitivo non sia razionale ma dipenda da un'incubazione inconscia. Ora, come può un processo inconscio dipendere dall'intelletto puro razionale per giustificare la sua correttezza? Paul non si sta forse appellando a una intuizione parziale egli stesso quando parla dell'intuizione in senso cartesiano? Detto altrimenti: se la chiarezza dell'intuizione non è razionale (fatto da accettare a fronte delle evidenze scientifiche nello stesso modo in cui si accetta la proposizione "la terra gira intorno al sole") allora come può derivare da un intelletto che è solo razionale come quello lumeggiato da Cartesio e Paul? Ma se l'intuizione è razionale al tempo stesso non può spiegare fenomeni intuitivi reali che sfuggono al controllo razionale, come le scoperte artistiche o scientifiche. Quella di Paul, in conclusione, potrebbe essere dismessa a sua volta come un'intuizione parziale della natura dell'intuizione, pertanto insufficiente a discriminare con chiarezza (si perdoni il gioco di parole) la chiarezza autentica dall'illusione di chiarezza.

⁸⁶ Questo assunto è parzialmente improprio perché mentre è certo che l'intuizione non dipenda dalla volontà, meno certo è il funzionamento del ragionamento generico. Secondo Carl Jung, per esempio, la maggior parte dei pensieri "accadono" come fenomeni naturali. Noi li vediamo, ma non li possediamo, più o meno nello stesso modo in cui, guardando una foresta, non diremmo di "possedere" gli alberi semplicemente perché li vediamo. Che gran parte dei processi mentali siano inconsci, è stato sostenuto da autori con un background meno "mistico" rispetto a Jung. Cfr. George Lakoff e Mark Johnson, *Metaphors We Live By* (The University of Chicago Press, 2003); John Bargh, *A tua insaputa. La mente inconscia che guida le nostre azioni*, trad. da Sabrina Placidi (Bollati Boringhieri, 2018).

⁸⁷ Coscienza, qui, è intesa come consapevolezza.

caso, un oggetto poetico e letterario). Per indagarla ci appoggeremo al lavoro di Maritain che, seguendo le orme di Bergson, si dedica a uno studio profondo sull'intuizione artistica. Noi faremo lo stesso, ma con una differenza. Mentre Maritain si limita a portare all'interno la Musa per vedere come si sviluppa il processo creativo, noi tenteremo un passo in più: porteremo la Musa all'interno, poi di nuovo all'esterno, per restituirle corpo e indipendenza. Un proposito del genere può sembrare velleitario, perfino ingenuo, ma (speriamo) non privo di fondamento. L'altra faccia della poesia, infatti, è la magia, e, proprio come la Musa, forse anche la magia è uno stile di pensiero che merita di essere riconsiderato. Un breve excursus rivelerà come le due attività, poesia e magia, non si siano mai separate davvero.

1.2 Sullo “scaffale dei cretini”

Lo scaffale dei cretini era una sezione della biblioteca di Umberto Eco nella quale aveva raggruppato autori che si erano persi per i crocevia dell'esoterismo: René Guénon, Elémire Zolla, Georges Dumézil e altri che, se non altro, dovevano avergli dato ispirazione per i complotti esoterici de *Il pendolo di Foucault*. Nelle prossime pagine non ci addentreremo in complicate combinatorie cabalistiche ma, per condurre un'indagine sull'intuizione come stile di pensiero, è necessario prenderne sul serio anche le implicazioni che anticamente rientravano sotto il cappello a punta della magia. Per farlo, è inevitabile correre il rischio di finire a prendere polvere sullo scaffale dei cretini – anche se, parafrasando Woody Allen, frequentare qualche cretino ogni tanto può fare bene.⁸⁸

Abbiamo visto come l'intuizione creativa fosse parte della cultura classica, ma cosa succede alla Musa dopo che Platone attentava alla sua vita? L'Irlanda e il Galles medievali offrono un esempio paradigmatico di come magia e poesia avessero continuato a intrecciarsi nei secoli.⁸⁹

⁸⁸ Il rischio è serio, ma anche inevitabile se si vuole tentare di cogliere il significato di poesia e magia. Autori come Carl Jung, Joseph Campbell o Robert Graves vivono uno strano paradosso: le loro opere sono in genere commentate, ma raramente prese come fonte di informazione attendibile. Il che è giustificato, dal momento che ciò che scrivono è difficilmente verificabile. Il problema di fondo che spesso si trascura è che tutti e tre gli autori (prendiamo loro a esempio, poiché ricorrono nelle pagine seguenti) hanno cercato, in modi diversi, di esprimere un'esperienza implicita attraverso un linguaggio esplicito. Il risultato sono opere (come d'altronde quella di Bergson) a metà tra saggio e prosa poetica. Se per un verso è bene diffidare di lavori del genere in quanto scarsamente scientifici, in senso stretto, dall'altro è altrettanto infruttuoso ignorare lo sforzo di alcuni pensatori nel cercare di esplicitare esperienze interiori come l'inconscio, la Musa, o la magia. Di tutti questi concetti si può dare una definizione analitica, ma dire: “La Musa è una figura mitologica inventata dagli umani per spiegare forme di ispirazione di cui ancora non sapevano dare conto” trascura il “perché” certi esseri umani hanno pensato alla Musa. La definizione analitica ignora cioè il significato che sta dietro al concetto. Questo non vuol dire prendere alla lettera Jung, Campbell o Graves, ma riconoscere il paradosso per cui trattare un'esperienza implicita in forma esplicita sembra compromettere la stessa forma espressiva che si usa. Quel che è in gioco, in questo caso, è il valore conoscitivo: o si dismette tutto ciò che non è riducibile a una espressione chiara, lineare e logicamente sequenziale, oppure si accetta il paradosso per cui il significato di idee come l'intuizione, per quanto sfuggente, non è meno pregnante. Se si sceglie la seconda strada, occorre comunque fare attenzione a non letteralizzare ciò che Bergson, Jung o Graves dicono.

⁸⁹ In questo paragrafo si parlerà solo dell'aspetto magico della scrittura poetica. Sulle differenze specifiche tra la composizione antica e medievale, tra i generi dell'epica e del *romance* cavalleresco, e le implicazioni psicologiche dell'allegoria, si veda *Infra*. Cap. 2.

Tra le genti che i greci chiamavano iperborei, superate brughiere nebbiose, verdi colline e tumuli preistorici, all'ombra di boschetti consacrati e castelli aggrappati a speroni rocciosi, gli ordini dei trovatori celti erano divisi in due classi: i menestrelli erranti e i bardi di corte, chiamati *ollave* o poeti maggiori.⁹⁰ La tradizione irlandese e gallese varia nella considerazione di cui godevano i poeti maggiori: pur mantenendo un certo prestigio in entrambe le realtà di corte, in Galles il *penkerdd*, o primo bardo, era, nell'ordine, solo il decimo dei dignitari, equivalente al primo fabbro, ed era sottoposto a un apprendistato più blando rispetto alla controparte irlandese. Nonostante ciò, i privilegi di cui godeva la classe degli *ollave* erano incomparabili rispetto ai menestrelli di strada.

Ogni corte in genere aveva un suo *ollave*, ma non tutti gli *ollave* avevano una corte. Per entrare a farvi parte dovevano dare prova del loro talento al sovrano. In caso di successo, erano accolti con tutti gli onori, tra cui la possibilità di vestire in occasioni pubbliche i sei colori in genere riservati al re e alla regina.⁹¹ Per accedere al mondo della nobiltà, il bardo doveva completare un lungo addestramento, tale da consentirgli di muoversi all'interno del corpus letterario e poetico accettato a corte. Da un lato questa caratteristica sollevava i poeti dall'affanno degli scrittori contemporanei, sempre in lotta per una chance di pubblicazione tra premi letterari, manuali e corsi di scrittura – per inciso, ciascuno tenuto da autori diversi con opinioni diverse sull'arte di scrivere. L'apprendistato di un *ollave*, invece, era coerente e immutabile, mirato a trasformare l'iniziato in un depositario di tutto il sapere poetico pregresso imparato a memoria e poi trasmesso alle generazioni successive. Un bardo di corte imparava il mestiere attraverso il percorso dei “sette gradi di saggezza”, della durata di dodici anni: il *Libro*

⁹⁰ “Ollav was a term applied to a certain Druidic rank; it meant much the same as “doctor,” in the sense of a learned man—a master of science. It is a characteristic trait that the Ollav is endowed with a distinction equal to that of a king.” Thomas Williams Rolleston, *Myths & Legends of the Celtic Race* (T.Y. Crowell, 1911).

⁹¹ “Tiernmas also, it is said, found the first gold-mine in Ireland, and introduced variegated colours into the clothing of the people. A slave might wear but one colour, a peasant two, a soldier three, a wealthy landowner four, a provincial chief five, and an Ollav, or royal person, six”. Rolleston, *Myths & Legends of the Celtic Race*, *ibid.*

di *Ballymote*, del Trecento, stabiliva che solo dopo sette anni di educazione un iniziato potesse fregiarsi del titolo bardo; a quel punto “egli conosceva a memoria [solo] metà dei racconti e delle composizioni poetiche prescritti, non aveva studiato le forme più complesse di prosodia e di composizione metrica e non conosceva l’antico goidelico”.⁹²

Come accennato, la corte aveva la sua politica e un poeta maggiore non era libero di comporre secondo il proprio estro. Questa clausola divenne ancora più stringente con l’avvento del cristianesimo: la tradizione dei poeti maggiori si irrigidì attorno al X secolo, al completamento del lungo processo di codifica della legislazione e della disciplina ecclesiastica. La tenzone per un posto a corte continuò anche sotto l’egida della Chiesa, ma ai bardi fu proibito “il pericoloso esercizio dell’immaginazione poetica nel campo del mito e dell’allegoria”.⁹³ L’irrigidimento dell’arte poetica, come nota Robert Graves, portò a una specie di nevrosi dell’arte che, invece di essere pienamente creativa, si limitava alla replicazione del lessico, del metro e delle rime più consuete con minime variazioni, come il caso del *cynganedd*, una ripetizione consonantica serializzata.

L’influsso della Chiesa spogliò i bardi di un’altra eredità, risalente alle origini della poesia: la magia. In principio il poeta non era solo un cattivo educatore, nell’ottica di Platone, ma anche un mago.

Il poeta è *vates*, l’invasato, l’entusiasta, il frenetico. Egli è il sapiente, *Sscha’ir* lo chiamano gli antichi arabi. Secondo la mitologia dell’Edda la bevanda che si usa bere per diventare poeta è preparata col sangue di Kvasir, il più saggio delle creature a cui nessuno poteva fare una domanda che restasse priva di risposta. Dal poeta-indovino si scindono con l’andar del tempo le figure del profeta, del prete, del divinatore, del mistagogo, del poeta versato negli artifici di metro e ritmo, e infine anche quelle del filosofo, del legislatore, dell’oratore, del demagogo, del sofista e del retore. I primi poeti greci hanno tutti ancora un’importante funzione sociale. Essi parlano al loro popolo da educatori e ammonitori. Sono loro i dirigenti del popolo, prima che si presentino come tali i sofisti.⁹⁴

⁹² Graves, *La dea bianca*, 28.

⁹³ Graves, *La dea bianca*, 22.

⁹⁴ Huizinga, *Homo Ludens*, 152.

Per i romani il poeta era il *vate*, veggente. La prima letteratura araba medievale era connessa alle formule magiche ereditate dalla cultura pre-islamica, in cui erano i jinn a ispirare il poeta (nota: la differenza tra l'essere ispirati da un jinn o da Dio era quella che passava tra l'essere un poeta e un profeta).⁹⁵ Nella letteratura nordica troviamo il *thulr* (o *thyle*, in anglosassone), attore di drammi rituali, oratore, poeta di corte, mago.⁹⁶ Per i celti, il poeta “in irlandese era chiamato *fili*, veggente, e in gallese *derwydd* o veggente della quercia, termine che è probabilmente il capostipite etimologico di «druido»”.⁹⁷ La figura del mago Merlino, in questo senso, è rivelatrice. Stando al racconto, Merlino è figlio del diavolo e di una pia credente la quale, pentitasi subito dopo il concepimento, ottiene da Dio il perdono e la grazia di un figlio dotato di capacità soprannaturali. Le facoltà di Merlino, tuttavia, sono molto più vicine a quelle di un profeta che di un mago (almeno, per come lo intendiamo oggi).⁹⁸ Merlino conosce il passato, il presente e il futuro, e più di una volta agisce sbrogliando situazioni e intrighi rivelando ai suoi interlocutori cose di cui nessuno tranne loro poteva essere a conoscenza, oppure profetizzando ciò che avverrà di lì a poco.⁹⁹

Sebbene nel medioevo esistessero pure i cosiddetti *joculator*, da cui “giocoliere”, semplici intrattenitori e saltimbanchi (da non confondere coi menestrelli erranti) gli antichi poeti celtici erano ancora sacerdoti, giudici, santi, maghi, e perfino i sovrani dovevano piegarsi alla loro

⁹⁵ Emily Selove, «Magic as Poetry, Poetry as Magic: A Fragment of Arabic Spells», *Magic, Ritual, and Witchcraft* 15, fasc. 1 (2020): 48–49.

⁹⁶ Huizinga, *Homo Ludens*, ibid.

⁹⁷ Graves, *La dea bianca*, 26. La coincidenza tra la figura del bardo e del druido celtico era stata notata già da Diodoro Siculo nel primo secolo a. C. Cfr. Robert C. Elliott, *The Power of Satire: Magic, Ritual, Art* (Princeton University Press, 1960), 21.

⁹⁸ Il druido era considerato “colui che sa” – proprio come Merlino. J. A. McCulloch, *La religione degli antichi Celti*, trad. da F. Diano (Neri Pozza, 1998), 290–310.

⁹⁹ Cfr. Dorothea Schlegel e Friedrich Schlegel, *La storia del mago Merlino*, a c. di Silvia Alfonsi (Edizioni Studio Tesi, 1984).

autorità.¹⁰⁰ La pericolosa tradizione magica, abbandonata dagli *ollave*, proseguì in segreto, secondo Graves, attraverso i menestrelli erranti.

Per Graves i menestrelli erano i depositari della sapienza druidica, costretti a mascherare la loro conoscenza attraverso un complicato gioco combinatorio in cui il significato di una poesia veniva mischiato con versi spuri. Esempi sarebbero *La battaglia degli alberi*, o gli indovinelli del bardo Gwion, ai quali Graves trova risposte sintetiche (in genere un nome biblico o una parola specifica) che mostrano curiose assonanze con le lettere dell'alfabeto ogamico dei druidi.¹⁰¹ Ciascuna parola nascosta va fatta corrispondere a uno specifico albero (sempre secondo l'usanza druidica per cui l'alfabeto era anche arboreo) e il risultato che se ne ottiene è il racconto di una storia segreta in cui il culto originario della Dea Bianca, in Irlanda e Galles, fu combattuto e sostituito da divinità maschili rivali.¹⁰²

Va detto che il metodo che Graves usa per ricostruire le supposte poesie originali dei menestrelli, e rintracciare l'antico sapere dei loro versi, ha poco di scientifico. Per sua ammissione, Graves ricorre a quella che chiama "intuizione prolettica": in quanto poeta, egli sa già che quanto scrive ne *La dea bianca* è vero, e lo sapeva ancor prima di mettere insieme tutto il materiale di ricerca, aggiungendo poi con non poca umiltà che qualunque vero poeta, dentro sé, non può non condividere le sue conclusioni.¹⁰³ Pur richiamando la prefazione di Wittgenstein al *Tractatus* ("forse comprenderà questo libro solo chi ha già pensato da sé i pensieri che vi sono espressi, o almeno pensieri simili"), non possiamo fidarci di Graves sulla parola, anche se è singolare il fatto che, per recuperare una forma di conoscenza magico-poetica fondata sull'intuizione, Graves si appelli all'intuizione stessa.

¹⁰⁰ "Quando due eserciti si scontravano in battaglia, i poeti delle due parti si ritiravano insieme su un colle per giudicare il combattimento [...] e i combattenti, che i poeti spesso separavano con un improvviso intervento, accettavano poi la loro versione della battaglia, se meritevole di essere ricordata in una poesia, con rispetto oltre che con piacere". Graves, *La dea bianca*, 27.

¹⁰¹ Graves, *La dea bianca*, 94, 129–39.

¹⁰² La Dea Bianca è, nella lettura di Graves, l'originario culto matriarcale europeo, diffuso prima dell'introduzione del pantheon olimpico maschile (Zeus, Ade, Poseidone).

¹⁰³ Graves, *La dea bianca*, 393–95.

Indipendentemente dalla sua ricostruzione, vero è che anticamente si attribuiva un potere specifico alle parole – di nuovo, l’alfabeto arboreo connesso al culto degli alberi ne è un esempio.¹⁰⁴ Nello specifico, si attribuiva un potere al “vero nome delle cose” (eredità letteraria rielaborata in versione fantasy proprio da Ursula K. Le Guin nel ciclo di *Terramare*) e chi conosceva il vero nome di qualcosa dominava la cosa stessa.¹⁰⁵ Da qui, per esempio, l’importanza degli incunaboli che raccoglievano i nomi delle legioni infernali. Il vero nome di una cosa, tuttavia, doveva essere pronunciato con un certo ritmo e cadenza perché avvenisse il prodigio. Doveva essere detto poeticamente.

In proposito, William Butler Yeats scrive:

Chi oggi è uno scrittore avrà magari preferito in passato influenzare l’immaginazione degli altri in modo più diretto. [...] La poesia e la musica non sono forse nate, così pare, dai suoni provocati dagli incantatori per aiutare l’immaginazione a incantare, affascinare, legare con un sortilegio se stessi e i passanti? Proprio queste parole, una parte importante di ogni elogio della musica e della poesia, ci gridano tuttora la loro origine.¹⁰⁶

Caratteristica delle formule magico-poetiche è quella che Herbert Tucker chiama *irreference* (o non referenza).¹⁰⁷ Il vero nome di una cosa, cioè, non descrive la cosa in senso semantico: abracadabra o hocus pocus sono espressioni che sono sopravvissute anche grazie al loro mistero intrinseco, cioè la resistenza a significare alcunché di preciso.¹⁰⁸ Ciò non vuol dire che una formula di ammalimento o uno scongiuro non significhino “niente”, ma che la formula codificata nel linguaggio si riferisce a un’esperienza ineffabile, quindi non riferibile nel modo in cui si potrebbero dare indicazioni stradali. In questo senso, esperienza magica e

¹⁰⁴ McCulloch, *La religione degli antichi Celti*, 203–10.

¹⁰⁵ Carlo Lapucci, *Magia e poesia. Mistero di maghi poeti e di grandi poeti maghi* (Graphe.it, 2022), 87.

¹⁰⁶ William Butler Yeats, *Magia*, trad. da Ottavio Fatica (Adelphi, 2019), 31.

¹⁰⁷ Herbert F. Tucker, «After Magic: Modern Charm in History, Theory, and Practice», *New Literary History* 48, fasc. 1 (2017): 103–22.

¹⁰⁸ Tucker, «After Magic», 100.

poetica si sovrappongono anche nell'espressione, poiché entrambe ricorrono a rime, metafore e suoni per ovviare alle costrizioni del linguaggio articolato.¹⁰⁹

Un esempio concreto del potere attribuito alle parole in forma poetica era la satira. Secondo la credenza, il corretto arrangiamento di formule in versi poteva maledire e uccidere il nemico, o addirittura disseccare fiumi e abbattere i raccolti.¹¹⁰ Per Robert Elliot, il cuore magico della satira sarebbe perdurato (seppur in forma mitigata) anche dopo che la credenza si è tramutata in arte, motivo per cui davanti a opere come *Gulliver*, per esempio, subiamo ancora una sorta di incantesimo (o forse suggestione) che Swift avrebbe indirettamente lanciato sul lettore in forma di invettiva.¹¹¹

Sulla stessa linea, Graves aggiunge:

[Ma] In Irlanda, anche secoli dopo che i poeti erano stati spogliati delle loro funzioni sacerdotali a favore dei chierici cristiani, bastava una piccola offesa perché il poeta componesse una satira destinata a coprire il volto dell'aggressore di chiazze nere, a mutargli le viscere in acqua, oppure a gettargli in faccia una «manciata di follia» che lo faceva impazzire; e le poesie di imprecazione dei menestrelli gallesi rimasteci mostrano che anche costoro erano gente temibile. Ai poeti di corte del Galles, invece, era proibito far uso di maledizioni o di satire; in caso di insulto alla loro dignità dovevano rivolgersi alla giustizia.¹¹²

I chierici cristiani cui fa riferimento Graves, in questo passaggio, non sono da intendersi nello stesso modo in cui penseremmo oggi a un sacerdote. Le funzioni di un chierico, anticamente, erano in un certo senso ancora simili a quelle di un mago, più che di un prete. Il cristianesimo medievale, per quanto banale possa suonare la distinzione, ha poco a che vedere con quello attuale: il culto dei santi, la fede nel potere soprannaturale delle icone sacre e nei

¹⁰⁹ Tucker, «After Magic», 113. Cfr. *Infra*. par. 1.3.

¹¹⁰ McCulloch, *La religione degli antichi Celti*, 319; Elliott, *The Power of Satire*, 22–48.

¹¹¹ Il legame tra la satira moderna e le sue origini magiche non è da prendersi letteralmente: ciò che Elliot sottolinea è la componente irrazionale dell'essere umano: pur non credendo più consciamente agli incantesimi, ne siamo comunque inconsciamente suggestionati. Cfr. Elliott, 184–22, 282

¹¹² Graves, *La dea bianca*, 27. Graves specifica anche come la satira si possa considerare poesia “mancina”, poiché contraria agli intenti originali della poesia: laddove il fine del poeta autentico è creativo e terapeutico, quello del satiro è distruttivo e nocivo (inoltre, in Grecia i metri ammessi per le satire erano il contrario di quelli poetici). Graves, 514–16.

miracoli erano credenze largamente diffuse.¹¹³ Detto in poche parole: il cristianesimo medievale era pregno di magia. Magia è, come vedremo in un paragrafo successivo, un termine difficile da definire.¹¹⁴ Nel medioevo, “magico” era un attributo che era impiegato con significati diversi in contesti diversi: anzitutto non era un termine di larga diffusione, e poteva riguardare tanto il commercio coi demoni quanto le scienze occulte (leggasi nascoste), cioè lo studio dei misteriosi processi naturali.

In genere, pensando al medioevo, oltre ai cavalieri e ai castelli, si immagina anche l’inquisizione e la caccia alle streghe. Il medioevo, però, non è un periodo uniforme, e la concezione stessa della magia varia sensibilmente dall’alto al basso medioevo. Nel mondo greco-romano la magia in quanto sortilegio (*sorcery*) era condannata solo se diretta a fare del male a qualcuno.¹¹⁵ Con l’avvento del Cristianesimo, i *daimones*, di per sé percepiti come forze neutrali, sono stati incorporati nelle legioni infernali, con un risultato in apparenza paradossale: se una strega o un mago compivano un sortilegio votato a fare del male (*maleficium*), la responsabilità non era loro, ma di Satana che, possedendoli, li spingeva al peccato.¹¹⁶ Per questa ragione le autorità ecclesiastiche hanno manifestato a lungo un atteggiamento ambivalente nei confronti dei sortilegi, ricorrendo più al pentimento che alla punizione.¹¹⁷ Il primo cambiamento nel rapporto tra Chiesa e magia avviene nel tredicesimo secolo, con la diffusione di antichi testi arabi e greci, che portarono allo sviluppo di forme più oscure di sortilegi, come la negromanzia e l’evocazione dei demoni: il sortilegio diventa stregoneria (*witchcraft*). La stregoneria sembra essere una pratica più sofisticata della magia precedente, impiegando per esempio complicate formule latine che in pochi, all’epoca, potevano

¹¹³ Keith Thomas, *Religion and the Decline of Magic: Studies in Popular Beliefs in Sixteenth and Seventeenth-Century England* (Penguin, 1991), 25–51.

¹¹⁴ Cfr. *Infra*, par. 1.7.

¹¹⁵ Michael D. Bailey, «From Sorcery to Witchcraft: Clerical Conceptions of Magic in the Later Middle Ages», *Speculum* 76, fasc. 4 (2001): 963.

¹¹⁶ Bailey, «From Sorcery to Witchcraft», *ibid.*

¹¹⁷ Bailey, «From Sorcery to Witchcraft», *ibid.*

conoscere, o strumenti ricercati come filatteri, specchi, immagini particolari: non a caso, la preoccupazione destata nelle autorità ecclesiastiche dipendeva dal fatto che solo gli eruditi (perlopiù il clero stesso) poteva praticare forme tanto blasfeme di stregoneria.¹¹⁸ I chierici negromanti potevano sostenere di comandare i demoni seguendo l'esempio di Cristo, ma il timore della corruzione era più forte, motivo per cui l'atteggiamento ambivalente della Chiesa nei riguardi della stregoneria dovette cambiare. Al contrario, a livello popolare, pozioni, erbe, talismani e scongiuri avevano da sempre fatto parte del sistema di credenze di qualunque buon cristiano, e non implicavano necessariamente un commercio con Satana.

Accanto alla magia oscura, c'era quella lecita.¹¹⁹ I santi, intermediari tra terra e cielo, non erano interpellati solo in occasione di feste o ricorrenze liturgiche, ma per diverse incombenze quotidiane attraverso l'impiego di reliquie sacre; anche le benedizioni erano prese sul serio, e i testi liturgici raccoglievano interi formulari dedicati pressoché a qualunque evenienza, dal mondare il corpo dagli spiriti maligni al proteggere un pellegrino durante un viaggio.¹²⁰ Un potere equivalente era attribuito all'acqua santa, usata per benedire persone e abitazioni, ai sacramenti e soprattutto alla messa.

La fede religiosa nel soprannaturale, va precisato, non era in tutto e per tutto magia: mentre un supplice non ha potere sul risultato delle preghiere, il mago imbriglia le forze della natura attraverso le formule per controllarle e produrre l'effetto desiderato.¹²¹ Anche qui i confini tra i due domini sono sfumati, ed è difficile immaginare che nella mente di un uomo qualunque, in

¹¹⁸ La tesi di Bailey è che le due forme di magia, *sorcery* e *witchcraft*, fossero profondamente diverse: sebbene la seconda derivi dalla prima, la stregoneria si caratterizza come una forma "elitaria" di magia rituale votata al male e al commercio con i demoni. In altre parole, l'astrologia e la lettura della mano potevano essere considerate forme di peccato, ma non eresie al pari del diabolismo o della negromanzia. Dopo l'istituzione di queste due forme di magia sopravvive anche nei secoli successivi e durante il Rinascimento, per esempio, il *magus* poteva essere visto con sospetto, ma raramente accusato di stregoneria. Il rapporto con la stregoneria cambia ancora nel Seicento, con una grande caccia alle streghe non regolata da manuali inquisitori, e che portò all'accusa di eresia e alla condanna a morte un gran numero di vittime innocenti. Cfr. *Infra*. Par. 3.8.

¹¹⁹ Charles Taylor, *A Secular Age* (Belknap Press of Harvard University Press, 2007), 71–74.

¹²⁰ Thomas, *Religion and the Decline of Magic*, *ibid.*

¹²¹ Thomas, *Religion and the Decline of Magic*, *ibid.*

pieno medioevo, la ripetizione di una formula liturgica fosse priva (se non altro) dello stesso desiderio di alterare la realtà che poteva avere un mago.

La magia permea la religione cristiana medievale. Ciò che cambia è il rapporto tra fede, magia e poesia. I poteri soprannaturali (legittimi) sono prerogativa dei santi, prescelti da Dio, non dei poeti. Questo non significa che si fosse smesso di credere che un poeta potesse praticare la magia. Agli *ollave*, infatti, era proibito ricorrere a satire o maledizioni: ciò significa che il poeta era ancora ritenuto capace di pratiche magiche, semplicemente non gli era concesso farlo se era sua intenzione restare un buon fedele.

La poesia magica era una credenza diffusa non solo nel medioevo cristiano, ma anche arabo, in cui, oltre alla magia in senso proprio condannata dal Corano, si parla di magia lecita (*sehr-e halāl*).¹²² Un esempio è questo breve passo del poeta medievale Nezāmi, in cui poesia e magia sono termini equivalenti:

La mia arte ha sottratto la pazienza ai maghi
 la mia magia è un incantesimo che inganna gli angeli
 La mia Babele è la Ganjé che brucia Hārut
 la mia Venere è la mente che accende le stelle
 [...]

 La lecita magia (= poesia) una mattina mi fu nutrimento
 e cancellò ogni scritto di Hārut!
 La forma poetica che è il mio pensiero
 è creatura vivente uscita dalla mia lecita magia.¹²³

Hārut fu un angelo caduto che, intrappolato per punizione in un pozzo, a Babilonia, insegnò la magia negativa agli uomini.¹²⁴ La figura di Hārut ricorre anche nell'opera di Rumi, il quale a sua volta in alcuni passi usa l'espressione magia lecita o legittima, come in questo distico:

¹²² Cfr. Johann Christoph Bürgel, *The feather of Simurgh: the «Licit Magic» of the arts in medieval Islam*, Hagop Kevorkian series on Near Eastern art and civilization (New York Univ. Press, 1988).

¹²³ Nezāmi, citato in Carlo Saccone, «Alcune riflessioni su poesia e teologia in Dante e Nezāmi», *Quaderni di Meykhane XI* (2021): 6–7. Sulla magia lecita nell'Islam si veda anche la già citata Selove, *Magic as Poetry, Poetry as Magic: A Fragment of Arabic Spells*, *ibid.*

¹²⁴ I demoni Hārut e Mārut sono menzionati nella seconda sura del Corano.

Dalle labbra di chi si ciba della Luce del Maestoso che può
uscire d'altro se non una magia legittima?
Come può non essere piena di miele la casa di colui che,
come l'ape, ha avuto in premio l'Ispirazione?¹²⁵

E ancora, in riferimento a Dio:

Ora Egli fa sembrare la luna un incubo, ora fa sì che il
fondo di un pozzo sia simile a un giardino.
L'apertura e la chiusura dell'occhio-del-cuore da parte dell'Onnipotente
è una magia lecita, operante di continuo.¹²⁶

Come accennato, la cultura araba fu cruciale poiché importò in Europa tradizioni magiche antiche, come l'uso dei talismani, conoscenze astrologiche ritenute più avanzate (si veda il *Ghāyat al-ḥakīm*, compendio di magia tradotto prima in castigliano, poi in latino col nome più noto di *Picatrix*) oltre a pratiche come l'alchimia.¹²⁷

La credenza nel potere delle parole non è un fatto puramente antico o medievale, ma ne troviamo testimonianza ancora nel 1600, in Europa. Robert Kirk ne dà una descrizione esaustiva in *The Secret Commonwealth*, quello che forse si può considerare oggi il primo proto-studio sul folclore.¹²⁸

¹²⁵ Jalāl Al-Din Rumi, *Mathnawi. Il poema del misticismo universale*, a c. di Gabriele Mandel Khan, trad. da C. Cerati Mandel (Bompiani, 2006), libro VI, 242.

¹²⁶ Rumi, *Mathnawi. Il poema del misticismo universale*, 286.

¹²⁷ Sophie Page, «Medieval Magic», in *The Oxford History of Witchcraft and Magic*, di Owen Davies (Oxford University Press/Oxford, 2023); Charles Burnett, «Arabic magic: The impetus for translating texts and their reception», in *The Routledge History of Medieval Magic* (Routledge, 2019), 71–85; Charles Burnett, «The Three Divisions of Arabic Magic», in *Islamicate Occult Sciences in Theory and Practice* (BRILL, 2020). Sull'alchimia si veda *Infra*, par. 2.3.

¹²⁸ Robert Kirk, *Il regno segreto*, a c. di M. M. Rossi (Adelphi, 1993). Prima di Kirk, non esisteva nemmeno il concetto di folclore inteso come disciplina empirica di catalogazione e raccolta di dicerie e storie popolari. Nel Seicento il folclore “decade” dal suo status poetico diventando scienza sociale attraverso il metodo empirico. Mentre Kirk si muove in controtendenza alla filosofia del suo tempo considerando i *fairies* delle entità vive e compatibili con la fede (quindi non diaboliche) nel secolo successivo il folclore diventa a tutti gli effetti racconto per bambini, o al più antropologia. Un esempio letterario è la degenerazione della fata la quale, da figura terribile e potente (come la Morgana del ciclo arturiano o Pari Banù de *Le mille e una notte*) si rimpicciolisce fino a diventare una “fatina”. Cfr. Mario M. Rossi, «Il cappellano delle fate», in *Il regno segreto* (Adelphi, 1980), 211–23.

Parlando di forze soprannaturali, Kirk scrive:

Perciò la lingua sacra di questi misteri si pensava avesse una forza magica derivata dagli dèi che la rendeva efficace, e questa forza potente e vigorosa, ma trasmessa *segretamente* (corsivo mio), non esisteva che proprio in quelle parole e quei passi che erano stati trasmessi dalla tradizione senza modificazioni arbitrarie; e pensavano che la loro potenza sarebbe svanita e andata perduta se venissero espresse e tradotte in qualunque altra lingua.¹²⁹

Proprio come nel caso di Graves, Kirk non offre prove scientifiche o fonti documentate, ma nel suo caso, soprattutto, *The Secret Commonwealth* rappresenta un documento in sé, una delle tracce di pensiero magico che la rivoluzione di Socrate prima, e del Cristianesimo successivamente, non hanno cancellato.

Un altro potere di cui parla Kirk, legato alla poesia e di cui egli stesso è fermamente convinto, è quello degli scongiuri:

Siccome gli scongiuri sono ricordati meccanicamente, diversi di essi venivano di solito espressi *in rime* (corsivo mio). Era pure usuale che gli antichi maghi esperti, per solennità e per imprimere maggior reverenza in chi riceveva beneficio da loro, cambiassero i nomi di cose ordinarie in quelli di creature che funzionassero in modo *analogo* (corsivo mio) a quello che essi desideravano produrre, e così formavano uno stile sacro speciale lor proprio, che tuttavia non modificava la natura delle cose di cui parlavano per chi poteva discernere e distinguere [...]. Poi queste parole così consacrate si credeva che funzionassero da sole per tutti quelli che credevano a esse e ne divenivano sostenitori una volta che avessero sentito la loro influenza. Anche i Neoplatonici (intesi nel senso cerimoniale, magico, come Giamblico, ndt.) nei loro riti di benedizione e purificazione impartivano beni speciali indicati misticamente con parole di diverso significato, parole che essi pensavano fossero state escogitate dagli dèi che conoscevano la natura delle cose e fossero state trasmesse da loro ai primi uomini che vissero, che furon chiamati figli degli dèi e giganti.¹³⁰

Questa sorta di lingua sacra ricorda vagamente quella che Giambattista Vico, nella *Scienza Nuova*, mette in bocca ai suoi “bestioni”.

Coincidenza vuole che anche Kirk menzioni proprio i giganti.

¹²⁹ Kirk, *Il regno segreto*, 89.

¹³⁰ Kirk, *ibid.*

1.3 L'impossibile credibile

L'idea di una scrittura sacra o magico-poetica ci suona strana. Anche senza aver mai visto un triangolo semiotico o sfogliato un testo di Gottlob Frege, siamo abituati a considerare convenzionalmente il linguaggio come un sistema di segni e parole dotate di un preciso significato, vestite di un preciso significante che si riferiscono a un preciso referente. Traslare il significato di un enunciato da un referente all'altro significa usare una metafora, intendere cioè qualcosa che sta per qualcos'altro. «Mi bolle il sangue» è un'espressione di cui tutti afferriamo il significato (sono molto arrabbiato), ma al contempo sappiamo che il sangue non può bollire, anche se l'idea dell'acqua in ebollizione riferita al sangue rende il senso di quel che intendiamo. Il celebre studio sulla metafora di George Lakoff e Mark Johnson ha aperto nuove prospettive sul funzionamento della mente, la quale non si limiterebbe a usare la metafora come orpello per abbellire il linguaggio, ma essa stessa sarebbe costituiva del modo di pensare dell'essere umano.¹³¹

L'uso poetico della metafora, tuttavia, è di ordine differente. In uno studio sui parallelismi tra il pensiero romantico e l'esoterismo, Paul Davies ben argomenta come l'atto poetico, per sua costituzione, tenti di esprimere le connessioni nascoste tra le cose, abbattendo il muro tra io

¹³¹ Le metafore, secondo Lakoff e Johnson, sono un meccanismo concettuale (soprattutto inconscio e automatico) in cui la mente comprende e vive una certa esperienza nei termini di un altro dominio concettuale. Possono esserci varie tipologie di metafore: 1) "strutturali", in cui in concetto è compreso nei termini di un altro (esempio: ARGOMENTO È GUERRA, *ha demolito la mia tesi, ha attaccato la mia teoria, eccetera*); 2) "orientazionali", in cui la metafora organizza il concetto in base all'esperienza corporea (esempio: FELICITÀ È SU, *sono su di morale*, TRISTEZZA È GIÙ, *sono giù di morale*); 3) "ontologiche", in cui si attribuiscono qualità e quantità a concetti astratti per poterli manipolare (esempio: LA MENTE È UNA MACCHINA, *il cervello si è inceppato*); 4) "personificazione", in cui il concetto astratto non solo ha caratteristiche concrete ma è trattato come un agente (esempio: L'INFLAZIONE È NEMICO, *l'inflazione ci sta massacrando*); 5) metonimia, tipologia espressiva scollegata dalla metafora che permette di esprimere relazioni di contiguità in cui una parte si riferisce al tutto (esempio: PRODUTTORE PER IL PRODOTTO, *ho comprato un Picasso*). Cfr. Lakoff e Johnson, *Metaphors We Live By*, 4–52. Nel capitolo 2 riprenderemo l'idea di "personificazione" da un'altra prospettiva, quella della psicologia archetipica di James Hillman, ed esploreremo l'ipotesi che la personificazione (o personizzazione, nel gergo di Hillman) non sia una raffinatezza del pensiero che esprime l'astratto in termini viventi, ma l'esatto contrario: l'ordine del pensiero potrebbe essersi sviluppato in senso inverso, dalla personizzazione all'astrazione. In questo paragrafo, invece, ci concentreremo su un precursore illustre di Hillman, Giambattista Vico, che, pur in termini diversi, espresse idee simili.

e realtà attraverso un balzo creativo diametralmente opposto al linguaggio ordinario, che al contrario tenta di esplicitare l'implicito.¹³²

What poetry, more nearly poetic metaphor, does, without depending on theological or logical arguments and discourses, is to live or breathe the air of this one unique existent, without naming itself as that, but rather able to intimate to the perceiving reader or hearer the basic relatedness (as related to itself) of all different things of which it speaks, and of all other besides. This is the special power of metaphor.¹³³

In questo senso ben più rilevante è cercare di capire che significato avessero le metafore per i poeti del passato, come le impiegassero e se davvero l'idea di una scrittura magica fosse solo un “dire qualcosa per qualcos'altro” o se la metafora avesse davvero un potere speciale.¹³⁴ Per farlo dovremo compiere uno sforzo immaginativo e cercare di intendere il linguaggio come i poeti antichi, evitando di proiettare le nostre astrazioni su un contesto tanto lontano. Le domande centrali in questo caso sarebbero: cosa di quel modo di concepire la composizione creativa è sopravvissuto fino a oggi? Cosa può rivelare dell'animo e del pensiero umano? Cosa è andato perduto e cosa è cambiato?

Giambattista Vico ha fornito una prova esemplare di questo metodo ne *La scienza nuova*. L'opera di Vico è una scienza dell'origine, in cui la mente umana tenta di risalire al proprio

¹³² Per Davies il romanticismo non è solo una corrente storico-poetica (tantomeno il culto del genio individuale), ma il modo stesso in cui fare poesia, dissolvendo il proprio io nell'unità originaria tra poeta e mondo.

¹³³ Paul Davies, *Romanticism and Esoteric Tradition* (Lindisfarne Books, 1998), 158.

¹³⁴ “Poetry as the Greeks knew when they adopted the Drama as a cleansing rite of religion, is a form of psychotherapy. Being the transformation into dream symbolism of some disturbing emotional crisis in the poet's mind (whether dominated by delight or pain) poetry has the power of homoeopathically healing other men's minds similarly troubled, by presenting them under the spell of hypnosis with an allegorical solution of the trouble. Once the allegory is recognized by the reader's unconscious mind as applicable the affective power of his own emotional crisis is diminished. Apparently on a recognition of this aspect of poetry the Greeks founded their splendid emblem of its power—the polished shield of Perseus that mirrored the Gorgon's head with no hurtful effect and allowed the hero to behead her at his ease. A well chosen anthology is a complete dispensary of medicine for the more common mental disorders”. Robert Graves, *On English Poetry* (Knopf, 1922), 84–85.

principio attraverso la reminiscenza e l'immaginazione.¹³⁵ L'immaginazione (o fantasia) per Vico è un atto conoscitivo.

Con questo non si vuole sostituire la ricerca bibliografica con il libero sfogo dell'immaginazione, ma prevenire l'indagine da quelle che Graves avrebbe chiamato distorsioni iconotropiche. Detto semplicemente: il fatto che per noi la poesia sia un passatempo, una distrazione, o un oggetto da analizzare, non dice nulla su quel che la poesia poteva rappresentare in passato. Capire (o almeno intuire) cosa fosse la poesia, senza distorsioni contemporanee, potrebbe dire qualcosa di più non tanto sulla storia documentata, ma sulla psiche di chi la poesia la faceva e la fruiva. Il pregiudizio positivistico per cui in passato "si pensava male" e il mondo aspettava solo noi per sistemare le cose, è un limite che si può eludere solo con l'immaginazione, cioè immedesimandosi in chi credeva (davvero) al potere degli scongiuri e delle satire.

Questo per dire che Vico non è né antiscientifico né un romanziere prestato alla filosofia, né tantomeno fonte d'interesse unicamente in quanto autore da commentare. Il metodo immaginativo di Vico è un esercizio empatico che costringe a calarsi nei panni di qualcun altro senza pregiudizi: così il linguaggio, insieme alla mitologia e alle antichità, diventa una delle tre fonti di conoscenza autentica sul passato e, di riflesso, su noi stessi.¹³⁶ In questo Vico è per certi versi precursore non solo di antropologia e psicologia, ma della storia delle idee.¹³⁷

¹³⁵ Donald Phillip Verene e Isaiah Berlin, «Vico's Philosophy of Imagination», *Social Research* 43, fasc. 3 (1976): 411, 3.

¹³⁶ «Queste sono le *pruove filosofiche*, ch'userà questa Scienza, e 'n conseguenza quelle, che, per conseguirla, son'assolutamente necessarie. Le *Filologiche* vi debbono tenere l'*ultimo luogo*; le quali tutte a *questi generi* si riducono. *Primo*, che sulle cose, le quali si meditano, vi convengono le nostre *Mitologie*, non isforzate, e contorte, ma diritte, facili, e naturali; che si vedranno essere *Istorie Civili de' primi popoli*; i quali si trovano dappertutto essere stati naturalmente Poeti. *Secondo* vi convengono le *frasi eroiche*; che vi si spiegano con tutta la verità de' sentimenti, e tutta la proprietà dell'espressioni. *Terzo*, che vi convengono l'*Etimologie delle Lingue natie*, che ne narrano le storie delle cose, ch' esse voci significano, incominciando dalla proprietà delle lor'origini, e prosieguedone i naturali progressi de' lor trasporti, secondo l'Ordine dell'idee, sul quale dee procedere la Storia delle Lingue, come nelle *Degnità* sta premesso. *Quarto* vi si spiega il *Vocabolario Mentale* delle cose umane socievoli, sentite le stesse in sostanza da tutte le Nazioni, e per le diverse modificazioni spiegate con lingue diversamente; quale si è nelle *Degnità* divisato. *Quinto* vi si vaglia dal falso il vero in tutto ciò, che per lungo tratto di secoli ce ne hanno custodito le *Volgari Tradizioni*; le quali, perocchè sonosi per sì lunga età, e da intieri

Per capire la portata del linguaggio poetico in Vico è necessario approfondire l'originale metodo alla base della *Scienza Nuova*. Vico lo fonda su due cardini spesso adombrati dal successo della filosofia di Cartesio (che, come vedremo, ha in un certo senso rivoluzionato un intero stile di pensiero).¹³⁸ Il primo è il celebre motto *verum ipsum factum*, ciò che è vero è tale perché fatto; il secondo è l'autocoscienza.

L'idea che la conoscenza del vero derivi da ciò che si è fatto, o conoscenza *per causas*, è di origine scolastica: Dio conosce il mondo perché lo ha fatto; noi non possiamo conoscerlo interamente perché non lo abbiamo fatto.¹³⁹ Secondo Vico, non siamo gli autori del mondo, e non creiamo se non per derivazione (J. R. R. Tolkien l'avrebbe chiamata sub-creazione).¹⁴⁰ Sebbene si possa dire, seguendo il ragionamento, che "il romanziere conosce pienamente i personaggi di un romanzo", poiché li ha fatti, "le parole che usa, i suoni che impiega, per la maggior parte non sono stati inventati da lui e, al limite, c'è [...] un dato mezzo che egli è libero di scegliere, ma a cui, dopo averlo scelto si deve necessariamente sottomettere, senza conoscere le «ragioni» delle sue proprietà, senza conoscerlo per *causas*, e che egli può solo limitatamente modificare".¹⁴¹ La creazione artistica è quella che in certa misura si avvicina di più alla conoscenza divina poiché la materia che utilizza è solo limitatamente già data: più conosciamo per causa, più conosciamo in modo autentico, e in questo Vico dà seguito al

popoli custodite, per una *Degnità* sopraposta, debbon'aver avuto un pubblico fondamento di vero. *Sesto i grandi frantumi dell'Antichità*, inutili finor'alla Scienza, perchè erano giaciuti squallidi, tronchi, e slogati, arrecano de' grandi lumi tersi, composti ed allogati ne' luoghi loro. *Settimo*, ed *Ultimo* sopra tutte queste cose, come loro *necessarie cagioni* vi reggono tutti gli *effetti*, i quali ci narra la *Storia Certa*". Giambattista Vico, «La scienza nuova», *Laboratorio dell'Ispf*, 2015, 95–96.

¹³⁷ "Per andar'a trovare *tali nature di cose umane*, procede questa Scienza con una severa *Analisi de' pensieri umani d'intorno all'umane necessità, o utilità della vita socievole*, che sono i *due Fonti perenni del Diritto Natural delle Genti*, come pure nelle *Degnità* si è avvisato. Onde per quest'altro principale suo aspetto *questa Scienza è una Storia dell'Umane Idee*". Vico, «La scienza nuova», 93.

¹³⁸ Cfr. *Infra*. par. 3.7.

¹³⁹ Isaiah Berlin, *Le idee filosofiche di Giambattista Vico*, trad. da A. Verri (Armando Editore, 1996), 34.

¹⁴⁰ John R. R. Tolkien, *Il medioevo e il fantastico*, a c. di G. De Turrís, trad. da C. Donà (Bompiani, 2003), 206–8.

¹⁴¹ Berlin, *Le idee filosofiche di Giambattista Vico*, 35. In realtà, non è così ovvio dire che un romanziere conosce i suoi personaggi perché li ha fatti. Se ci atteniamo al metodo di scrittura di Le Guin, sarebbe più corretto dire che un romanziere ha "scoperto" i personaggi. Ma se i personaggi emergono dal subconscio insieme al resto del mondo narrativo, come sostiene Le Guin, allora lo scrittore non li ha "fatti" di suo pugno (non direttamente) e di conseguenza, per paradossale che sia, non può nemmeno conoscerli.

pensiero del cuor di Michelangelo, secondo cui “Non ha l’ottimo artista alcun concetto ch’un marmo solo in sé non circoscriva”.¹⁴² Questa zona d’ombra della creatività è quella in cui si muove l’intuizione, sempre diretta verso un bersaglio ignoto.

Anche la matematica, per esempio, in quanto creazione della mente, è chiara e distinta e i suoi risultati rigorosi, ma proprio perché essa è un gioco della nostra immaginazione per Vico non può dirci molto sul mondo esterno. La matematica non è determinata dalla realtà. Detto altrimenti: “noi possiamo garantire la validità, necessariamente, solo di ciò che noi stessi abbiamo totalmente inventato”.¹⁴³ Qui Vico sferra un attacco al metodo cartesiano secondo cui la conoscenza del mondo e dell’interiorità sia possibile attraverso idee astratte, chiare e distinte: la mente che cerca di apprendere se stessa *non si fa*, di conseguenza ignora il modo in cui essa stessa si apprende, una sottigliezza che anticipa di secoli la rivoluzione psicoanalitica di Freud e Jung: la psiche non è trasparente a se stessa.¹⁴⁴

Esiste però un margine di autoconsapevolezza dei processi interni che non è né *a priori* né astratto o deducibile: l’autoconoscenza. “Noi giudichiamo l’attività umana in termini di intenzioni, movimenti, atti di volontà, decisioni, dubbi, esitazioni, pensieri, speranze, paure, desideri e così via; sono questi i modi per cui noi distinguiamo gli esseri umani dal resto della natura”.¹⁴⁵ Vico descrive un essere umano incarnato in una corporeità, calato in un flusso di vita psichica, organica e storica. L’osservazione dell’essere umano in quanto umano genera un tipo di intima conoscenza *per causas* “dall’interno”, almeno per ciò che riguarda noi stessi, una conoscenza radicalmente diversa dall’astrattezza del *cogito* di Cartesio o alle idee di

¹⁴² “Non ha l’ottimo artista alcun concetto/c’un marmo solo in sé non circoscriva/col suo superchio, e solo a quello arriva/la man che ubbidisce all’intelletto./Il mal ch’io fuggo, e ’l ben ch’io mi prometto,/in te, donna leggiadra, altera e diva,/tal si nasconde; e perch’io più non viva,/contraria ho l’arte al disiato effetto./Amor dunque non ha, né tua beltate/o durezza o fortuna o gran disdegno,/del mio mal colpa, o mio destino o sorte;/se dentro del tuo cor morte e pietate/porti in un tempo, e che ’l mio basso ingegno/non sappia, ardendo, trarne altro che morte”.

¹⁴³ Berlin, *Le idee filosofiche di Giambattista Vico*, 39.

¹⁴⁴ Carl Gustav Jung, *L’io e l’inconscio*, trad. da Arrigo Vita (Bollati Boringhieri, 2012), 26.

¹⁴⁵ Berlin, *Le idee filosofiche di Giambattista Vico*, 42.

Locke, i quali si limitavano a registrare passivamente i dati naturali attraverso una mente razionale disincarnata. La vita umana si compone di storia, simboli, miti, interpretazioni, metafisiche, e tutte in costante mutamento, tutte calate nel flusso organico dell'uomo che in qualche misura crea, più o meno intenzionalmente: la Storia. Più che di una cronologia di eventi, la Storia in Vico sembra corrispondere all'esperienza diretta della vita, così come la durata reale di Bergson.

Senza queste premesse è impossibile capire perché Vico si sia scomodato a risalire all'origine della Storia nella *Scienza Nuova* a caccia delle sottili modificazioni del comportamento umano, o perché abbia posto così tanto l'accento sul linguaggio poetico.

Anche al principio della storia immaginata da Vico troviamo la Musa:

La *Sapienza* tra' *Gentili* cominciò dalla *Musa*; la qual'è da *Omero* in un luogo d'oro dell'*Odissea* diffinita, *Scienza del bene, e del male*, la qual poi fu detta *Divinazione*; sul cui *natural divieto*, perchè di cosa naturalmente negata agli uomini, *Iddio* fondò la *vera Religione agli Ebrei*, onde uscì la nostra *de' Cristiani*, come se n'è proposta una *Degnità*. Sicchè la *Musa* dovette' essere propriamente dapprima la *Scienza in Divinità d'auspicj*; la quale, come innanzi nelle *Degnità* si è detto, e più appresso se ne dirà, fu la *Sapienza Volgare di tutte le Nazioni, di contemplare Dio per l'attributo della sua Provvedenza*; per la quale da *divinari* la di lui essenza appellossi *Divinità*.¹⁴⁶

Vico chiama poeti-teologi i depositari di un rozzo sistema di pensiero primordiale – rozzo non perché volgare, ma perché, lo abbiamo visto, tutte le discipline che si sarebbero diramate nei secoli in principio erano contenute nella poesia, dalla magia alla metafisica. Questo stile di pensiero si reggeva su una precisa logica poetica la cui ossatura non era l'astrattezza, ma la corporeità.¹⁴⁷ L'idea che gli antichi parlassero un linguaggio logicamente ordinato come il

¹⁴⁶ Vico, «La scienza nuova», 98.

¹⁴⁷ «Il riconoscimento di un processo irreversibile dell'infanzia, della giovinezza, della maturità, della vecchiaia, del declino finale nella vita della società non meno che degli individui e di quei tipi di linguaggio, di rituali o relazioni economiche che appartenevano a ogni stadio dello sviluppo sociale, costituisce qualcosa, sembrava a Vico, che i filosofi o i giuristi del suo tempo o altri tempi non possedevano sufficientemente o non capivano, altrimenti non avrebbero attribuito all'uomo primitivo i loro raffinati processi mentali». Berlin, *Le idee filosofiche di Giambattista Vico*, 52.

nostro, secondo Vico, è una distorsione. Il valore stesso che attribuiamo alla metafora muta, se calato in un contesto così diverso.

Vico radicalizza questo passato immaginario figurandosi, ancor prima dei poeti-teologi, una schiatta di ominidi più simili a giganti che a uomini. Sopravvissuti al diluvio, questi bestioni, degenerazione della stirpe di Noè, erano selvaggi allo stato brado nelle sterminate foreste vergini che ricoprivano la terra al ritrarsi delle acque:

Quivi *pochi Giganti*, che dovetter'esser gli *più robusti*, ch'erano dispersi per gli boschi posti sull'*alture de' monti*, siccome le *fiere più robuste* ivi hanno i loro *covili*, eglino *spaventati*, ed *attoniti* dal grand'*effetto*, di che *non sapevano la cagione*, alzarono gli occhi, ed *avvertirono* il Cielo: e perchè in tal caso la *natura della mente umana* porta, ch'*ella attribuisca all'effetto la sua natura*, come si è detto nelle *Degnità*; e la natura loro era in tale stato d'*Uomini* tutti *robuste forze di corpo*, che *urlando, brontolando* spiegavano le loro *violentissime passioni*; si finsero il Cielo esser' un gran *Corpo animato*, che per tal'aspetto chiamarono GIOVE, *il primo Dio delle Genti* dette *Maggiori*; che *col fischio* de' fulmini, e *col fragore* de' tuoni *volesse dir loro qualche cosa*: e sì incominciarono a celebrare la naturale *Curiosità*, ch'è figliuola dell'*Ignoranza*, e madre della *Scienza*, la qual partorisce nell'aprire, che fa della mente dell'uomo la *Maraviglia*; come tra gli *Elementi* ella sopra si è *diffinita*: la qual *natura* tuttavia dura *ostinata* nel *volgo*, ch'ove veggano o una qualche *cometa*, o *parelio*, o altra *stravagante cosa in natura*; e particolarmente *nell'aspetto del Cielo*, subito danno nella *curiosità*, e tutti ansiosi nella *ricerca* domandano, *che quella tal cosa voglia significare*, come se n'è data una *Degnità*; ed ove ammirano gli stupendi effetti dalla *calamita col ferro*, in questa stessa età di menti più scorte, e ben' anco erudite dalle *Filosofie*, escono colà, che la *calamita* abbia una *simpatia* occulta *col ferro*; e sì *fanno di tutta la Natura un vasto corpo animato, che senta passioni, ed affetti*, conforme nelle *Degnità* anco si è divisato. Ma siccome *ora* per la *natura* delle nostre *umane menti* troppo *ritirata da' sensi* nel medesimo *volgo* con le tante *astrazioni*, di quante sono *piene le Lingue* con tanti *vocaboli astratti*, e di troppo *assottigliata* con l' *arte dello scrivere*, e quasi *spiritualezzata* con la *pratica de' numeri*, che volgarmente sanno di *conto*, e *ragione*; ci è *naturalmente negato* di poter formare la *vasta immagine* di cotal *Donna*, che dicono *Natura Simpatetica*; che mentre con la *bocca* dicono, non hanno *nulla in lor mente*; perocchè la *lor mente è dentro il falso*, ch'è *nulla*; nè sono soccorsi già dalla *Fantasia* a poterne formare una *falsa vastissima immagine*: così *ora* ci è *naturalmente negato* di poter' *entrare* nella *vasta Immaginativa* di *que' primi uomini*; le *menti* de' quali di nulla erano *astratte*, di nulla erano *assottigliate*, di nulla *spiritualezzate*; perch'erano tutte *immerse ne' sensi*, tutte *rintuzzate dalle passioni*, tutte *seppellite ne' corpi*: onde dicemmo sopra, ch'*or' appena intender si può, affatto immaginar non si può*, come pensassero i Primi Uomini, che fondarono l'Umanità Gentilesca.¹⁴⁸

Per non essere osservati dall'occhio del cielo, i bestioni si ritirarono nelle grotte e lì fondarono i regni della prima era in cui Vico suddivide il tempo, l'età degli dèi o dei giganti.

¹⁴⁸ Vico, «La scienza nuova», 104–5.

La seconda, quella degli eroi, è vicina alla prima in un tratto fondamentale che differenzia entrambe dalla terza e ultima era, quella degli uomini di cui noi faremmo parte: la tesi di Vico è che i cosiddetti primitivi pensassero più per immagini che per preposizioni.¹⁴⁹ Questa logica poetica non era artificiale, razionale e astratta, ma spontanea e intuitiva: era analogica.

“Se gli uomini primitivi pensavano miticamente”, scrive Guidorizzi, “ossia utilizzando un linguaggio simbolico e analogico, allora la magia, che anch’essa usa strumenti simbolici, è lo strumento che mitizza il rapporto dell’uomo con l’ambiente, perché lo riempie di presenze simboliche e occulte. Perciò *il pensiero magico è in definitiva pensiero mitico*” (corsivo mio).¹⁵⁰ Questa forma di pensiero, condensata da Vico nella logica poetica del linguaggio, è quel che chiama l’impossibile credibile.¹⁵¹

I giganti, scrive Berlin parafrasando Vico:

Non indicarono le cose ciascuna con il suo nome «naturale» [...] ma con «sostanze fisiche dotate di vita». Le favole e i miti, o piuttosto i caratteri presenti in essi sono «universali fantastici»; tentativi di riferirsi a intere classi di entità senza, finora, l’aiuto di termini generali propri (poiché a questo stadio la capacità di astrazione non è sufficientemente sviluppata), e perciò per mezzo di qualche esempio adeguatamente concepito come classe [...] che sta per se stesso e per l’intera classe stessa. Così «Giove» è insieme e nello stesso tempo il nome del cielo, del padre degli dèi e del reggitore dell’universo; della fonte del tuono, del terrore e del dovere; egli rappresenta ed esprime tutte le forze coercitive della natura prima che gli uomini debbano, per loro pericolo, piegarsi. Vico chiama ciò «l’impossibile credibile» che considera il «materiale proprio della poesia». Queste immagini successivamente potranno sembrare mostruosità logiche, e tuttavia Vico è convinto che ciò non costituisce semplice confusione: esse sono le categorie secondo le quali hanno pensato i primi uomini. Egli ci avverte che solo facendo uno sforzo gigantesco per entrare in questo tipo di mentalità, potremo penetrare nel mondo remoto dei nostri antenati, che solo possiede la chiave per il nostro mondo.¹⁵²

¹⁴⁹ Sul motivo per cui l’immagine è il medium prediletto dell’intuizione si veda Infra. par. 2.2.

¹⁵⁰ Giulio Guidorizzi, *La trama segreta del mondo. La magia nell’antichità* (Il Mulino, 2015), 20.

¹⁵¹ “Tal generazione della Poesia ci è finalmente confermata da questa sua *eterna proprietà*, che la di lei propria materia è *l’impossibile credibile*, quanto egli è impossibile, ch’i corpi sieno menti, e fu creduto, che ’l Cielo tonante si fusse Giove: onde i Poeti non altrove maggiormente si esercitano, che nel cantare le meraviglie fatte dalle *Maghe* per opera d’incantesimi: lo che è da rifondersi in un senso nascosto, c’hanno le nazioni dell’*Onnipotenza di Dio*; dal quale nasce quell’altro, per lo quale tutti i popoli sono naturalmente portati a far’ *infiniti onori alla Divinità*: e in cotal guisa i *Poeti fondarono le religioni a’ Gentili*”. Vico, «La scienza nuova», 107.

¹⁵² Berlin, *Le idee filosofiche di Giambattista Vico*, 61.

La magia è una fantasia, ma non nel senso negativo che le attribuiamo noi contemporanei. È uno stile di pensiero intuitivo, sintetico, analogico, metaforico e simbolico che mette in connessione l'essere umano con il mondo e i suoi impliciti.

Domanda: che ce ne viene in tasca a considerare Giove il fulmine e tutte le cose del cielo dal momento che ora sappiamo che il fulmine non è nient'altro che un evento atmosferico? Se i primitivi pensavano secondo categorie bizzarre, perché noi dovremmo fare lo stesso dal momento che abbiamo una scienza meteorologica e raffinate capacità di astrazione? Noi possiamo spiegare il fulmine, possiamo conoscerlo senza bisogno di raccontarlo.

Questo è il genere di domanda che sorge spontanea nella terza era immaginata da Vico, quella degli uomini, in cui il potere della fantasia è ridotto al lumicino. La conclusione paradossale cui si arriva abrogando il pensiero mitico in quanto "barbarico", è che la scienza astratta della terza era si rivela altrettanto barbara poiché, proprio come gli antichi, non si interessa del passato, ma solo del presente e del futuro.¹⁵³ L'unico modo per conoscere autenticamente, per Vico, è attraverso le cause e la causa originaria che ha dato lo slancio al pensiero umano è la fantasia. Gli universali fantastici (le personizzazioni degli dèi e degli eroi, le metafore del pensiero travestite da favole) non sono errori *per se*, ma forme originarie di una conoscenza incarnata, non astratta, per cui Giove non è solo "un nome che sta per qualcos'altro", ma un'entità percepita spiritualmente e temuta.¹⁵⁴ La metafora non è un trucco poetico, il dire quasi la stessa cosa: la metafora poetica *implica* il pensiero magico, una relazione profonda di scambio tra interiorità ed esteriorità.¹⁵⁵ Lo psicanalista James Hillman in

¹⁵³ Verene e Berlin, «Vico's Philosophy of Imagination», 424.

¹⁵⁴ Verene e Berlin, «Vico's Philosophy of Imagination», 415.

¹⁵⁵ Cfr. Guidorizzi, *La trama segreta del mondo*, 38. Anche Jung, con una sensibilità psicologica vicina a quella di Vico, sottolinea questo aspetto: "All'uomo primitivo non importa quasi affatto conoscere la spiegazione oggettiva dei fenomeni evidenti; egli invece sente la perentoria necessità, anzi, meglio, la sua anima inconscia è invincibilmente portata a far risalire qualunque esperienza sensibile a un accadimento psichico. All'uomo primitivo non basta veder sorgere e tramontare il sole: quell'osservazione esteriore deve costituire anche un avvenimento psichico, cioè il sole nel suo peregrinare deve raffigurare il destino di un dio o di un eroe il quale, in

proposito avrebbe usato l'espressione *anima mundi*, il mondo infuso di anima.¹⁵⁶ Per questa ragione anticamente le satire erano temute e gli scongiuri segnati davanti al male: l'uomo non si limitava a osservare un mondo astratto, ma ne faceva parte, interagiva in uno scambio reciproco con la realtà attraverso la fantasia. Secondo Vico, questa consapevolezza si è dispersa nei secoli ed è compito della scienza nuova rammemorarla, così da avere una visione complessiva della mente umana.¹⁵⁷

Obiezione: d'accordo, ma il fulmine resta il fulmine e Giove una finzione. Il progresso umano non si è alimentato di miti e fantasie, ma di dati, esperimenti e tecniche, e se oggi stiamo meglio di quei bitorzoluti bestioni nelle grotte lo dobbiamo al *logos*, non al *mythos*.¹⁵⁸

Vero. Ma pensiamo a quando il computer si blocca mentre stiamo facendo un lavoro importante. Con santa pazienza lo riavviamo ma abbiamo in risposta solo una indecifrabile schermata di errore. A quel punto lo prendiamo a calci senza risultati. Allora, come ultima spiaggia, lo preghiamo: «Ti prego, non farmi questo, ti prego, ti prego, coraggio, dai...».

fin dei conti, non vive che nell'anima dell'uomo". Carl Gustav Jung, *Gli archetipi dell'inconscio collettivo*, trad. da Elena Schanzer e Antonio Vitolo (Bollati Boringhieri, 2017), 18.

¹⁵⁶ Hillman mutua l'espressione dalla filosofia neoplatonica e dalla tradizione rinascimentale.

¹⁵⁷ Il sociologo Hartmut Rosa ha rielaborato quest'idea di intima interconnessione con il mondo utilizzando il termine "risonanza". Lo stesso concetto è stato ripreso anche dal filosofo Charles Taylor in relazione al rapporto di intercomunicazione poetica tra mente e mondo. Cfr. Hartmut Rosa, *Resonance: A Sociology of Our Relationship to the World*, trad. da James C. Wagner (Polity, 2019); Charles Taylor, *Cosmic Connections: Poetry in the Age of Disenchantment* (Belknap Press of Harvard University Press, 2024).

¹⁵⁸ Va precisato come *logos* e *mythos* (vale per pressoché tutte le dicotomie) non siano modelli di pensiero a compartimenti stagni, separati da sempre e per sempre. Noi, infatti, li concepiamo dal punto di vista del *logos*, e quindi attraverso un ragionamento analitico basato sul principio di non contraddizione e coppie oppostive. Spesso si pensa per differenze, non similitudini. Dal punto di vista del *mythos*, invece, il *logos* esiste già, sebbene immerso nella forma prototipica di narrazione. Il personaggio di Dedalo, per esempio, il mitologico costruttore del labirinto, è per certi versi l'archetipo dell'inventore e contiene già in sé i tratti caratteristici del *logos*: "Il Labirinto è opera di Dedalo, un Ateniese, personaggio apollineo in cui confluiscono, nella sfera del mito, le capacità inventive dell'artigiano che è anche artista (tramandato come capostipite della scultura) e della sapienza tecnica che è altresì prima formulazione di un *logos* immerso ancora nell'intuizione, nell'immagine. La sua creazione oscilla tra il giuoco artistico della bellezza, estraneo alla sfera dell'utile – tale è il riferimento di Omero « un luogo per la danza simile a quello che Dedalo, nell'ampia Cnosso, inventò e costruì per Arianna dai bei capelli » – e l'artificio della mente, della ragione nascente, per sbrogliare una fosca, ma concretissima, situazione vitale." Colli, *La nascita della filosofia*, 14. Ancor più di Dedalo, il dio Efesto, pur zoppo e dall'aspetto grottesco, era capace di fabbricare tripodi semoventi automatici per servire pietanze ai banchetti degli dèi, e addirittura animare due ancelle robot fatte d'oro, il più antico esempio di androide della letteratura occidentale. Guidorizzi, *La trama segreta del mondo*, 80. Si veda anche Giacomo Scarpelli, *Ingegno e congegno. Sentieri incrociati di filosofia e scienza* (Edizioni di Storia e Letteratura, 2011), 35–39.

Siamo così diversi dai bestioni che credevano che il fulmine potesse rispondergli? Senza contare che l'assunto per cui si pensi logicamente invece che analogicamente, è tutto da dimostrare (e in parte Lakoff e Johson l'hanno già smentito).

La conoscenza poetica di Vico è una conoscenza attraverso il sentimento, qualcosa che Jacques Maritain ha definito “conoscenza per connaturalità”:

Se egli [il poeta] ode le parole d'ordine e i segreti balbettanti nelle cose, se percepisce la realtà, le corrispondenze, i messaggi cifrati che sono nel cuore dell'esistenza attuale, se capta più cose che la nostra filosofia non medita, non è che egli conosca tutto ciò nel senso ordinario della parola conoscere [...] Tutto quel che discerne e presente nelle cose, egli lo presente e discerne non come *altro* da sé, secondo la legge del pensiero speculativo, ma, al contrario, come inseparabile da sé nella sua emozione, e, in verità, come identificato a se stesso. La sua intuizione, l'intuizione creativa, è un oscuro cogliere il proprio sé e le cose insieme in una conoscenza per unione o per connaturalità che nasce nell'inconscio spirituale e fruttifica soltanto nell'opera.¹⁵⁹

La conoscenza per connaturalità non è soggettiva nel senso privato del termine – tradotto: ciò che provo non ha valore epistemico o conoscitivo perché è soltanto mio, quindi non verificabile oggettivamente. La conoscenza per connaturalità riguarda, piuttosto, il “significato” di una data cosa. L'esperienza del significato, trasfigurata in poesia, non è più una preferenza privata (esempio: mi piacciono le rose) ma la risultante dell'interconnessione tra ontologico e psicologico, due domini che la filosofia post-Cartesiana considera inconciliabili.¹⁶⁰

Quella che Vico stava tentando di recuperare attraverso l'espressione “fantasia” era la conoscenza intuitiva delle cose, una conoscenza immediata, non letterale, immaginifica, una conoscenza oscura, come la definisce Maritain, che coglie in un tempo il soggettivo e il

¹⁵⁹ Maritain, *L'intuizione creativa*, 138.

¹⁶⁰ Cfr. Taylor, *Cosmic Connections*. Taylor, come accennato, chiama *interspace* lo spazio di interazione tra io e mondo. La caratteristica fondamentale di questo spazio è la sua irriducibilità ai due domini apparentemente separabili di uomo e ambiente. Con le dovute cautele, la definizione richiama anche quella che Helmuth Plessner diede di “limite” ne *I gradi dell'organico e l'uomo*, intendendo il limite non come una barriera invalicabile tra uomo e natura ma come spazio permeabile di scambio.

molteplice senza chiarirlo nelle categorie dell'intelletto.¹⁶¹ La conoscenza per connaturalità, conclude Maritain, “ha un ruolo immenso nella vita umana. I filosofi moderni l'hanno gettata nell'oblio, ma i dottori antichi le prestavano grande attenzione e fondavano su di essa tutta la loro teoria della contemplazione infusa”.¹⁶²

Il bisticcio ruota attorno all'idea che abbiamo di linguaggio. I bestioni di Vico non parlano una lingua astratta e articolata come la nostra. Comunicano poeticamente, ma anche in questo caso la poesia non è il sonetto a rima baciata, bensì un'espressione pre-logica di versi gutturali, suoni e musica. Lo scopo del linguaggio articolato è rendere esplicito l'implicito, spiegare in una definizione stile Wikipedia che un fulmine è un fenomeno atmosferico consistente in una scarica elettrica che si instaura tra due corpi con una grande differenza di potenziale elettrico. Un linguaggio del genere è utilissimo per comunicare informazioni, ma del tutto inefficace quando si cerca di esprimere qualcosa di implicito come un sentimento profondo. Dire «Sto tanto male» qualifica il mio stato d'animo in senso astratto, ma non dice nulla del mio reale stato d'animo. Dire «Sto da cani» smargina un po' il concetto, ma per farlo ricorre a una metafora.¹⁶³ Un verso di Baudelaire riuscirebbe a trasmettere il dolore in maniera ancor più profonda, ma forse solo un grido da spaccare la gola potrebbe davvero esprimere come mi sento. Il grido non è articolato, ma lo capiamo come e meglio di una frase, anche senza

¹⁶¹ Un parallelismo interessante è quello tra la conoscenza oscura, intuitiva, e la sapienza ricevuta dagli oracoli attraverso la divinazione: “Attraverso l'oracolo, Apollo impone all'uomo la moderazione, mentre lui stesso è smoderato, lo esorta al controllo di sé, mentre lui si manifesta attraverso un « pathos » incontrollato: con ciò il dio sfida l'uomo, lo provoca, lo istiga quasi a disubbidirgli. Tale ambiguità si imprime nella parola dell'oracolo, ne fa un enigma. *L'oscurità paurosa del responso allude al divario tra mondo umano e divino* (corsivo mio). E del resto già le *Upanishad* indiane dicevano: «perché gli dèi amano l'enigma, e a essi ripugna ciò che è manifesto». Si è già accennato al carattere di terribilità e di crudeltà che la tradizione religiosa greca attribuisce ad Apollo, alla sua azione ostile nei confronti del mondo umano: l'aspetto enigmatico della parola di Apollo”, Colli, *La nascita della filosofia*, 23. La figura di Apollo sarà esplorata anche nel paragrafo successivo. Per ora è sufficiente ribadire come l'intuizione si riceva in maniera sintetica, e ciò che conta è proprio il suo contenuto implicito, quello cioè che non può essere espresso in maniera lineare, solo fatto trasparire. Questo nucleo implicito, che nell'arte divinatoria prende la forma dell'enigma, per Maritain è l'essenza stessa della poesia.

¹⁶² Maritain, *L'intuizione creativa*, 141.

¹⁶³ Sulla metafora poetica come avvicinamento “oscuro” all'essere, si veda Pier Aldo Rovatti, *Guardare ascoltando* (Bompiani, 2003), 31–40, 45. Rovatti sottolinea inoltre come anche Heidegger considerasse il “dire poetico” il dire originario, sulla linea di Vico.

soggetto, predicato e complemento. Ecco perché per lungo tempo poesia e musica sono state legate.

È nota una battuta dello psicologo Steven Pinker secondo cui la musica equivarrebbe a una cheesecake, un dessert, un di più che sì, ci fa stare bene, ma in fondo non è davvero indispensabile. Il dibattito su cosa sia nato prima, musica o linguaggio, è aperto, ma l'evidenza mostra come nei bambini gli aspetti musicali della lingua (intonazione, fraseggio, e ritmo) siano i primi a comparire; i bambini prediligono il cosiddetto *baby-talk* che enfatizza la prosodia e la musicalità del parlato (e che, per inciso, ci sorge spontaneo quando ci rivolgiamo a un piccoletto nella culla); i neonati riescono a distinguere il timbro e l'intonazione della voce della mamma e la preferiscono a qualunque altra voce; sono anche capaci di distinguere l'intonazione specifica della lingua madre che, anche in questo caso, preferiscono alle altre.¹⁶⁴

Nelle società tradizionali, il rapporto con la musica è radicalmente diverso da quello occidentale, e canti e balli (oltre che per scopi rituali, celebrativi o festivi) sono parte integrante della quotidianità.¹⁶⁵ Il linguaggio non è nemmeno necessario al pensiero, come dimostrano i soggetti affetti da afasia a seguito di un ictus, i quali testimoniano come il pensiero “fosse lì”, ma senza i suoni necessari ad articularlo.¹⁶⁶

Quindi, non solo il linguaggio articolato non è necessariamente nato prima di altre forme espressive come la musica, ma non è nemmeno indispensabile per comprendere qualcosa. Anzi, come mostrato poco fa, di solito sono proprio le cose più importanti per noi (stati d'animo, emozioni, sensazioni, intuizioni) le più difficili da verbalizzare. In genere, quando lo facciamo, otteniamo l'effetto opposto perché cercando di spiegare togliamo tutto il contenuto implicito di quel che proviamo (ci allontaniamo cioè dalla durata reale di Bergson). È la

¹⁶⁴ Iain McGilchrist, *Il padrone e il suo emissario: I due emisferi del cervello e la costruzione dell'Occidente*, trad. da Eleonora Gallitelli (UTET, 2022), 177.

¹⁶⁵ McGilchrist, *Il padrone e il suo emissario*, 179.

¹⁶⁶ McGilchrist, *Il padrone e il suo emissario*, 185–88.

differenza che passa tra poesia e parafrasi. Il linguaggio è la rappresentazione di un'esperienza (nel senso di ri-presentare), ma non è l'esperienza.¹⁶⁷ I limiti del linguaggio astratto valgono sia per le espressioni poetiche sia per le intuizioni scientifiche, le quali spesso non possono essere rese esplicite e comprensibili in termini quotidiani. Da qui la necessità del mito, della poesia, del racconto fantastico. Il linguaggio non contiene tutto ciò che sperimentiamo, motivo per cui per trasmettere ciò che di implicito c'è nel nostro stare al mondo, raccontiamo qualcosa attraverso musica, immagini, gesti. La conoscenza (pur inafferrabile) dell'implicito è conoscenza poetica, *mythos*.

C. S. Lewis riassume così l'importanza del pensiero mitico:

In the enjoyment of a great myth we come nearest to experiencing as a concrete what can otherwise be understood only as an abstraction. At this moment, for example, I am trying to understand something very abstract indeed – the fading, vanishing of tasted reality as we try to grasp it with discursive reason... But if I remind you, instead, of Orpheus and Eurydice, how he was suffered to lead her by the hand but, when he turned round to look at her, she disappeared, what was merely a principle becomes imaginable. You may reply that you never till this moment attached that 'meaning' to that myth. Of course not. You are not looking for an 'abstract' meaning at all. [...] It is only while receiving a myth *as a story* that you experience the principle concretely.¹⁶⁸

Il significato del mito di Orfeo non è esplicito e letterale, ma implicito e intuitivo.

L'immagine di cui parla Lewis racconta da sola più di quanto un argomento astratto non dica.

Obiezione: qui si parla di storie, ma a noi servono concetti, nozioni, modelli e astrazioni chiare per capire il mondo. In altre parole, ci serve il *logos*, non il *mythos*. Questa conoscenza oscura è buona come passatempo, è letteratura, poesia, teatro, ma non ci dice niente di vero sul mondo che il linguaggio filosofico non possa esprimere. Conclusione: il *mythos* non ci serve, tanto più che lo abbiamo dismesso, con buona pace di Vico, Lewis e tutti gli altri. Inoltre

¹⁶⁷ Iain McGilchrist, *The Matter With Things: Our Brains, Our Delusions, and the Unmaking of the World* (Perspectiva, 2021), 1196–98. In ambito psicanalitico, lo stesso si può dire dei sogni: ciò che raccontiamo all'analista è la ri-proposizione del sogno, non il sogno *per se*. Cerchiamo cioè di ritrasmettere un'esperienza indirettamente attraverso le parole.

¹⁶⁸ C. S. Lewis, citato in McGilchrist, *The Matter With Things*, 639.

dobbiamo considerare che il *mythos* può essere analizzato, spiegato, dissezionato, senza perdere nulla di questo fantomatico contenuto implicito. Un ginecologo, per usare una battuta di Umberto Eco, non smette di amare le donne per via del suo lavoro.

L'obiezione è nota a tutti coloro che si occupano di storie con un minimo di sensibilità, e J.

R. R. Tolkien (amico di Lewis) la descrive bene in questo passaggio:

Il significato di un mito non si può facilmente fermare sulla carta con gli spilli del ragionamento analitico. Riesce al meglio quando viene presentato da un poeta che sente ciò che il suo tema fa presagire, piuttosto che renderlo esplicito [...] Chi difende la significanza del mito si trova quindi in svantaggio [...] perché il mito è qualcosa di vivo nel suo insieme e in tutte le sue parti, e che muore prima di poter essere dissezionato. È possibile, credo, essere commossi dalla potenza del mito, e tuttavia fraintendere questa sensazione, attribuendola interamente a qualcos'altro che sia ugualmente presente: l'arte metrica, lo stile, l'abilità verbale. Il gusto assennato può rifiutare di ammettere che in *noi* [...] ci possa essere un qualche interesse per orchi e draghi. Percepriamo dunque la perplessità del gusto di fronte al fatto che esso ha tratto un grande piacere da un poema che verte appunto su queste creature fuori moda.¹⁶⁹

Ciò che Tolkien sta cercando di salvare è la fantasia. Le spiegazioni analitiche possono aiutare ad apprezzare il mito, ma non lo esauriscono. Secondo Tolkien, dentro di noi c'è una parte profonda che, semplicemente, ama tutto il contenuto immaginifico (implicito) di creature fuori moda come orchi e draghi.¹⁷⁰

Però, d'accordo, ammettiamo di dare torto a Tolkien e consideriamo draghi, orchi e compagnia solo fantasticherie insensate. Atteniamoci a quel che vediamo e sentiamo. Siamo certi di aver mandato in pensione il pensiero mitico? O, piuttosto, abbiamo sostituito i vecchi dèi con nuovi, come nel romanzo *American Gods* di Neil Gaiman? L'individualità, per esempio, è un mito tanto quanto il drago.¹⁷¹ Il gene egoista. L'intelligenza artificiale.¹⁷²

¹⁶⁹ Tolkien, *Il medioevo e il fantastico*, 41–42.

¹⁷⁰ “Un drago non è una fantasia oziosa. Quali che possano essere le sue origini, nella realtà o nell'invenzione, nella leggenda il drago è una potente creazione dell'immaginazione, più ricca di significato che il suo tumulo d'oro”. Tolkien, *Il medioevo e il fantastico*, 43.

¹⁷¹ Si è già accennato a come Omero o i poeti atichi non si percepissero “individui” nel senso in cui lo intendiamo oggi. Il concetto stesso di identità, secondo Snell, Otto, e altri, ha una origine filosofica precisa. Per una panoramica sul mito dell'identità, si veda Francesco Remotti, *Contro l'identità* (Laterza, 2021).

L'analisi clinica.¹⁷³ Sono tutte formule (o modi di vedere il mondo) in cui crediamo passivamente.

Obiezione! Tutte queste cose sono basate su *fatti*, non su fantasie!

Anche la sensazione è un fatto, sebbene sperimentato individualmente. E il fatto in questione non può essere esaurito in un'articolazione linguistica. Dire che il mio dolore è uno stato mentale non aiuta a lenirlo. Sapere quali regioni del cervello si attivano quando prendo la scossa non dice niente su *quella* scossa in particolare. L'interiorità coinvolge una gamma più ampia di implicite che hanno valore e significato *proprio perché non possono essere espressi in maniera lineare*. Il mito, consapevolmente o meno, ci colloca in una specifica visione del mondo perché è nella nostra natura pensare miticamente. La fantasia, conclude Tolkien, è una naturale attività dell'uomo che non offende la ragione: è un nostro diritto.¹⁷⁴

Vico aveva intuito tutto ciò, motivo per cui aveva cercato di liberarsi dall'armamentario filosofico per calarsi nella testa di un gigante che pensava poeticamente, cogliendo ciò che il discorso argomentativo aveva perso attraverso le ere, mostruosità logiche che, nonostante tutto il buonsenso, sono sia impossibili che credibili.

Per Maritain la conoscenza poetica si esprime al meglio nell'opera d'arte, poiché emerge spontaneamente dall'inconscio e viene colta intuitivamente nella fitta rete di interconnessioni tra microcosmo e macrocosmo, tra la soggettività del poeta e il resto. Questa conoscenza, lo

¹⁷² McGilchrist, *The Matter With Things*, 636.

¹⁷³ Cfr. James Hillman, *Il mito dell'analisi*, trad. da Adriana Giuliani (Adelphi, 2012).

¹⁷⁴ C. S. Lewis, nonostante la brillante citazione precedente, non ha sempre avuto fiducia nei miti. Una sera, parlandone con Tolkien, li definì "menzogne sussurrate attraverso l'argento". Tolkien, al contrario, era convinto del significato profondo celato dietro quelle vecchie storie e riuscì a convertire Lewis dedicandogli una poesia nota sia come *Mythopoeia*, sia come *Misomythos e Philomythos*, di cui riportiamo un breve passaggio: "Se tutte le fessure del mondo colmammo/con Elfi e Folletti, se creare osammo/gli Dei e le loro magioni dal buio e dalla luce/e seminammo semente di draghi – ciò era (a torto o ragione)/nostro diritto. Questo diritto non è decaduto:/ancora creiamo secondo la legge che così ci ha voluto". La fantasia e la ragione, secondo Tolkien, si aiutano a vicenda senza annullarsi tra loro. La ragione impedisce alla fantasia di trasformarsi in illusione morbosa, mentre la fantasia, pur riconoscendo lo stato di cose del mondo, si rifiuta di esserne schiava. In ultima analisi, la fantasia è un'arte sub-creativa che non fa che replicare in piccolo ciò che il Creatore (Tolkien era profondamente credente) fece dall'alba dei tempi. Tolkien, *Il medioevo e il fantastico*, 213.

ripetiamo, è più un'esperienza che una conoscenza, proprio perché non è astratta, ma sperimentata attraverso l'emozione, l'irrazionale, la sensazione (alla maniera dei giganti scossi dai brividi davanti a Giove). L'intuizione creativa non è concettualizzabile, ma solo esprimibile in segni e immagini, in altre parole artisticamente.¹⁷⁵ Quando però la conoscenza poetica prende coscienza di se stessa, considerandosi il fine in sé e non il veicolo per esprimersi in un'opera d'arte, ecco che abbiamo la magia.

La magia *per se* non è il problema, poiché il pensiero magico è pensiero mitico ma dobbiamo anche considerare il fatto che la poesia come attività è una virtù pratica dell'intelletto.¹⁷⁶ L'attività poetica è disinteressata nel senso che si sottomette all'intuizione, la riceve e la esprime nell'opera *per il bene dell'opera*.¹⁷⁷ Nel momento in cui l'ego del poeta tenta di esercitare un controllo sulla conoscenza che riceve, di estenderla, di capirla, di approfondirla, allora la magia diventa pratica magica e il mago abbandona l'appetito del bello per la conoscenza in sé. La conoscenza poetica dei grossi bestioni di Vico non è una scienza teorica, né un'espressione di potere. È il mezzo naturale (quello originario, per Vico) attraverso cui la mente si rapporta col mondo, intuitivamente, per mezzo della fantasia. La magia autentica, usando liberamente una licenza poetica, non si controlla. Si esprime.

¹⁷⁵ Maritain, *L'intuizione creativa*, 206.

¹⁷⁶ Maritain recupera la distinzione aristotelica tra intelletto speculativo e pratico. Laddove l'intelletto speculativo "conosce soltanto per conoscere", l'intelletto pratico "conosce in vista dell'azione". La caratteristica essenziale dell'intelletto pratico è l'appetito. Mentre l'intelletto speculativo si conforma (o adegua) all'essere, a ciò che le cose sono, l'intelletto pratico non può conformarsi a nulla poiché la cosa da realizzare (l'opera d'arte) ancora non esiste. In questo senso l'intelletto pratico può solo adeguarsi all'appetito verso questa incognita ancora da realizzare, poiché essa deve essere portata in essere con la maggior fedeltà possibile. Si noti che questa distinzione tra i domini intellettuali implica anche una distinzione che spesso, nella cultura contemporanea, tende a sfumare, cioè quella tra bontà morale e bontà artistica. Proprio perché è l'intelletto pratico a porsi al servizio dell'opera, questo persegue esclusivamente il bene dell'opera, non il bene morale *per se*. Detto altrimenti: "Il bene che persegue l'arte non è il bene della volontà umana, ma il bene della stessa cosa prodotta. Così l'arte non esige nessuna precondizione necessaria, la rettitudine della volontà o della facoltà appetitiva quanto alla natura propria di questa, al suo dinamismo e ai suoi fini proprio – umani o morali –, in breve nella linea del destino umano. Il fatto che un uomo sia un avvelenatore non prova niente contro la sua prosa", Maritain, *L'intuizione creativa*, 66–68, 71. Naturalmente l'arte vive nel mondo, e l'artista è soggetto ai giudizi morali come tutti, ma spesso la cronaca o il giornalismo culturale ha la tendenza a proiettare la moralità (vera o presunta) sull'opera stessa dell'artista, commettendo di conseguenza un grave errore poiché i domini stessi dello spirito che ha generato l'opera sono (pur astrattamente) diversi e circoscritti. Semplificando, un romanzo non è più o meno bello perché l'intento del romanziere è quello di apparire più o meno buono.

¹⁷⁷ Maritain, *L'intuizione creativa*, 166.

Domanda: allora perché in passato sono esistiti così tanti poeti-maghi che, oltre a verseggiare, rivendicavano di poter smuovere montagne? Anche i menestrelli irlandesi avevano perso l'appetito del bello? E che dire dei poeti contemporanei, come lo stesso Yeats?

Risposta (parziale): magia e poesia sono attività separate *per noi*, non per i poeti del passato. Così come oggi godiamo di una raffinata capacità di astrazione, i poeti del passato godevano di quella che Maritain chiama “innocenza creativa”.¹⁷⁸ Innocenza creativa non significa ingenuità o frivolezza, ma assoluta fedeltà all'intuizione. Maritain fa l'esempio di Dante, che certo non era un mago, ma ugualmente credeva fermamente che Beatrice non fosse solo un simbolo o un'allegoria. Proprio come i grossi bestioni di Vico credevano che Giove incarnasse il fulmine, il cielo e tutte le altre potenze, Dante credeva che Beatrice incarnasse la conoscenza teologica, la sapienza ispirata.¹⁷⁹ Tutta la *Commedia* risponde all'intuizione originaria di Dante cui si è sottomesso con ingenuità disarmante, credendo che Beatrice non fosse solo un “far finta che” o un “dire quasi la stessa cosa”. Uno scrittore contemporaneo si lambicchierebbe sui significati dei suoi personaggi, sugli effetti da sortire nel lettore, sulle strategie migliori per accaparrarsi un premio, in altre parole costruirebbe il personaggio di Beatrice, non gli si sottometterebbe.¹⁸⁰ Lo stesso si potrebbe dire per i maghi autentici, i quali (con altrettanta ingenuità sincera) si rapportavano all'universo attraverso pratiche magiche.

¹⁷⁸ Maritain, *L'intuizione creativa*, 388.

¹⁷⁹ L'innocenza creativa è caratterizzata dal “credere a tutte le cose”, e in questo Dante ha dimostrato una fiducia incrollabile nel considerare Beatrice non semplicemente una Musa o un simbolo o una allegoria, crederla *davvero* ciò che per Dante significa: “La benedetta ingenuità di Dante è così profonda che [...] egli crede davvero a questa identità unica e molteplice [di Beatrice]. Senza questa credenza centrale, tutta la sua poesia lo avrebbe abbandonato. La sua ingenuità è tale che egli crede che il suo amore per Beatrice sia in se stesso e in faccia a tutti gli uomini una cosa altrettanto importante che il cielo e la terra”, Maritain, *L'intuizione creativa*, 389.

¹⁸⁰ L'eco di questa forma di sottomissione volontaria si trova anche nelle riflessioni di Andrej Tarkovskij sull'arte: “An artist who has no faith is like a painter who was born blind. It is a mistake to talk about the artist 'looking for' his subject. In fact the subject grows within him like a fruit, and begins to demand expression. It is like childbirth... The poet has nothing to be proud of: he is not master of the situation, but a servant. Creative work is his only possible form of existence, and his every work is like a deed he has no power to annul. For him to be aware that a sequence of such deeds is due and right, that it lies in the very nature of things, he has to have faith in the idea, for only faith interlocks the system of images (for which read: system of life)”. Andrej Tarkovskij, *Sculpting in Time*, trad. da Kitty Hunter-Blair (s.d.), 43, http://archive.org/details/Andrei_Tarkovsky_Sculpting_In_Time.

Parlando di magia e ispirazione dobbiamo allora distinguere la magia in senso lato (la conoscenza oscura e non prevedibile dell'intuizione poetica) dalla magia in senso stretto (la pratica magica). In proposito Maritain scrive: "Credo che la poesia sfugga alla tentazione della magia solo se rinuncia a qualsiasi volontà di potenza, perfino e prima di tutto in relazione all'evocazione dell'ispirazione, e se non c'è nessuna incrinatura nella fedeltà del poeta all'essenziale disinteresse della creazione poetica".¹⁸¹

I grossi bestioni di Vico, e i poeti-maghi del passato, non potevano separare magia e poesia nello stesso modo di un contemporaneo per il semplice fatto che il contesto storico era diverso, la capacità di astrazione era ridotta, l'essere umano partecipava del mondo attraverso relazioni invisibili, e quando lo faceva questa forma di interazione era spontanea, fedele all'intuizione che tutte le cose partecipassero tra loro. Questo contesto, nello specifico, faceva capo a una cultura orale in cui l'individualità era concepita in maniera radicalmente diversa, come mostreremo nel prossimo paragrafo.

Nel corso della storia, la tentazione magico-esoterica non ha lasciato indifferenti poeti, artisti e perfino scienziati, proprio in virtù del minimo comune denominatore che lega magia e poesia: l'intuizione.¹⁸² Ma come si sono mischiate queste due attività che oggi consideriamo diverse, seppur con lo stesso grado di scetticismo, se non addirittura imbarazzo?¹⁸³

¹⁸¹ Maritain, *L'intuizione creativa*, 252–53.

¹⁸² Il doppio volto della scienza, nella sua controparte, per così dire, "magica" non è un residuo dell'alchimia o del pensiero medievale. Anche in un periodo di sfrenato positivismo, come l'Ottocento, troviamo un grande interesse degli scienziati verso occultismo, spiritismo e ricerche di confine come la radiestesìa, la geomanzia, l'astrologia, o ancora verso sistemi di pensiero spirituali quali la teosofia o l'antroposofia. Anche in pieno Novecento diversi fisici padre della teoria quantistica si avvicinano a speculazioni più ardite riguardo la natura della realtà, coniugando il metodo scientifico con il pensiero New Age e le filosofie orientali. Cfr. Germana Pareti, *La tentazione dell'occulto: scienza ed esoterismo nell'età vittoriana* (Bollati Boringhieri, 1990); Giacomo Scarpelli, *Il cranio di cristallo. Evoluzione della specie e spiritualismo* (Bollati Boringhieri, 1993); David Kaiser, *Come gli hippie hanno salvato la fisica*, trad. da Simone Buttazzi et al. (Castelvecchi, 2012).

¹⁸³ "The poet and the magician are probably two of the most likely professions to shout at and cajole forces of nature. And the statements "I am a poet" and "I am a magician" are probably equally likely to excite embarrassment in, at least, some self-consciously modern, Western contexts", Selove, «Magic as Poetry, Poetry as Magic», 40.

Ancora Robert Graves rileva l'originaria coincidenza tra poesia e magia già in uno dei suoi primi scritti critici, *On English Poetry*:

There is evidence for explaining the origin of poetry as I have defined it, thus:—Primitive man was much troubled by the phenomenon of dreams, and early discovered what scientists are only just beginning to acknowledge, that the recollection of dreams is of great use in solving problems of uncertainty; there is always a secondary meaning behind our most fantastic nightmares. Members of a primitive society would solemnly recount their dreams to the wise ones of the clan and ask them to draw an inference. Soon it happened that, in cases of doubt, where the dream was forgotten and could not be recalled, or where it was felt that a dream was needed to confirm or reverse a decision, the peculiarly gifted witch doctor or priestess would induce a sort of self-hypnotism, and in the light of the dream so dreamed, utter an oracle which contained an answer to the problem proposed. The compelling use of rhythm to hold people's attention and to make them beat their feet in time, was known, and the witch doctor seems to have combined the rhythmic beat of a drum or gong with the recital of his dream. In these rhythmic dream utterances, intoxicating a primitive community to sympathetic emotional action for a particular purpose of which I will treat later, Poetry, in my opinion, originated, and the dream symbolism of Poetry was further encouraged by the restrictions of the *taboo*, which made definite reference to certain people, gods and objects, unlucky.¹⁸⁴

Se seguiamo l'ipotesi di Graves, possiamo concludere che poesia e magia abbiano avuto origine non solo dalla personizzazione fantasiosa di un fulmine, ma (soprattutto) dall'attività irrazionale per eccellenza: i sogni.¹⁸⁵

¹⁸⁴ Graves, *On English Poetry*, 19–20.

¹⁸⁵ Studiosi come Burkert sono più cauti nel rintracciare l'origine del mito nei sogni. Il sogno preesiste all'uomo, non è una sua particolarità. Sebbene gli animali non siano capaci di verbalizzare l'attività onirica, gli esseri umani riconoscono nei sogni schemi comportamentali e di visualizzazione che possono arricchire la narrazione senza necessariamente esserne l'origine. Burkert non approfondisce oltre. Considera solo la verbalizzazione del sogno senza chiedersi ciò che il sogno *significhi* per chi lo fa. Un animale non si domanda da dove arrivi il sogno, lo sperimenta e basta. L'essere umano, al contrario, attribuisce rilevanza al sogno proprio perché autocosciente: se non sono stato io a produrre il sogno, da dove è arrivato? L'origine della mitologia (sempre per via ipotetica) non è il sogno *per se*, ma *l'esperienza del sogno*, l'esercizio spontaneo dell'immaginazione scaturito dalla perdita di controllo di sé durante la notte. Cfr. Walter Burkert, *La creazione del sacro. Orme biologiche nell'esperienza religiosa*, trad. da F. Salvatorelli (Adelphi, 2004), 95. Sempre Jung, con slancio poetico, sottolinea questo aspetto in forma di prosa nel *Libro rosso*: "Perciò chi osserva l'evento da fuori vede sempre soltanto ciò che è già stato e che è sempre uguale. Chi invece guarda da dentro sa che è tutto nuovo. Le cose che accadono sono sempre le stesse. Non è sempre uguale invece la profondità creativa dell'essere umano. Le cose di per sé non significano nulla, assumono significato solo dentro di noi. Siamo noi a dare il significato alle cose. Il significato è ed è sempre stato artificiale, siamo noi a crearlo. [...] Questo significato delle cose è il senso superiore che non si trova nelle cose stesse e neppure nell'anima, è piuttosto il Dio che sta tra le cose e l'anima, il mediatore della vita, il ponte, il passaggio". Carl Gustav Jung, *Il libro rosso. Liber novus*, a c. di Sonu Shamdasani, trad. da Giovanni Sorge et al. (Bollati Boringhieri, 2012), 24.

1.4 L'arco e la lira

Riprendendo un saggio di Joseph Addison, Jorge Louis Borges suggerisce che l'anima quando sogna è al tempo stesso il teatro, gli attori e il pubblico, oltre che l'autrice delle storie cui assiste. I sogni, conclude Borges, costituirebbero “il più antico, e non meno complesso, dei generi letterari”.¹⁸⁶

Sogni e intuizione, in effetti, hanno qualcosa in comune: proprio come non si può programmare un'intuizione, lo stesso non si può fare con un sogno. Se un sogno è fuori dal controllo, pensavano gli antichi, significa che deve arrivare da qualche altra parte.¹⁸⁷ L'esperienza onirica percepita in questi termini sembra un fatto trasversale a pressoché tutte le culture.

Per i Maori: “quando uno dorme la sua anima «si reca nel *reinga*», e lì prende contatto con i morti; il sogno è il veicolo di questo viaggio in cui la realtà della veglia non è più vera o reale di quella del sogno, ma ha solo uno statuto differente”.¹⁸⁸

Se un indigeno del Paraguay accusa un missionario di: “avergli rubato delle zucche per il semplice fatto che l'ha visto fare in sogno, costui può ben negare il furto immaginario, ma dalla prospettiva dell'accusatore resterà un ladro, perché il sogno per lui non è meno reale dell'esperienza cosciente”.¹⁸⁹

Bruce Chatwin, ne *Le vie dei canti*, racconta di come i miti di fondazione aborigeni discendano da un ancestrale “tempo del sogno”, durante il quale creature totemiche avrebbero

¹⁸⁶ Jorge L. Borges, *Libro di sogni*, a c. di Tommaso Scarano (Adelphi, 2015), introd.

¹⁸⁷ “Nei popoli dell'antichità classica, la valutazione del sogno riecheggia chiaramente la concezione primordiale. Essi partivano dal presupposto che i sogni fossero in rapporto col mondo degli esseri sovrumani nei quali credevano, e che recassero rivelazioni da parte degli dèi e dei dèmoni. Erano inoltre convinti che i sogni avessero per il sognatore un significato intenzionale, di solito quello di preannunciare il futuro”, Sigmund Freud, *L'interpretazione dei sogni*, a c. di Renata Colorni, trad. da Elvio Fachinelli e Herma Trettl (Bollati Boringhieri, 1997), 24.

¹⁸⁸ Guidorizzi, *La trama segreta del mondo*, 17–18.

¹⁸⁹ Guidorizzi, *ibid.*

percorso piste e sentieri invisibili cantando per la prima volta il nome delle cose, e realizzando così la creazione (di nuovo, musica e poesia precedono il linguaggio articolato).¹⁹⁰

L'approccio naturalistico ai sogni in Occidente è un'invenzione recente, inaugurato da Empedocle con quella che in psicoanalisi diverrà nota come teoria del residuo diurno.¹⁹¹ Nel passaggio citato in conclusione del paragrafo precedente, Graves ha in mente le primordiali società tribali, fino forse all'Età del Bronzo, ma anche nell'antichità classica di Greci e Romani la credenza nei due mondi, notturno e diurno, era forte.¹⁹² I sogni hanno conservato una valenza mistica, in particolare i sogni epifanici, in cui un autorevole visitatore, un dio o un caro defunto, portava solenni messaggi dal contenuto profetico il cui significato poteva essere o immediatamente chiaro o rivelato in seguito.¹⁹³

Agamennone racconta così il sogno epifanico che apre il secondo libro dell'*Iliade*:

«Ascoltate, amici: mi è venuto nel sonno
durante la notte, il Sogno divino: assomigliava
[moltissimo
all'illustre Nestore, nell'aspetto e nella statura.
Si fermò sopra il mio capo, e mi disse:
“Dormi, figlio di Atreo abile a domare i cavalli?
Non deve dormire tutta la notte un uomo che siede in
[consiglio,
e gli è affidato l'esercito e ha tante preoccupazioni.
Ascoltami, presto: io sono messaggero di Zeus
che ha per te molto affetto e pietà, pur essendo lontano;
ti ordina di armare gli Achei dai lunghi capelli
in fretta, giacché adesso potrai conquistare la città di
[Troia
dalle ampie vie, perché non sono più divisi gli dèi che
[possiedono
le case d'Olimpo; li ha tutti piegati con le sue suppliche
Era, e la sciagura incombe sopra i Troiani
da parte di Zeus: tu questo tienilo a mente” .
Così detto, se ne andò volando, e io mi svegliai dal dolce
[sonno.

¹⁹⁰ Bruce Chatwin, *Le vie dei canti*, trad. da Silvia Gariglio (Adelphi, 2023).

¹⁹¹ William V. Harris, *Due son le porte dei sogni. L'esperienza onirica nel mondo antico*, trad. da C. Spinoglio (Laterza, 2013), 256.

¹⁹² Dodds, *I greci e l'irrazionale*, 149.

¹⁹³ Harris, *Due son le porte dei sogni. L'esperienza onirica nel mondo antico*, 36–46.

Ora dunque pensiamo ad armare gli Achei». ¹⁹⁴

Il Sogno, in questo caso, è un inganno di Zeus, ma nondimeno di natura divina, e si manifesta travestito da un visitatore familiare, Nestore, che Agamennone ha a cuore. Malignità di Zeus a parte, entrare in contatto con un dio attraverso il sogno aveva varie conseguenze, tra cui l'accrescimento del prestigio personale. Proprio per questo il sognatore tendeva ad arricchire il sogno con fantasticherie e invenzioni, in modo da renderlo in apparenza più pregnante e spettacolare. ¹⁹⁵ Si adottavano anche certe tecniche per provocare un sogno divino, come l'isolamento, la preghiera, il digiuno, l'auto-mutilazione, il dormire su un animale sacrificato, il contatto con un oggetto sacro o l'incubazione (dormire, cioè, in un luogo sacro). ¹⁹⁶ Pratiche tanto estreme dipendevano dal fatto che nella Grecia arcaica l'origine della sapienza non era ricavata dall'argomento filosofico (*logos*), ma dalla mania, dall'invasamento, era concessa dal dio e ricevuta per grazia. ¹⁹⁷ La divinazione era la fonte della conoscenza sul presente e sul futuro. ¹⁹⁸

Il dio che si rivelava nella mania del divinatore era Apollo. In genere siamo abituati a pensare all'Apollo de *La nascita della tragedia* di Nietzsche, il dio della rappresentazione plastica delle arti, dell'equilibrio e della razionalità, ma Colli e altri hanno giustamente notato come Apollo avesse in realtà una doppia faccia. ¹⁹⁹ I suoi simboli erano l'arco e la lira: il primo era emblema della qualità distruttiva del dio, la morte, mentre la lira simboleggiava la bellezza

¹⁹⁴ Omero, *Iliade*, 37.

¹⁹⁵ Harris, *Due son le porte dei sogni. L'esperienza onirica nel mondo antico*, 53–64.

¹⁹⁶ Dodds, *I greci e l'irrazionale*, 157.

¹⁹⁷ Nell'interpretazione di Dodds il "furore" poetico è un fenomeno che si affaccia solo intorno al V secolo, e il primo a parlarne è Democrito; precedentemente, invece, il poeta era un semplice tramite, un interprete, non un "invasato". Cfr. Dodds, *I greci e l'irrazionale*, 127.

¹⁹⁸ Colli, *La nascita della filosofia*, ibid. Colli sottolinea anche come la conoscenza sul futuro non fosse sinonimo di "necessità" immodificabile sugli eventi che sarebbero accaduti, quanto piuttosto una "possibilità". Il futuro non è causa diretta di ciò che accade nel presente, ma lo svelamento di una realtà divina nascosta fuori dal tempo la quale ha in sé "il germe" di un evento che per i mortali potrebbe manifestarsi.

¹⁹⁹ Cfr. Marcel Detienne, *Apollo con il coltello in mano. Un approccio sperimentale al politeismo greco*, trad. da F. Tisconi (Adelphi, 2002).

e la musica. Questi simboli contraddittori facevano capo allo stesso dio, e la divinazione in effetti sembra davvero un'esperienza contraddittoria. Il "maniaco" è (metaforicamente) colpito dalla freccia di Apollo e riceve da lui la sapienza attraverso la follia; ma la sapienza non diventa tale se non è tradotta in parole, resa esplicita (cioè razionale) in modo da trasmettere un significato.²⁰⁰ Colli, riprendendo un passo del *Timeo*, chiarisce la doppiezza di Apollo distinguendo le figure del divinatore e del profeta:

Platone stabilisce dunque una distinzione essenziale tra l'uomo mantico, invasato, farneticante, chiamato il « divinatore », e il « profeta », ossia l'interprete che giudica, riflette, ragiona, scioglie gli enigmi, dà un senso alle visioni del divinatore. Il passo non serve soltanto di conferma, ma arricchisce la prospettiva tracciata, in quanto precisa l'azione ostile di Apollo, che risulta legata in qualche modo all'impulso interpretativo, e quindi alla sfera dell'astrazione e della ragione. L'arco e le frecce del dio si rivolgono contro il mondo umano attraverso il tessuto delle parole e dei pensieri. Il segno del passaggio dalla sfera divina a quella umana è l'oscurità del responso, il punto cioè in cui la parola, manifestandosi come enigmatica, tradisce la sua provenienza da un mondo sconosciuto. Questa ambiguità è un'allusione alla frattura metafisica, manifesta l'eterogeneità tra la sapienza divina e la sua espressione in parole.²⁰¹

L'arco e la lira chiariscono anche la doppiezza intrinseca dell'atto poetico. L'immagine mentale ricevuta per intuizione (o intercessione della Musa) va tradotta, resa visibile attraverso il racconto. Prima, però, deve esserci un'immagine da mettere in parole perché il testo significhi qualcosa, al di là delle parole stesse. La confusione tra divinatori, profeti, poeti e filosofi testimonia le varie forme in cui l'intuizione si è manifestata storicamente come grazia ricevuta. I sogni, in questo senso, sono la quintessenza delle esperienze mentali che l'individuo subisce passivamente. Dalla sensazione di ricevere i sogni da qualche altra parte, piuttosto che crearli di propria volontà, segue anche il bisogno di un responso che decifri ciò che questi messaggi notturni nascondono.

²⁰⁰ Sull'ineffabilità dell'esperienza mistica di veda la nota su William James, *infra*, 148.

²⁰¹ Colli, *La nascita della filosofia*, 20.

Eccettuato Delfi, l'oracolo più prestigioso per l'interpretazione dei sogni nella Grecia arcaica era Trofonio, figlio di Ergino l'Argonauta.²⁰² Pausania si sottopose alla procedura divinatoria e ne riporta una descrizione nel suo *Viaggio in Grecia*. Per ricevere il responso dell'oracolo, il supplice doveva partecipare a un rituale terrificante che rievocava la discesa di Enea nell'Averno, una finta morte cerimoniale per entrare in contatto con le ombre. Si diceva che chi avesse udito la voce divina nei recessi della caverna di Trofonio, a Lebadea, dopo aver bevuto dalle acque del Lete, attinto alla fonte della Memoria, essersi calato in una fossa profonda sette metri e infilatosi per le gambe in un budello di roccia simile a una nicchia funeraria (il tutto armato solo di pane d'orzo impastato con miele come offerta votiva) al termine del rituale perdesse per sempre la capacità di sorridere.²⁰³ Il mito è sopravvissuto, in forme meno spettacolari, nel folklore dei giorni nostri quando, affacciandoci a un pozzo, poniamo una domanda aspettando che l'oracolo risalga dalle viscere della terra con la risposta.²⁰⁴

L'essere disposti a calarsi in un antro buio per un oracolo non significa che tutto il mondo Classico nel suo complesso prestasse sempre e comunque attenzione ai sogni. Nella Repubblica Romana, per esempio, l'attenzione ai sogni riemergeva soprattutto nei momenti di crisi o instabilità, sebbene un sogno particolarmente sconvolgente non lasciasse mai indifferenti.²⁰⁵ La divinazione onirica restò un fenomeno largamente diffuso almeno fino ai tempi di Claudio e Nerone. Chi affermava di poter interpretare i sogni lo faceva dietro compenso, sebbene le "aspettative di verità" che il pagante riceveva fossero limitate: i sogni,

²⁰² Lapucci, *Magia e poesia. Mistero di maghi poeti e di grandi poeti maghi*, 23; Davide Susanetti, *La via degli dei. Sapienza greca, misteri antichi e percorsi di iniziazione* (Carocci, 2017), 87–95.

²⁰³ Robert Graves, *I miti greci*, trad. da Elisa Morpurgo (Longanesi, 1992), 161.

²⁰⁴ Lapucci, *ibid.*

²⁰⁵ Harris, *Due son le porte dei sogni. L'esperienza onirica nel mondo antico*, 185–208, 300–301.

infatti, erano equiparati agli oracoli (le comunicazioni con gli dèi potevano essere oscure e ambigue) e i rituali aruspici erano senz'altro più rilevanti nella Grecia classica.²⁰⁶

Anche la separazione tra il corpo e l'anima (*psyché*) è un'invenzione recente.²⁰⁷ Sin dall'epoca neolitica, l'uomo ha sentito che per il morto non cessava il bisogno di mangiare, bere, vestirsi, essere servito o divertirsi.²⁰⁸ I poemi omerici sono il primo documento occidentale in cui si stabilisce la distinzione per cui lo spettro del defunto si stacca dal cadavere: “il vocabolo *psyché* è connesso etimologicamente al verbo *psychein*, soffiare, rinfrescare, e con l'aggettivo *psychros*, freddo; nel linguaggio dei poemi omerici esso indica il soffio vitale, che dà mostra di sé nel momento in cui abbandona l'individuo, con l'ultimo respiro o fuoriuscendo dalla ferita mortale, per continuare nell'Ade [...] un'esistenza umbratile, lontana dalle glorie eroiche e dalla pienezza sensibile”.²⁰⁹

Erwin Rohde, sulla scorta di Pindaro, aggiunge che questo “altro io” umbratile, che scende nell'Ade in morte, permane come dormiente in vita quando il corpo è attivo, per poi rivelarsi nei sogni: “Il suo regno è il mondo del sogno: quando l'altro io, senza coscienza di sé, è sprofondato nel sonno, veglia e opera il suo doppio [...] Omero è ancora fortemente convinto che gli avvenimenti apparsi in sogno siano eventi reali e non vuote fantasticherie”.²¹⁰ Dèi, demoni e fantasmi erano manifestazioni concrete nel mondo del sogno.²¹¹ Ben prima della

²⁰⁶ Harris, *Due son le porte dei sogni. L'esperienza onirica nel mondo antico*, 148–49.

²⁰⁷ Dodds, *I greci e l'irrazionale*, 184.

²⁰⁸ “Quando i Greci dell'età arcaica versavano liquidi, mediante un tubo, fra le mascelle livide di un cadavere in decomposizione, possiamo dire soltanto [...] che trascuravano la distinzione fra cadavere e spettro, considerandoli consustanziali”, Dodds, *I greci e l'irrazionale*, ibid.

²⁰⁹ Maria Michela Sassi, *Gli inizi della filosofia: in Grecia* (Bollati Boringhieri, 2020), 168.

²¹⁰ Erwin Rohde, *Psiche*, trad. da Ernesto Codignola e Aldo Oberdorfer (Laterza, 2018), 339. (Nota: la numerazione fa riferimento alla versione elettronica del testo, che potrebbe variare a seconda del lettore o della formattazione della pagina).

²¹¹ Nell'antichità il sogno era considerato la principale “porta dell'Ade”, l'oracolo naturale che metteva in connessione la mente del dormiente con l'anima dei defunti. Guidorizzi, *La trama segreta del mondo*, 213.

rivoluzione psicoanalitica di Freud, l'uomo greco dell'epoca di Omero era consapevole di non essere solo in casa propria.²¹²

Un elemento di novità nella tradizione magico oracolare della Grecia è l'apertura dei commerci nel Mar Nero del VII secolo: nel frangente in cui le estasi collettive avevano perso forza in favore di un nascente individualismo, il contatto con altre culture introdusse in Grecia la figura dello sciamano.²¹³ Prima dell'avvento del pantheon olimpico, secondo la ricostruzione di Graves, i rituali magico-poetici venivano officiati dalle menadi, sacerdotesse della Dea della luna che, in seguito, si sarebbero votate a Dioniso come baccanti.²¹⁴ Il loro animale sacro era il cavallo, poiché l'orma dello zoccolo ricorda la mezzaluna, e le congreghe si radunavano nei boschetti di alloro durante le notti di luna piena: dopo aver masticato le foglie per intossicarsi (pratica equivalente al vino dionisiaco) le sacerdotesse in preda all'esaltazione si avventavano sui viaggiatori, facendo a pezzi animali e bambini.²¹⁵

Seppur più edulcorate rispetto ai rituali delle menadi, le danze pagane furono un tratto culturale ricorrente del mondo antico, come nel caso della *Floralia*, una festa romana che iniziava il 28 aprile e si concludeva il primo di maggio. Durante le celebrazioni, le meretrici iscritte all'albo degli Edili, coronate di fiori e avvolte in tuniche colorate, sfilavano per le strade danzando e inscenando pantomime dalla forte carica sessuale.²¹⁶

Anche Yeats descrive una danza pagana simile, che sembra quasi tratta dall'*Andrej Rublev* di Tarkovskij. I primi uomini:

Veneravano la natura e l'abbondanza della natura e, a quanto pare, avevano sempre per supremo rituale quella danza tumultuosa in mezzo ai monti o nelle profondità dei boschi, dove un'estasi

²¹² Giacomo Scarpelli, «Pneuma e psiche. Cibernetica del mondo antico», in *Nel bosco di psiche. Filosofie della natura umana* (Meltemi, 2020), 15–27.

²¹³ Sassi, *Gli inizi della filosofia*.

²¹⁴ Graves, «Jungian Mythology».

²¹⁵ Graves, *ibid.*

²¹⁶ Nuccio D'Anna, *Il segreto dei trovatori. Sapienza e poesia nell'Europa medievale* (Il Cerchio, 2005), 45.

soprannaturale scendeva sui danzatori fino a farli sembrare gli dèi o le bestie divine, e sentivano l'anima levarsi al di sopra della luna.²¹⁷

Lo sciamanesimo, a differenza dei riti di Dioniso, è un'attività individuale, sebbene raccolga attorno a sé discepoli e iniziati affamati di conoscenza occulta, cui il mediatore comunica la saggezza ricevuta nei suoi viaggi nell'Altrove. A questo livello, la figura dello sciamano era ancora confusa con quella del filosofo, del poeta e del mago, ma segna un primo scarto rispetto al passato in quanto lo sciamano è un singolo con una identità definita.²¹⁸ Pensiamo a Pitagora, o allo stesso Empedocle menzionato prima, che nel poema *Della natura* rivendica capacità straordinarie come produrre e arrestare la pioggia e resuscitare i morti; in un frammento contrappone la vita illusoria terrena a una realtà più vera esistente prima e dopo la morte; invoca la Musa Kalliopeia (dal "bel viso") perché sia intermediaria tra lui e il sapere divino; si definisce un *daimon* caduto ed esule sulla terra, e in seguito si proclama addirittura *theos*.²¹⁹ La leggenda che riguarda Empedocle: "è in gran parte un ricamo su quanto egli stesso afferma di sé nei suoi poemi. [...] Si dice che avesse fermato i venti con la magia, richiamato in vita una donna che non respirava più, e fosse poi scomparso corporalmente dal mondo dei mortali, diventando un dio".²²⁰

²¹⁷ Yeats, *Magia*, 66.

²¹⁸ Moses Finley menziona anche un'altra figura pubblica, una specie di funzionario il cui compito era quello di indovinare la volontà degli dèi. Gli *hiereis*, generalmente chiamati "sacerdoti", erano personalità laiche deputate a officiare i riti dello stato. I poeti "ispirati dalle Muse" avevano autorità nell'ordinare le immagini divine e assegnare loro attributi (come Omero o Esiodo, nella *Teogonia*) ma il loro ruolo non era equiparabile a quello degli *hiereis* nell'amministrazione pubblica dei culti. Detto altrimenti, i poeti *narravano* le gesta degli dèi, li conoscevano, ne erano ispirati, ma non ne interpretavano la volontà. Moses Finley, *La Grecia dalla preistoria all'età arcaica*, trad. da Letizia Berrini et al. (Laterza, 1972), 178.

²¹⁹ Sassi, *Gli inizi della filosofia*, 229–37. Le dichiarazioni di Empedocle potrebbero suonare superficialmente bizzarre. La distinzione tra anime "mortalì" e "immortalì" in Empedocle dipende dal grado di perfezionamento di ciascuna individualità: il conoscitore è *daimon* nel senso in cui gli elementi della sua anima si sono stabilizzati al punto da perdurare per lungo tempo (non in eterno) anche dopo la disgregazione del corpo fisico; al contrario, le anime mortali sono tali a causa della loro ignoranza (imperfezione), alla mercè di un eterno ritorno. Ogni uomo però ha in sé un *daimon* che aspira alla verità, ma la molteplicità di individualità in conflitto all'interno dell'uomo rischia di appannare l'anelito del *daimon*. Una volta che il *daimon* prevale su tutte le altre individualità contingenti, ogni uomo può diventare "dio", ma anche il dio-uomo sarà soggetto alla metempsicosi in un cammino di arricchimento progressivo verso l'individualità suprema. Cfr. Giorgio Colli, *Empedocle*, a c. di Federica Montevicchi (Adelphi, 2019), 36–46.

²²⁰ Dodds, *I greci e l'irrazionale*, 193.

Secondo Eric Dodds la personalità di Empedocle non è esattamente una novità, bensì, proprio come il *witch doctor* di cui parla Graves, anch'egli riunirebbe in sé tutte le funzioni indifferenziate che si sarebbero smembrate in discipline diverse solo in seguito.²²¹ Vale però la pena sottolineare come il contesto storico in cui Empedocle esercita la sua magia fosse lontano da quello di un *witch doctor* tribale.

A differenza della cultura egizia e mesopotamica, in cui il sapere veniva conservato in testi dotati di autorità e ricopiati generazione dopo generazione, in Grecia notiamo l'emergere una forma di egotismo inedita in tutta l'antichità, una condizione specifica che nel tempo maturerà nella filosofia di Socrate, Platone e Aristotele: l'individuo inizia ad affermare la sua unicità, abbandonando gradualmente l'arco per dedicarsi alla lira.²²²

Già Esiodo usa il proprio nome in quanto autore, e ricorre all'autobiografia per “delimitare un confine personale nel contesto anonimo della poesia dell'epoca”.²²³ *Le opere e i giorni* è una poesia privata che non solo è scritta in prima persona, ma che contiene anche una forma di critica sociale e politica contro la povertà, i despoti, i pericoli del lusso e della pigrizia.²²⁴ Nonostante conservi elementi mitici e il metro segua quello dell'epica classica, nell'opera di Esiodo si può iniziare a intravedere una frizione tra un'individualità (forte) e la società, un fenomeno inedito fino a quel momento. L'emergere dell'importanza individuale muta lentamente sia la poesia che la magia.

In *The Childhood of Fiction*, un vecchio (ma ancora esaustivo) studio sull'origine delle storie popolari, J. A. MacCulloch mette in luce una interessante relazione tra le saghe e le fiabe (*Märchen*). Entrambe sono due tipologie di storie popolari, ma mentre le saghe sono

²²¹ “Empedocle è un mistico, e l'anima e il mondo sono per lui una cosa sola, così come lo spirito e la materia. Possiamo quindi dire che egli tiene un duplice atteggiamento nel guardare la realtà, uno soggettivo e uno oggettivo, o per dir meglio, uno poetico e uno scientifico”, Colli, *Empedocle*, 27.

²²² Questo mutamento si accompagna alla graduale affermazione del pensiero logico e del principio di causalità. Prima di Socrate si trovano già esempi proto-naturalistici in Solone, Saffo e Pindaro. Cfr. Snell, *The Discovery of the Mind, the Greek Origins of European Thought*, 211–12.

²²³ Sassi, *Gli inizi della filosofia*, 115.

²²⁴ Finley, *La Grecia dalla preistoria all'età arcaica*, 185-186.

caratterizzate da personaggi e luoghi con nomi specifici, le *Märchen* sono vaghe, impersonali e indefinite, in quanto “l’assenza di nomi è una delle caratteristiche dei racconti popolari”.²²⁵ Anche da un punto di vista psicologico, Marie-Louise Von Franz nota come le fiabe siano unità minime di racconto in cui tutto ciò che non è storia, movimento e azione è sfrondata.²²⁶ Non conosciamo il nome dei tre porcellini né quello del lupo cattivo, non sappiamo se il primo porcellino avesse arredato la sua capanna di paglia in stile art déco o minimalista, né abbiamo idea di cosa sia andato storto nel rapporto tra il lupo e sua mamma per renderlo così cattivo. Cappuccetto Rosso è identificata dalla mantellina, e la nonna è “la nonna” in pressoché tutte le fiabe: anche se avesse un nome, poco importerebbe perché resterebbe sempre “la nonna”, così come “il principe”, “la strega”, eccetera.

Sebbene siano due articolazioni dei racconti popolari, continua MacCulloch, è dubbio quale delle due modalità di narrazione sia venuta prima, le saghe o le *Märchen*. Da un certo punto di vista le saghe possono essere determinazioni delle vaghe *Märchen* raccontate anticamente, ma al tempo stesso le fiabe possono essere degenerazioni delle saghe mitologiche che hanno perso la loro identità. MacCulloch propende per la seconda ipotesi, ma sottolinea che una fiaba indefinita raccontata in un certo luogo può essere stata ricevuta e interpretata da un altro popolo in forma mitologica.²²⁷

Tralasciando il problema dell’uovo e della gallina, l’infanzia della *fiction* era certamente caratterizzata da un certo grado di essenzialità narrativa, ed è stato il compito dei poeti ispirati ordinare e assegnare nomi ai personaggi dei racconti popolari. L’impersonalità, però, non era un difetto, ma la cifra stessa del racconto in cui non solo gli autori, ma spesso anche i personaggi non avevano nome. E, se lo avevano, almeno nelle saghe mitiche, il personaggio diventava un eroe

²²⁵ J. A. McCulloch, *The Childhood of Fiction: A Study of Folk Tales and Primitive Thought* (John Murray, 1905), 450.

²²⁶ Cfr. Marie-Louise von Franz, *Le fiabe interpretate*, trad. da N. Neri (Bollati Boringhieri, 2023); Marie-Louise von Franz, *L’ombra e il male nella fiaba*, trad. da S. Stefani (Bollati Boringhieri, 1995).

²²⁷ MacCulloch, *ibid.*

culturale. Mentre i cavalieri dei cicli medievali partono all'avventura mossi da un'ambizione personale, dal senso del dovere verso il re o dall'amore per la dama, gli eroi della mitologia incarnano valori collettivi e non sono scindibili dalla tribù o dal tessuto sociale in cui sono nati e cresciuti.²²⁸

Anche se hanno un nome, i protagonisti degli antichi racconti popolari sono sempre individui a metà, almeno per il modo che abbiamo noi contemporanei di intendere una individualità forte. Per questo motivo l'opera di Esiodo accenna a un iniziale, ma radicale, mutamento di paradigma.

Ancora oggi è diffuso il dubbio, ben espresso (tra gli altri) in un capitolo della *Scienza nuova* di Giambattista Vico, sulla vera identità di Omero.²²⁹ Il fatto che il padre delle prime storie del canone occidentale non abbia un'identità o una biografia definita potrebbe avere una ragione più profonda della semplice confusione o difficoltà nel rintracciare le fonti: Omero in quanto autore non esisteva perché la sua individualità era secondaria rispetto alle storie che raccontava. Il solo nome Omero di per sé, parafrasando Walt Whitman, contiene moltitudini.²³⁰ Bruno Snell fu il primo a ipotizzare l'esistenza di una "psicologia omerica" che si riflette in tutti i suoi personaggi. Gli eroi di Omero, secondo Snell, non possedevano la nozione di anima o intelletto in senso astratto, come siamo abituati a considerarle noi contemporanei: provavano gioie e dolori, ma senza un'idea sistematica dei principi generali cui riferirle.

Ora, che un autore affermi la propria identità, firmandosi col proprio nome, ci sembra banale. Non dobbiamo però commettere l'errore di proiettare il nostro modo di pensare sul passato, immaginandoci Esiodo a una fiera del libro per il firma copie della *Teogonia* in edizione economica. Chi ci assicura che gli autori del passato si considerassero in-dividui e non

²²⁸ Pavel, *Le vite del romanzo*, 48.

²²⁹ Secondo Vico, Omero non era un individuo singolo, ma il nome all'ombra del quale si celava l'espressione della fantasia greca trasmessa oralmente. Cfr. Vico, «La scienza nuova», 257 a seguire.

²³⁰ L'indifferenza verso l'individualità è un altro aspetto che accomuna poesia antica e magia: "Allora ogni significato stava nel gruppo, nelle grandi forme anonime, e per nulla nell'individuo; oggi nel gruppo non v'è significato alcuno – nessun significato nel mondo: tutto è nell'individuo". Joseph Campbell, *L'eroe dai mille volti*, trad. da Franca Piazza (Lindau, 2016), 449. Per il rapporto peculiare tra magia e individuo Cfr. *Infra*. par. 1.7.

di-vidui, o *endiadi*, nella terminologia di Umberto Curi, cioè contenitori di molti caratteri contraddittori e simultanei?²³¹ Come sottolineato da Rohde, Omero e i suoi contemporanei erano convinti della realtà dei sogni e dell'anima che "si anima" (perdonate il bisticcio) quando le stanche membra degli eroi riposano dopo la battaglia.²³²

Achille riceve in sogno l'ombra di Patroclo, che si lamenta per non essere stato ancora sepolto, condannato a vagare attorno alla porta dell'Ade senza poterla varcare. Achille non è uno spettatore passivo del sogno, anzi si muove, tende le braccia e cerca di stringere l'ombra a sé:

«Perché, dolce amico, sei venuto qui a darmi
 uno per uno questi ordini ? Certo,
 obbedirò e farò tutto quello che chiedi:
 ma stammi vicino e abbracciamoci almeno
 un momento, godiamo del tristissimo pianto».
 Così dicendo, protendeva le braccia,
 ma non lo afferrava: l'anima sparì stridendo
 sotto terra, simile a fumo, e Achille si alzò stupito;
 batté le mani e disse con grande pena:
 «Ahimè, resta dunque nella casa dell'Ade
 L'anima e il simulacro, ma dentro non c'è più la vita.
 Per tutta la notte l'anima del povero Patroclo
 mi è stata d'intorno gemendo e piangendo,
 e mi ha dato ogni ordine. Gli assomigliava moltissimo».²³³

Dentro l'uomo corporeo vive un altro io psichico (di nuovo, "io" e "anima" sono da intendersi in senso debole). Oltre all'io psichico, c'erano gli dèi. Ancor più in alto degli dèi, il

²³¹ La controversa teoria di Julian Jaynes sul crollo della mente bicamerale riprende proprio questo assunto quando immagina una società arcaica in cui la coscienza non si era ancora formata. I personaggi omerici, per esempio, sono sempre eterodiretti dalle divinità, come nella famosa scena in cui Atena trattiene Achille per i capelli per placarne la furia. Gli eroi epici non agiscono come individui coscienti, ma ascoltando "voci" che, nella lettura di Jaynes, arrivano dalla parte destra del cervello in un gioco di vasi comunicanti in cui il muro che divideva la mente "bicamerale" degli antichi non era ancora crollato. L'ipotesi di Jaynes coglie un aspetto della verità, ma crolla a sua volta davanti ai dati empirici sul cervello. Si discuterà nel dettaglio questa posizione nel terzo e ultimo capitolo. Cfr. *Infra*. par. 3.3.

²³² Si noti, per esempio, il passaggio in cui Rohde esamina il significato del funerale di Patroclo nell'Iliade. I ricchi sacrifici offerti da Achille a Patroclo, sarebbero privi di significato se la psiche del defunto, in qualche misura e in qualche forma, non permanesse per poterli ricevere, e godere così di un trapasso più sereno. Rohde, *Psiche*, 427–527.

²³³ Omero, *Iliade*, 717.

Ma io ti dico, e penso che avverrà a questo modo :
per la sua superbia perderà presto la vita».
A lui rispose Atena, la dea dagli occhi splendenti :
«Sono venuta a fermare la tua furia, se vorrai darmi
[ascolto;
giungo dal cielo, mi manda Era, la dea dalle candide
[braccia,
che ama ugualmente ed ha a cuore ambedue.
Su, smetti la lite, non sguainare la spada,
contentati d'umiliarlo a parole, dicendogli ciò che deve
[essere,
e come ti dico, così sarà: verrà un giorno
che ti offriranno splendidi doni, tre volte tanto,
in cambio di questa violenza: trattieniti e dammi retta».
E a lei così disse in risposta il veloce Achille:
«Devo obbedire, dea, alla vostra parola,
per quanto sia irato nel cuore: sarà questo il meglio.
Chi obbedisce agli dèi, gli dèi molto lo ascoltano».²³⁷

Se non ci trovassimo nell'epoca del mito, diremmo che Achille è schizofrenico, o quantomeno sente le voci, tanto più se consideriamo che l'idea di indire l'assemblea tra i membri dell'esercito non è sua, ma di Era dalle candide braccia, che gliel'ha "messa in mente".²³⁸ Accettando il patto narrativo per cui le divinità possono influenzare i pensieri degli eroi, come facciamo a essere certi che questi agiscano di loro volontà? O, estremizzando, che abbiano una volontà slegata dal gioco di forze soprannaturali di dèi e magia?²³⁹

²³⁷ Omero, *Iliade*, 13.

²³⁸ Qui usiamo il termine "schizofrenia" in senso lato, sebbene la sua definizione precisa sia lontana da quella del senso comune. Nello specifico, psicoanaliticamente, si immagina la schizofrenia come una regressione a uno stato di emotività sfrenata, mancanza di autocoscienza e disinibizione. L'evidenza, però, mostra come la schizofrenia sia un disturbo recente, comparso approssimativamente intorno al XVIII secolo; inoltre, la patologia schizofrenica non ha a che fare con una regressione nell'irrazionalità (sebbene talvolta permetta l'emersione di contenuti inconsci nella sfera della consapevolezza) bensì l'opposto: presenta infatti una specie di iperrazionalità fuori luogo, un'autoconsapevolezza iperriflessiva e un distacco dalle emozioni e dall'esistenza incarnata. Questo per dire che Achille (pur essendo un personaggio fittizio) non era *schizofrenico* in senso patologico. Al contrario, le voci e le intuizioni che prendevano la forma degli dèi erano così ben integrate in una coscienza unificata da essere considerate come semplici dati di fatto. Non erano disturbi patologici. Erano realtà. Cfr. McGilchrist, *Il padrone e il suo emissario*, 400–401; Louis A. Sass, *Follia e modernità. La pazzia alla luce dell'arte, della letteratura e del pensiero moderni*, trad. da N. Graziani (Raffaello Cortina Editore, 2013).

²³⁹ "No doubt in the days before Homer magic and sorcery held the field, and even Homer's view of the human soul has its roots in such a 'magic' stratum. For it is only too obvious that psychic organs such as the *noos* and the *thymos*, incapable as they are of spontaneous thought or action, are at the mercy of wizardry, and that men who interpret their own mental processes along these lines consider themselves a battleground of arbitrary forces and uncanny powers. This enables us to form some vague opinions about the views which men held concerning themselves and their lives in the pre-Homeric period. The heroes of the Iliad, however, no longer feel that they are

ti proteggo, e insieme a te la tua città scoscesa.
 Da' ordine dunque ai molti cavalieri
 di guidare i cavalli veloci verso le navi;
 io starò davanti e spianerò tutta la strada ai cavalli,
 volgendo in fuga i guerrieri achei ».
 Così dicendo, ispirò ad Ettore un grande furore.²⁴³

Quando ci mettiamo dal punto di vista dei personaggi, però, è difficile capire quando essi agiscono sulla scorta dell'ispirazione divina e quando lo fanno di volontà propria, come nel caso del vecchio Fenice, il precettore di Achille:

«Io decisi allora di ucciderlo col bronzo acuto,
 ma qualcuno degli immortali fermò la mia ira,
 [mettendomi in mente
 le voci del popolo e l'infamia presso gli uomini].²⁴⁴

Fenice è affidabile? È stato un dio a placare la sua ira? Se l'è immaginato? Non possiamo saperlo, senza la voce di Omero a darci conferma.

E anche quando Omero racconta a volo d'uccello ciò che accade sul campo di battaglia, i personaggi restano comunque limitati dal loro punto di vista:

«Ahimè, un dio distrugge i nostri disegni di guerra:
 è lui che mi ha fatto cadere di mano l'arco
 e ha rotto la corda appena tesa, che avevo legato
 stamattina perché reggesse il lancio frequente di frecce».
 Gli rispose il grande Aiace, figlio di Telamone:
 «Mio caro, lascia stare per terra l'arco e le frecce,
 giacché un dio li ha tolti agli Achei». ²⁴⁵

«Non mi fa paura la lotta né il tumulto dei cavalli;
 [piuttosto
 è più forte la mente di Zeus signore dell'egida,

²⁴³ Omero, *Iliade*, 462.

²⁴⁴ Omero, *Iliade*, 277.

²⁴⁵ Omero, *Iliade*, 479.

che mette in fuga anche un valoroso e gli toglie
facilmente la vittoria, altre volte lo spinge egli stesso a
[combattere». ²⁴⁶

Chi ha fatto cadere l'arco? Un dio, o la mano tremante di Teucro, fratellastro di Aiace? Il dissidio, inoltre, non è solo tra la volontà individuale (che è poca cosa) e quella di un solo dio, ma tra volontà individuale e quella di molti dèi contemporaneamente, in lotta tra loro. Qui, per esempio, è Era che parla:

«Voi due, Poseidone ed Atena, pensate
nel vostro cuore a come andrà questa vicenda:
Enea affronta, vestito di bronzo splendente,
il figlio di Peleo; ve lo ha spinto Apollo.
Mettiamolo dunque in fuga da là; oppure
qualcuno di noi stia accanto ad Achille
e gli dia grande forza, che non venga meno
nel suo cuore, e sappia che gli dèi più potenti
lo amano, e sono inutili invece quelli che già da tempo
difendono i Troiani dalla guerra e dalla strage.
Tutti quanti siamo venuti dall'Olimpo a combattere
questa battaglia, in modo che oggi Achille non abbia
a soffrire dei Troiani. Poi patirà quello che gli ha filato
[la dea
del destino, quando la madre lo diede alla luce.
Ma se Achille non lo saprà da una voce divina,
avrà paura, quando un dio lo affronta in battaglia:
terribili sono gli dèi quando si mostrano». ²⁴⁷

Su tutto, infine, cala l'ombra del Fato. ²⁴⁸ Solo comprendendo questa sorta di psicologia schizofrenica fatta di azioni eterodirette, sogni, allucinazioni, ispirazioni e paure incontrollate possiamo cogliere la lenta rivoluzione che con Esiodo, Archiloco, Saffo, Anacreonte e la lirica

²⁴⁶ Omero, *Iliade*, 547.

²⁴⁷ Omero, *Iliade*, 653–637.

²⁴⁸ Sulla dea Ananke e la necessità, cfr. *Infra*. par. 2.11.

segna una tappa cruciale.²⁴⁹ L'identità smembrata dell'uomo omerico inizia a cristallizzarsi. In gergo psicanalitico si parlerebbe di controversione.²⁵⁰

La tensione tra la nuova idea di individualità introdotta dallo sciamanesimo e la molteplicità indifferenziata (forse segno del lento cambiamento sotterraneo nella cultura greca) è ravvisabile anche nelle storie successive a Esiodo. Il personaggio di Antigone nella tragedia di Sofocle, per esempio, tenta di definire la propria identità in opposizione al *ghenos* (la sua stirpe, il cui capostipite è nientemeno che Edipo).²⁵¹ Il seme della discordia è la sepoltura del fratello Polinice, morto in battaglia contro Eteocle per la successione al trono di Tebe. Creonte, il nuovo sovrano, accorda la sepoltura a Eteocle e la nega a Polinice, poiché il secondo aveva assediato la città per prendere il potere. Polinice incarna sia la duplicità che la contraddittorietà, in quanto è al tempo stesso amico e nemico di Tebe: da un lato è legittimo pretendente al trono, ma dall'altro anche avversario, quindi potenziale usurpatore. Cos'è più onorevole fare delle sue spoglie? Seppellirle comunque all'interno delle mura della città che gli ha dato i natali, o rispettare l'editto di Creonte, lasciandolo in pasto ai corvi? Il problema può sembrare astratto se lo tagliamo col bisturi del principio di non contraddizione, cioè se consideriamo Polinice amico o nemico. Il cuore della tragedia, però, riguarda proprio la contraddizione incarnata da Polinice, poiché egli è contemporaneamente amico e nemico.²⁵² Se a questo aggiungiamo il fatto che privare della sepoltura un cittadino era considerato il più efferato dei delitti nella società greca, ecco che la posta in gioco della vicenda diventa assoluta.²⁵³

Antigone (opponendosi alla sorella Ismene, la quale sostiene l'insolubilità della compresenza dei molti in uno, la contraddittorietà insita nell'essere umano, Polinice amico e

²⁴⁹ Sulla lirica si veda Snell, *The Discovery of the Mind, the Greek Origins of European Thought*, 43–70.

²⁵⁰ Cfr. Erich Neumann, *Storia delle origini della coscienza*, trad. da Livio Agresti (Astrolabio Ubaldini, 1978), 231–362.

²⁵¹ Umberto Curi, *Endiadi. Figure della duplicità* (Raffaello Cortina Editore, 2015).

²⁵² Curi, *Endiadi. Figure della duplicità*, 105.

²⁵³ Rohde, *Psiche*, 4426.

nemico), riduce il molti a uno, cioè concepisce Polinice come solo amico.²⁵⁴ Così facendo diventa eroina tragica non solo per l'avversione alle leggi della *polis*, ma perché afferma tanto la propria identità quanto quella del fratello, pagandone lo scotto.²⁵⁵

La duplicità sostenuta da Ismene (*endiadi*), la simultanea coincidenza degli opposti, è rintracciabile anche in un'altra tragedia di Sofocle, l'*Edipo Re*. Edipo, padre di Polinice e Antigone, rappresenta forse una duplicità ancor più radicale rispetto agli eredi. Egli è al contempo figlio e sposo della stessa donna, Giocasta; padre e fratello; straniero nella sua città natia e creduto nativo di una città straniera (Corinto); progenie e assassino del padre Laio... insomma, Edipo incarna in tutto e per tutto "l'impossibilità di essere uno".²⁵⁶

Collettivamente, la consapevolezza che nel singolo ci fosse una compresenza simultanea di forze contraddittorie, eppure inscindibili, si esprime al meglio nel mito di Dioniso:

Dioniso è il dio della contraddizione, di tutte le contraddizioni [...] Dioniso è l'impossibile, l'assurdo che si dimostra vero con la sua presenza. Dioniso è vita e morte, gioia e dolore, estasi e spasimo, benevolenza e crudeltà, cacciatore e preda, toro e agnello, maschio e femmina, desiderio e distacco, giuoco e violenza, ma tutto ciò nell'immediatezza [...] tutto ciò vissuto assieme, senza prima né dopo [...] Nel contemplare Dioniso, l'uomo non riesce più a staccarsi da se stesso, come fa quando vede gli altri dèi: Dioniso è un dio che muore. Nel crearlo l'uomo è stato trascinato a esprimere se stesso, tutto se stesso, e qualcosa ancora al di là di sé. Dioniso non è un uomo: è un animale e assieme un dio, così manifestando i punti terminali delle opposizioni che l'uomo porta in sé.²⁵⁷

Com'è noto, Nietzsche bollerà il tramonto di questa cultura sfaccettata, proteiforme, mistica, carnale, musicale, ambigua, schizofrenica (non inteso in senso negativo) e il passaggio a una

²⁵⁴ Come in molte tragedie greche, il nome stesso del personaggio riflette il suo destino, in questo caso "natacontro", *anti-gone*. L'etimologia non è del tutto precisa, per quanto *gone* rimandi a *ghighnomai*, nascere, *anti-gone*, cioè contro la sua linea di discendenza. Curi, *Endiadi. Figure della duplicità*, 109.

²⁵⁵ Antigone, affermando la propria individualità, pone un dilemma morale. Moltiplicando i punti di vista individuali, anche i poeti e i filosofi devono riflettere diversamente sulle questioni sociali e politiche che invece, anticamente, potevano essere risolte proiettandole nello sfondo mitico.

²⁵⁶ Curi, *Endiadi. Figure della duplicità*, 35.

²⁵⁷ Giorgio Colli, *La sapienza greca. Dioniso, Apollo, Eleusi, Orfeo, Museo, Iperborei, Enigma* (Adelphi, 1977), 15. Una delle contraddizioni più lampanti in Dioniso è la sua natura improntata alla conoscenza. Secondo Colli, la caratteristica principale dei rituali orgiastici delle baccanti era proprio la tensione conoscitivo-divinatoria; il rituale non era una danza della fecondità (come poteva essere per Artemide) ma un modo di pervenire alla rivelazione spirituale attraverso lo sconvolgimento dei sensi e della materia.

cultura razionale, logico-argomentativa, astratta, individuale come l'inizio della *decadenza* Occidentale.

L'illuminismo greco, come lo chiama Dodds, l'emergere della razionalità argomentativa, del principio di non contraddizione e del sentimento del sé, non si è affermato dall'oggi al domani con Socrate e Platone. Il mutamento è stato lento e non privo di gradazioni. Secondo Musgrove, lo specifico della poesia greca è proprio la capacità di parlare all'individuo, pur mantenendo il senso di collettività indifferenziata della tradizione magica.²⁵⁸

The Greeks of the great age, while sufficiently modern to be aware of themselves as selves, were yet not separated from the world of things as we are today; they still enjoyed the double sense of "participation" which I have stressed as the essential of magic, and, further, ritual, in various religious ceremonies which disguised, usually very thinly, their magical origins, was an integral part of their lives. The greatness of Greek literature, and of the Greek genius in general, is probably to be explained by this combination of personalism with non-separation; that is why Greek poetry can speak for the individual, and at the same time for the group, in a way no other poetry has succeeded in doing.²⁵⁹

A partire dal VI secolo, gli artisti (vasai, scultori, pittori eccetera) iniziano a firmare le loro opere affermando la loro identità di autori, pur senza mai ricercare un riconoscimento narcisistico o la novità a tutti i costi.²⁶⁰ La comparsa dell'autore-individuo è stato solo il primo passo che ha coinciso con un più ampio mutamento in corso, necessario allo sviluppo del *logos* e alla vittoria della lira sull'arco: il lento affermarsi della scrittura alfabetica.²⁶¹

²⁵⁸ Anche Maritain si sofferma su questa peculiarità dell'arte greco antica, ponendola in relazione con il modo di concepire l'arte tipico del pensiero orientale, la quale ha "orrore del realismo". Il realismo cui fa riferimento Maritain riguarda l'arte come pura rappresentazione astratta di un oggetto indipendente dall'io; nell'arte antica, greca e orientale, l'oggetto non era separato (o separabile) dall'artista, il quale nell'opera non si limita a rappresentare ciò che vede, ma al contrario "rivela" la natura intima della realtà attraverso la propria interiorità. In questo senso, per Maritain, l'arte è autentica solo se capace di rivelare al tempo stesso il sé e le cose insieme, tralasciando al contempo l'io e la rappresentazione astratta di ciò che si vede. Maritain, *L'intuizione creativa*, 30-48.

²⁵⁹ S. Musgrove, «Poetry and Magic», *The Australian Quarterly* 18, fasc. 1 (1946): 105, 1.

²⁶⁰ Finley, *La Grecia dalla preistoria all'età arcaica*, 192.

²⁶¹ A proposito di contraddizioni, è interessante farne emergere una particolarmente bizzarra. Anticipando di poco le pagine seguenti, l'invenzione della scrittura alfabetica ha permesso una migliore organizzazione del pensiero formale, poiché i racconti in principio puramente orali, ascoltati magari di sfuggita o in versioni diverse, ora erano invece consultabili per iscritto. Leggere e rileggere la stessa cosa può far saltare all'occhio errori o incongruenze alle quali non presteremmo attenzione ascoltandole. Il testo scritto esercita una forza attrattiva che costringe a una maggiore attenzione focalizzata, attivando nello specifico la regione linguistica del cervello situata nella parte

posteriore dell'emisfero sinistro (questo aspetto sarà esplorato in dettaglio nel terzo capitolo). L'attività linguistica esige una strutturazione per proposizioni in serie, tipica di quella che comunemente chiameremmo razionalità logico-argomentativa. La razionalità come forza ordinatrice che illumina tanto i fatti quanto le contraddizioni è la stessa che Socrate impiegava per far emergere negli interlocutori la Verità: "conoscere la ragione dell'essere di ogni cosa – di ogni cosa com'essa è, non come appare – e rifiutare tutte le opinioni di cui non si può dare conto". La maieutica socratica però era *dialogica*. Platone ne raccoglie l'eredità e nel *Fedro*, raccontando il mito di Theuth (il dio egizio inventore sia della scrittura che dei giochi da tavolo), il Socrate platonico critica la scrittura poiché invece di far emergere la Verità dal di dentro, lo fa dall'esterno attraverso "segni estranei". La contraddizione è che senza la rivoluzione della scrittura il pensiero Socratico avrebbe faticato ad attecchire, poiché per gran parte il contesto culturale sarebbe stato disabituato a fissare logicamente le idee in maniera più ordinata, continuando invece ad affidarsi ai miti. La questione si ingarbuglia ancor più dal momento che Platone, pur avverso alla scrittura e alla poesia, *scrive* dialoghi in cui racconta la Verità trasfigurandola poeticamente nel mito. Nonostante ciò, sempre nel *Fedro*, Socrate dice dei miti: "considero cose simili graziose, sì, ma pane soprattutto per un uomo molto curioso, pignolo e non troppo felice". Dodds attribuisce a Platone (semplificando) un certo acume nel marketing: poiché la società greca pensava ancora per miti, le sarebbe stato più facile digerire la rivoluzione illuminista mettendola in una forma comprensibile a tutti. Ciò non toglie che la scrittura aveva già iniziato a erodere poco a poco la tradizione orale, tanto che Aristotele muterà ancora stile rispetto a Platone, depennando i miti in favore del trattato sistematico. Insomma, si può dire che il dio Theuth, cui Socrate rimprovera l'invenzione della parola scritta, in realtà, è stato il suo maggiore nume tutelare.

1.5 Foglie ingiallite tra le pagine

Nel suo celebre studio sul passaggio culturale dall'oralità alla scrittura in occidente, Walter J. Ong cita un verso di *Pippa Passes* di Robert Browning in cui (parlando proprio di Omero e dell'*Odissea*) compare l'immagine di una foglia ingiallita tra le pagine del libro.²⁶²

Secondo Ong: “the dead flower, once alive, is the psychic equivalent of the verbal text. The paradox lies in the fact that the deadness of the text, its removal from the living human lifeworld, its rigid visual fixity, assures its endurance and its potential for being resurrected into limitless living context by a potentially infinite numbers of living readers”.²⁶³

Il passaggio è significativo per varie ragioni. Anzitutto contiene un'immagine che, di per sé, è già significativa del tema di questo paragrafo. In secondo luogo la foglia (in realtà un fiore appassito, ma spesso sono le foglie a essere usate come segnalibri) incarna una dicotomia: da un lato abbiamo l'elemento organico e transeunte che, per sua natura, è destinato ad appassire e morire; dall'altro la codifica in forma scritta dell'esperienza che da un lato fissa quella stessa esperienza in parole, ma che al contempo la priva proprio della sua qualità essenziale riducendo la vita a lettera morta. Terzo, per paradosso, è proprio la lettera morta che permette al residuo di quell'esperienza di sopravvivere e rivivere nell'anima dei lettori.

Nel tracciare una linea di demarcazione tra un prima e un dopo l'introduzione della scrittura, Ong è radicale: in quanto tecnologia artificiale, la scrittura secondo Ong non può mai essere naturale quanto il racconto orale.²⁶⁴ L'assunto ha non pochi problemi, ma prima di criticarlo è

²⁶² Walter J. J. Ong, *Orality and Literacy: 30th Anniversary Edition*, a c. di John Hartley (Routledge, 2012), 80.

²⁶³ Ong, *Orality and Literacy*, *ibid.*

²⁶⁴ Ong, *Orality and Literacy*, 81.

necessario capire perché Ong consideri le due modalità espressive, oralità e scrittura, così incomparabili.²⁶⁵

Come accennato, questa tecnologia rivoluzionaria, impiegata per registrare e fissare i propri pensieri e considerazioni così da poterli rileggere, meditare, esaminare e divulgare in seguito, non è un elemento da sottovalutare nel passaggio dal mondo omerico (magico-poetico) a quello platonico (logico-razionale). Si è visto che nell'*Ione* Platone tenta di dissolvere non la poesia come la intendiamo noi, ma un sistema di pensiero fondato sull'immaginazione poetica orale. Oralità e scrittura, in questo contesto, non sono solo due modi diversi di esprimere la stessa cosa (a voce o su carta). Sono due stili di pensiero differenti che, sfumando l'uno nell'altro, implicano anche diversi modi di stare al mondo, concepire se stessi e gli altri.

Il dibattito sul passaggio dall'oralità alla scrittura è ricco, sfaccettato, e spesso caratterizzato da conclusioni difficili da confermare o confutare. L'antropologo Jack Goody, per esempio, in linea con Havelock ipotizza una relazione causale tra alfabetizzazione e pensiero logico.²⁶⁶ Critici come Halverson, al contrario, ritengono sia impossibile dedurre una cosa dall'altra, dal momento che si dovrebbe assumere che i greci contemporanei di Omero, per esempio, non avessero alcuna capacità di astrazione, né si chiedessero cosa significassero certe parole o espressioni.²⁶⁷ La questione è cruciale dal momento che in ballo non c'è solo un modo diverso di esprimersi (prima orale, poi scritto) ma quello che alcuni hanno chiamato "il grande balzo cognitivo".²⁶⁸

Il problema qui non è tanto nel riconoscere alcune qualità innegabili della scrittura, come la possibilità di fissare concetti, verificarli, rielaborarli, discuterli, ma rendere la scrittura *per se*

²⁶⁵ Per una panoramica su Ong e il suo pensiero, si veda Paul A. Soukup, «Walter J. Ong, S.J.: A retrospective», *Communication Research Trends* 23, fasc. 1 (2004): 3–23.

²⁶⁶ Jack Goody e Ian Watt, «The Consequences of Literacy», *Comparative Studies in Society and History* 5, fasc. 3 (1963): 304–45.

²⁶⁷ John Halverson, «Goody and the Implosion of the Literacy Thesis», *Man* 27, fasc. 2 (1992): 301.

²⁶⁸ Charles O. Frake, «Did Literacy Cause the Great Cognitive Divide?», *American Ethnologist* 10, fasc. 2 (1983): 368–71.

un mito, cioè considerarla il discrimine più importante (spesso l'unico) che ha permesso lo sviluppo di una mente razionale come la concepiamo oggi.²⁶⁹ Una conclusione del genere implica, almeno indirettamente, una conoscenza completa non solo del funzionamento della mente umana, ma anche della sua evoluzione nell'ipotetico passaggio da uno stadio "primitivo" (orale) a uno "maturo" (letterale). Anche vagliando tutta la letteratura neuroscientifica, storica e archeologica di una data cultura, il meglio cui si può pervenire è sempre una generalizzazione poiché siamo costretti a dare per scontate diverse variabili.

Di seguito sosterremo una posizione più cauta: la scrittura può aver influenzato lo sviluppo di una certa forma di attenzione sequenziale, schematica, logico-lineare, ma non ne è stata la causa unica, né tantomeno l'affermarsi di una tecnologia fatta di parole scritte ha impedito alla mente poetica di continuare a pensare musicalmente o per immagini. La scrittura alfabetica ha, se mai, messo in risalto gli aspetti espliciti del linguaggio, ma non per questo ne ha eliminato le sfumature implicite di tono o colore – tanto più che l'oralità non è sparita dall'oggi al domani, e l'abitudine a leggere raccolti nella propria intimità, in silenzio, è estremamente recente, come vedremo a breve.

Fatte queste premesse, esaminiamo alcune delle considerazioni di Ong che, nell'ambito degli studi su oralità e scrittura, rappresenta un caposaldo.²⁷⁰

1. La narrazione orale, rispetto a quella scritta, è più additiva. Non disponendo della grammatica fissa del discorso scritto, quello orale predilige l'uso di congiunzioni per creare ritmo nel flusso narrativo, come i passaggi biblici introdotti ciascuno da formule come "E Dio creò... E Dio fece... E Dio disse..." eccetera.²⁷¹

²⁶⁹ Harvey J. Graff, «The Literacy Myth: Literacy, Education and Demography.», *Vienna Yearbook of Population Research* 8 (2010): 17–23.

²⁷⁰ Ong, *Orality and Literacy*, 36–57.

²⁷¹ Uno stile additivo del genere si può ritrovare anche in romanzi come *Moby Dick* di Herman Melville o *Meridiano di sangue* di Cormac McCarthy, in cui gli autori tentano di ricreare il tono profetico di un testo sacro.

2. L'oralità rispetto alla scrittura è aggregativa piuttosto che analitica. A un soggetto generico, come il principe o il guerriero, si associa spesso un epiteto che ne descriva le qualità e lo renda una figura immediatamente riconoscibile nel corpus narrativo da tramandare mnemonicamente (quindi abbiamo il principe coraggioso, il guerriero valoroso, eccetera).
3. La narrazione orale è ridondante. Il motivo è che la ripetizione di concetti già espressi consente a narratore e pubblico di seguire meglio la storia senza rischio di perdersi.
4. La narrazione orale è conservatrice. Il motivo, secondo Ong, è che non esistono altri mezzi per tramandare il racconto se non la voce. Il rischio che la storia cambi passando di bocca in bocca, è un rischio più elevato rispetto a un testo fissato su carta.
5. L'oralità è più vicina alla vita quotidiana. Come si è già visto in Snell, solo il pensiero astratto permette di concettualizzare cose come un'anima impalpabile separata dal corpo. Il poeta antico, affidandosi all'oralità, vede l'anima come soffio, o come ombra, tutti riferimenti al contesto concreto della vita quotidiana.
6. La narrazione orale è modulata per essere una competizione. L'uso di indovinelli ed enigmi, si è visto nell'esempio dei menestrelli irlandesi e gallesi, è caratteristico delle tenzoni poetiche, così come il ricorso all'enfasi e a descrizioni magniloquenti che colpiscono l'immaginario del pubblico.²⁷²
7. La narrazione orale è empatica, partecipatoria. La scrittura crea una distanza tra lettore e testo, mentre l'oralità coinvolge tutto l'uditorio come fossero una cosa sola.²⁷³

²⁷² Nel *Beowulf*, per esempio, il poeta dedica interi paragrafi alla descrizione di spade, armature, corazze, scudi, oppure si sofferma sui dettagli più truculenti dei crimini commessi dal mostro Grendel.

²⁷³ Si è visto nei paragrafi precedenti come questo fosse uno dei motivi per cui Platone aveva scelto di allontanare i poeti dalla Repubblica, per evitare cioè che plagiassero il pubblico.

8. La narrazione orale è omeostatica. Le società tradizionali tendono a vivere nel presente, mantenendo la cultura in uno stato di relativo equilibrio, rimuovendo fisiologicamente significati e racconti non più rilevanti per l'adesso.
9. La narrazione orale è più situazionale che astratta. Questo è uno degli aspetti al tempo stesso più controversi e affascinanti della ricostruzione di Ong. Le culture orali non avrebbero sviluppato una forma di pensiero logico-formale, poiché questa particolare struttura di pensiero sarebbe nata in Grecia con l'alfabeto. Gli illetterati avrebbero anche avuto difficoltà a concepire una forma di auto-analisi, poiché questa richiede un'organizzazione sociale e di pensiero che favorisca la riflessione, l'isolamento, l'individualizzazione, tutti aspetti assenti nelle culture orali. Ciò non significa che le culture antiche o tradizionali fossero "illogiche": esse capivano perfettamente i nessi causali, ma non erano capaci di organizzarli in strutture lineari e formali. Questo non significa nemmeno che i poeti illetterati fossero "più stupidi" di noi letterati, dal momento che anche i test che abbiamo creato per misurare l'intelligenza si basano su una cultura della scrittura.

Tutte queste caratteristiche costellano un orizzonte culturale in cui non solo si raccontava diversamente, ma si pensava diversamente: il testo era fatto per risuonare nella psiche collettiva, era tramandato pressoché uguale generazione dopo generazione e serviva anche come corpus enciclopedico di conoscenza. Al tempo stesso, la narrazione era più vicina all'essenza inconscia dell'essere umano, espressa in una forma musicale e sfaccettata che, alla linearità artificiale del testo scritto, prediligeva il significato implicito.

Partendo da queste considerazioni, non è difficile delineare come e perché siano emersi almeno tre pregiudizi sulla scrittura che diamo per scontati:

1. La scrittura è fatta di parole perché la forma letteraria usa simboli codificati per mediare il messaggio, invece di trasmettere direttamente l'immagine.²⁷⁴
2. La scrittura parla della psicologia dell'io poiché il sistema di pensiero strutturatosi dopo l'introduzione di questa tecnologia rivoluzionaria ha permesso tutto ciò che in precedenza sarebbe stato impossibile, l'auto-riflessione in primis.
3. L'io è fonte delle storie che raccontiamo perché, una volta ridotte le storie a sistemi di segni codificati assemblati dall'autore, era chiaro che nessuna potenza superiore (inconscia e intuitiva) era intervenuta nella scrittura.

La conseguenza di questi tre pregiudizi è che l'intuizione creativa si è trasformata in superstizione. La meccanica letteraria ha scalzato una dinamica narrativa che, prima della scrittura, emergeva naturalmente dall'inconscio. Questo però non significa che l'originale impulso a narrare sia svanito dall'oggi al domani, e Ong in parte rafforza questi pregiudizi estremizzando “un prima e un dopo” la scrittura, come se a una mente letterata fosse per sua costituzione precluso l'accesso alla naturalità del racconto orale.²⁷⁵ Ciò dipende dal fatto che Ong considera l'introduzione della scrittura un mutamento “cognitivo”. Questo mutamento può esserci stato, e la scrittura ha certamente inciso nel modo di raccontare, ma non è detto che le menti di un poeta illetterato e di uno letterato corrano lungo binari diversi. Alzando una barriera del genere, si rischia di cadere in estremizzazioni difficili da sostenere.

²⁷⁴ Ong, *Orality and Literacy*, 74–76.

²⁷⁵ Lo sviluppo della capacità di parola, secondo Ong, è un processo naturale largamente inconscio le cui strutture non sono formalizzabili in senso strutturalista; la scrittura, al contrario, è un insieme di regole organizzate consciamente. L'opinione di Ong è che ciò non valga solo per la scrittura di lettere o testi informativi, ma anche per la scrittura creativa, in cui l'autore è in un certo senso scollato dal suo pubblico di lettori ai quali tenta di destinare un testo che deve elaborare autonomamente senza un feedback diretto. Se ciò può essere vero per certe forme di scrittura, Ong non considera la componente davvero “creativa” della scrittura, cioè un'esperienza interiore che ha poco a che vedere con la semplice comunicazione di informazioni. Se è vero che da un lato la scrittura solitaria difetta del contesto comunicativo immediato dell'oralità, dall'altro si potrebbe replicare che l'abito linguistico è solo la superficie del testo scritto, il quale, in realtà, è fatto di immagini e musica. Approfondiremo questo aspetto della scrittura creativa nel secondo capitolo. Cfr. Walter J. J. Ong, «Literacy and Orality in Our Times», *Profession*, 1979, 3–4.

Ong cita spesso Havelock, ponendo l'accento sulla poesia omerica come una ripetizione mnemonica di pattern narrativi ereditati dai poeti precedenti. Omero e compagni, quindi, non sarebbero stati veri creativi, bensì ripetitori di modelli fissi, sedimentati culturalmente nella tradizione orale. Questa posizione pone diversi problemi.

Secondo Havelock, la scrittura dei testi omerici è un punto di aggancio nel passaggio dall'oralità alla scrittura. Nella sua ricostruzione, tale passaggio determina anche un cambiamento nello stile di pensiero degli antichi greci: il vocabolario scritto forma nuovi concetti. Per esempio, Esiodo, si è visto menzionando *Le opere e i giorni*, sviluppa una prima forma di critica sociale (o proto-morale) che tenta di integrare il linguaggio figurato di Omero con categorie linguistiche più astratte (per esempio l'idea generale di famiglia o di umanità).²⁷⁶ Queste categorie, emerse da un contesto mitico-concreto e trasfigurate nella scrittura in concetti intellettuali, sarebbero state il brodo di coltura per la filosofia di Platone.

Se è coerente immaginare che al tempo di Omero si pensasse (almeno in parte) diversamente, altrettanto non lo è credere che il mutamento nello stile di pensiero sia dovuto esclusivamente all'introduzione dell'alfabeto; o che Omero si limitasse a ripetere cose già sentite senza creare nulla; o che il ruolo della poesia fosse, nella sua essenza, quello di tramandare un sapere enciclopedico.

John Halverson, criticando Havelock, ha espresso una serie di obiezioni che vale la pena esaminare:

If Havelock's analysis of "primary orality" is unconvincing and if oral literature had neither the function nor the form he attributes to it, he is no more convincing in his account of the great transformation of thought that took place in classical Greece. The problem is that he seems to want to make alphabetic literacy the sole cause of the change, as if written language in and of itself created thought. As is so often the case, Havelock's arguments rest on a post hoc propter hoc fallacy: if writing preceded logical thought it must have caused it. He is also given to hasty abstraction of universal principles from empirical observation: an inductive fallacy. Thus he

²⁷⁶ Havelock, *Preface to Plato*, 297–98.

observes, astutely enough, that written texts permitted reflective perusal and retrospective topicalization that led, or could lead, to the development of logical categories; but then he leaps to the conclusion that this would be impossible under acoustic conditions. This is certainly a false conclusion, for it is quite possible to reflect in the same way on an oral presentation to mull it over, organizing or reorganizing it in memory, asking ourselves what the speaker was getting at, and topicalizing our answers. It is not only possible but an ordinary fact of auditory life when we think over a conversation, speech, or lecture we have heard. Similarly, though it is credible that writing – or rather literacy, for Havelock is quite right to insist that writing must have readers – facilitated the development of new ideas (“novel statements”), it is not credible that novelty was impossible in an oral society. We know it is possible in contemporary oral cultures from direct observation; it is just as likely that Homer and his predecessors brought new stories to the Greeks, not excluding those of their own invention. More than likely, in fact, it is inescapable, for at some time the stories had to be new – they could not have existed from eternity. The testimony of Herodotus, moreover, clearly implies that Homer and Hesiod introduced new conceptions of the divine order.²⁷⁷

Non vogliamo dismettere del tutto la lettura di Ong e Havelock, né entrare nel merito se una proto-forma di alfabeto fosse stata dedotta dagli esametri omerici (non ne avremmo comunque gli strumenti). L’argomento di Ong e Havelock presenta almeno un vantaggio, cioè l’esercizio di immedesimazione che Vico ha chiamato fantasia, il cercare di mettersi nei panni di una società lontana nel tempo senza proiettare su di loro il nostro modo di pensare. Tutte le obiezioni di Halverson sono calzanti, sebbene per converso concluda con una sospensione del giudizio sul reale impatto della scrittura sul mutamento della capacità cognitiva umana. La nostra tesi, lo ripetiamo, è che la scrittura non sia stata la sola causa a scatenare un mutamento antropologico, ma *uno* dei fattori confluiti nella lenta rivoluzione che ha portato a un’oscillazione dell’attenzione proiettata dagli emisferi del cervello sulla realtà. A cambiare non è stata tanto la struttura cognitiva (il cosa) ma il modo in cui la mente crea (il come). Avremo tempo di discuterne nel terzo capitolo.²⁷⁸

²⁷⁷ John Halverson, «Havelock on Greek Orality and Literacy», *Journal of the History of Ideas* 53, fasc. 1 (1992): 60.

²⁷⁸ Anticipando l’argomento del terzo capitolo, diciamo che le forme dell’attenzione (intesa nel senso ampio di rapporto tra io e mondo) proiettate dalla mente sulla realtà dipendono in qualche misura dall’architettura cerebrale. Per lungo tempo si è creduto che i due emisferi del cervello si comportassero in maniera diversa, ma questi “comportamenti” spesso sono stati travisati o semplificati, ponendo in equivalenza la dicotomia razionale-irrazionale con emisfero sinistro-destro. Accenniamo a questa dicotomia perché anche Ong fa (erroneamente) riferimento agli emisferi. Cfr. Ong, *Orality and Literacy*, 99.

Per ora, in aggiunta alle critiche di Halverson, possiamo dire che se Musa e intuizione sono pressoché la stessa cosa, poiché forniscono all'io un qualcosa che può solo ricevere senza programmare, allora l'argomento di Havelock è problematico. Se Omero fosse stato un depositario della tradizione orale (una sorta di Wikipedia tribale) che bisogno c'era di attribuire la funzione del ricordo a un'entità esterna? Se assumiamo che la Musa è davvero fuori dall'io, e l'io non ha modo di controllarla (così come non ha modo di programmare un'intuizione), allora dobbiamo concludere che nemmeno ciò che dirà il poeta è del tutto controllabile. Più che sulla Musa, Havelock sembra concentrarsi su Mnemosine, la dea della memoria, che delle Muse è la madre:

The epic therefore is from the standpoint of our present quest to be considered in the first instance not as an act of creation but as an act of reminder and recall. Its patron muse is indeed *Mnemosune* in whom is symbolized not just the memory considered as a mental phenomenon but rather the total act of reminding, recalling, memorializing, and memorizing, which is achieved in epic verse. For a Roman writer the Muse might represent invention applied to content as also to form. But in the antique accounts of her skill in the archaic and high classical period of Greek civilization this is not stressed. The story of invention belongs properly to the sphere of *logos*, not *mythos*: it was set in motion by the prosaic quest for a non-poetic language and a non-Homeric definition of truth.²⁷⁹

I pattern del racconto potevano essere soggetti all'influsso di Mnemosine, ma almeno l'improvvisazione del tono e del colore durante la narrazione devono dipendere dalla volontà della Musa, o all'intuizione immediata che richiede stare sul palcoscenico; detto altrimenti, se ti fermi a pensare a cosa dire davanti a un pubblico o a come dirlo, ci sono buone probabilità che resterai muto. Havelock tenta di prevenire la critica parlando di possibili e occasionali variazioni all'interno delle ripetizioni dei pattern consolidati: "His [Homer] overall artistry thus

²⁷⁹ Havelock, *Preface to Plato*, 91.

consists of an endless distribution of variables where, however, variation is held within strict limits and the verbal possibilities, while extensive, are in the last resort finite".²⁸⁰

Di nuovo, però, sorge la domanda avanzata da Halverson: se si tratta della ripetizione fissa di un'eredità consolidata, da dove arriva questa eredità? È sempre esistita? Qualche poeta precedente a Omero l'ha inventata? E se è stata inventata prima di Omero (quindi anche del *logos*, che è prodotto della scrittura), perché Omero ha deliberatamente scelto di rinunciare alla creatività in nome delle variazioni sul tema? È esistito un *proto-logos* inventivo cui è seguita l'epoca del *mythos* e in seguito un'altra era dominata dal *logos*? E qual è il confine tra una variazione e una trasgressione? La somma di variazioni può generare qualcosa di nuovo? Se sì, come avrebbe reagito un poeta omerico? Si sarebbe scusato col pubblico per essere uscito dal seminato? Sarebbe stato vittima di una salva di pomodori dalla platea?

John Miles Foley, in uno studio esaustivo sulla poesia orale, ribalta la nozione di Havelock, tentando di restituire dinamicità alla dimensione poetica, sganciandola così da una visione meccanicistica di ri-produzione passiva, priva di guizzo creativo.²⁸¹ Foley fa riferimento a studi precedenti di Nagy (il quale aveva già ipotizzato un'evoluzione diacronica dell'espressione poetica nella dizione omerica) e a Janko che, attraverso un'analisi del corpus poetico greco antico, stila una cronologia dello sviluppo dell'epos dall'età micenea in avanti.²⁸² Si potrebbe obiettare che queste variazioni si limitino alla fraseologia e non intacchino il contenuto del testo, ma allorché formule antiche perdono efficacia (o il metro non si adatta più alla musicalità dei versi) il poeta è costretto a crearne di nuove e, di conseguenza, adattare o rinnovare il contenuto del testo.²⁸³ Più che riproduzione di formule fisse (che pure fanno parte del

²⁸⁰ Havelock, *Preface to Plato*, 93.

²⁸¹ John Miles Foley, *Traditional Oral Epic: the Odyssey, Beowulf and the Serbo-Croatian Return Song* (University of California Press, 1990), 126–27.

²⁸² Foley, *Traditional Oral Epic: the Odyssey, Beowulf and the Serbo-Croatian Return Song*, *ibid.*

²⁸³ Janko, citato nella nota 7 in Foley, *Traditional Oral Epic: the Odyssey, Beowulf and the Serbo-Croatian Return Song*, *ibid.*

repertorio condiviso) l'epica è una composizione in tempo reale che adatta le formule al contesto.

Foley analizza anche altre forme poetiche orali, come la poesia tradizionale jugoslava, per testarne le reali dinamiche interne: il risultato è una costellazione di elementi (temi, ritmi e metri) complessi, eterogenei, in perenne evoluzione in accordo con regole e processi che il poeta (*guslar*, nella tradizione serbo-croata) non può controllare consciamente.²⁸⁴

On the basis of the observations made and the examples provided above, it should be more than obvious that the *guslar* is no mere assembler of pre-fabricated parts, no automaton mindlessly spinning lines of verse from a limited selection of movable counters. Rather, the Yugoslav oral singer is fully a poet who has come to be able to speak his native poetic idiom, with a fluency determined by a combination of his own talents and the bequest he has received from tradition. If we can restore this natural quality to traditional diction by understanding it not as a patchwork of remnants but as a highly complex weave accomplished by blending many different colors and textures according to fundamental rules of order and pattern, then we re-admit the possibility—even the necessity—of oral poetic art in its archetypal sense: the individual *poiesis* of tradition.²⁸⁵

La definizione “*poiesis* individuale della tradizione” restituisce un’immagine chiara del ruolo del poeta, il quale anche in un contesto culturale fondato sull’oralità non si limita a ripetere meccanicamente ciò che ha memorizzato, ma rielabora gli elementi poetici attraverso il proprio talento – fermo restando che l’individualità creativa non è da intendersi in senso forte: il poeta è sempre un tramite che coniuga nello spazio poetico tradizione e ispirazione.²⁸⁶

Una variazione consapevole (come intesa da Havelock) implica un controllo totale del materiale poetico di partenza, dei suoi canoni e dei suoi limiti, ma l’idea di Musa come manifestazione dell’intuizione contravviene questo assunto: il poeta non può eseguire

²⁸⁴ Foley, *Traditional Oral Epic: the Odyssey, Beowulf and the Serbo-Croatian Return Song*, 199.

²⁸⁵ Foley, *Traditional Oral Epic: the Odyssey, Beowulf and the Serbo-Croatian Return Song*, 200.

²⁸⁶ Facendo ciò il poeta orale, pur non considerandosi “autore” dell’opera, la arricchisce con elementi di originalità anche semplicemente approfondendo o allargando lo spazio narrativo di certi personaggi o situazioni, oppure inserendo elementi apparentemente di contorno ma che in realtà legano tra loro tradizioni culturali diverse. Vari esempi di queste rielaborazioni (e invenzioni) sono discussi anche da J. R. R. Tolkien nel suo commento alla traduzione del *Beowulf*. Cfr. John R. R. Tolkien, *Beowulf, con Racconto meraviglioso*, a c. di Christopher Tolkien, trad. da Luca Manini (Bompiani, 2019), 370.

variazioni tenendo a bada l'ispirazione per non rischiare di dire qualcosa di imprevisto e al tempo stesso credere che ciò che dice non dipenda da lui. Questo perché per Havelock la Musa, di nuovo, non è intuizione ma memoria. Vero è che le due facoltà sono legate tra loro, ma entrambe potrebbero essere meno controllabili di quanto si creda.²⁸⁷ Oblio, memoria e rielaborazione sono strettamente connessi dal momento che la mente non è un computer che registra passivamente ciò che esperisce.²⁸⁸ Al contrario, può incamerare determinati elementi trascurandone altri, oppure selezionare solo certi dettagli di una situazione quando si cerca di

²⁸⁷ Un esperimento sulla memoria condotto da Larry Jacobi ha mostrato come l'esperienza recente e quella a lungo termine possano contaminarsi. A un gruppo di soggetti è stato dato da studiare un elenco di nomi di persone non famose. Il giorno dopo, allo stesso gruppo, è stato fornito un elenco di nomi celebri (esempio Michael Jordan) mischiato con alcuni nomi dell'elenco del giorno precedente. Diversi partecipanti hanno indicato (inconsiamente) alcuni nomi di persone qualunque come personaggi famosi poiché il loro inconscio aveva rielaborato il ricordo del giorno prima. John Bargh, commentando l'esperimento, scrive che "la memoria può essere ingannata dalle nostre esperienze recenti, ma anche dal fatto che prestiamo un'attenzione selettiva ad alcune cose e non ad altre". Questo per dire che le assunzioni di Havelock sulla memoria come meccanismo di trasmissione irriflessivo della tradizione, meriterebbero più cautela. Cfr. Bargh, *A tua insaputa. La mente inconscia che guida le nostre azioni*, 148.

²⁸⁸ Con ciò non si vuole negare l'evidenza che, anticamente, fosse diffusa una vera e propria "arte della memoria" incomparabile con quella dei giorni nostri. Il poeta greco Simonide di Ceo, per esempio, riuscì a rendere degna sepoltura agli invitati di un banchetto allorché il soffitto crollò loro addosso semplicemente ricordando i nomi e le disposizioni attorno al tavolo – è, pertanto, considerato l'iniziatore dell'arte della memoria. La *Rethorica ad Herennium* (attribuito a Cicerone) descrive un vero e proprio metodo della memoria basato sulle immagini e sui luoghi (più le immagini sono vivide, meglio si imprime nella memoria). Metodologie simili si trovano nel *De oratore*, sempre di Cicerone, e nell'*Institutio oratoria* di Quintiliano. Secondo le cronache, i grandi oratori antichi erano capaci di memorizzare una smisurata quantità di versi, nomi o informazioni, e addirittura recitarli al contrario. Sebbene non ci siano pervenute fonti greche dirette sull'arte della memoria, è ipotizzabile che le immagini usate per ricordare fossero connesse all'anima, dotate cioè di un valore spirituale. Con il crollo dell'impero romano e il declino della retorica, l'arte della memoria diventa appannaggio dei monaci, assumendo una connotazione più etica rispetto al passato (un ponte tra spirito e materia). L'Umanesimo riporta al centro l'interesse per la memoria in quanto facoltà umana, riprendendo l'eredità antica e producendo un buon numero di trattati sul tema, i quali però riflettono l'introflessione della psiche che, a differenza dell'antichità, parla di se stessa in forme più o meno opache, allegoriche o esoteriche (un esempio è il *Teatro della memoria* di Giulio Camillo, che ispirerà anche il *De umbris idearum* e i *Sigilli* di Giordano Bruno, o ancora la reinterpretazione in chiave cabalistica di Raimondo Lullo). Tuttavia, non possiamo sapere quanto di "originale" (forse inconsapevole) ci fosse nei racconti antichi, e quanto le variazioni impiegate su strutture fisse allontanassero l'opera dalla radice iniziale del racconto. Dopotutto, Simonide ha in un certo senso "inventato" l'arte della memoria, cosa che non avrebbe potuto fare se si fosse limitato a replicare acriticamente un modello socio-culturale regolato da norme fisse. Più che inventato, allora, dovremmo dire che Simonide ha "scoperto" le potenzialità della memoria nello stesso modo in cui un poeta antico poteva scoprire un pezzo di racconto inedito rielaborando strutture fisse. Assenza di ego e scoperta, dunque, non sono in contraddizione poiché, proprio in virtù del fatto che non c'è un io a selezionare volontariamente ciò che viene detto e taciuto, l'ispirazione può condurre il racconto dove preferisce, affidandosi alla Musa. Per una panoramica estesa sulla memoria si veda Frances Yates, *The Art of Memory* (Routledge, 1966).

ricordarla.²⁸⁹ Se è vero che i ricordi sfumano nell'inconscio, come sostenuto da Freud, e riemergono in forma di fantasia, come possiamo attribuire a una cultura orale un controllo assoluto su ciò che si doveva ricordare dal momento che non esistevano sistemi di verifica oggettiva per valutare se una storia era davvero andata così o così?²⁹⁰

Certamente i poeti del passato erano “artisti della memoria”, come li chiama Oliverio, e la loro mente era allenata per ricordare esattamente i pattern delle storie, ma non si può ignorare il fatto che gran parte di ciò che si ricorda scivola nell'inconscio e che la mente delle persone creative ha una spiccata capacità di attingere al lato nascosto della coscienza:

Numerosi studi della creatività sostengono che la mente delle persone creative è in grado di alternare tra processi primari e secondari (quindi consci e inconsci) e che pertanto l'ispirazione creativa dovrebbe comportare una regressione a uno stato di coscienza primario. In effetti, esistono numerose indicazioni a favore dell'ipotesi secondo cui le persone creative hanno più facile accesso a processi mentali primari che danno largo spazio all'inconscio.²⁹¹

È noto anche il cosiddetto stato di *flow*, in cui il cervello è impegnato in un compito che richiede grande concentrazione (non necessariamente creativo, anche se spesso le due cose sono assimilate): in uno stato di *flow*, come poteva esserlo la composizione antica, si registra una minore attività della corteccia prefrontale, contrariamente a quanto ci si aspetterebbe da un compito che necessita concentrazione. Soggetti che si trovano nello stato di *flow* parlano addirittura di scomparsa dell'autocoscienza.²⁹²

Havelock però insiste sul fatto che l'idea stessa di ispirazione (intesa come l'assenza di totale controllo su ciò che si compone) sia una conquista recente, emersa per contrasto solo

²⁸⁹ Alberto Oliverio, *Immaginazione e memoria. Fantasia e realtà nei processi mentali* (Mondadori Università, 2013), 2086. (Nota: la numerazione fa riferimento all'edizione elettronica del testo, che potrebbe variare a seconda della formattazione delle pagine e del lettore).

²⁹⁰ Su Freud e fantasia Cfr. Infra. par. 2.6.

²⁹¹ Oliverio, *Immaginazione e memoria*, 1403.

²⁹² Oliverio, *Immaginazione e memoria*, 1426; Joshua Gold e Joseph Ciorciari, «A Review on the Role of the Neuroscience of Flow States in the Modern World», *Behavioral Sciences* 10, fasc. 9 (2020): 137.

quando iniziò ad affermarsi la filosofia, e che i poeti contemporanei di Omero ne fossero sprovvisti:

The contrary conception of poetic inspiration was born in Greece precisely at that time, toward the end of the fifth century, when the requirements of oral memorisation were no longer dominant and when the functional purposes of poetry as a tribal education were being transferred to prose. At this point those who thought in prose and preferred prose—that is the philosophers, who were intent upon constructing a new type of discourse which we can roughly characterise as conceptual rather than poetic—were driven to relegate the poetic experience to a category which was non-conceptual and therefore non-rational and non-reflective. Thus was invented the notion that poetry must be simply a product of ecstatic possession, for which the Greek animistic term was ‘enthusiasm’. Our equivalent word is ‘inspiration’ which is more sympathetic to the requirements of Christian monotheism but preserves the essential point, that poetry is a possession, not an autonomous exercise of the mental faculties.²⁹³

Il paradosso è che da un lato Havelock sembra tratteggiare un contesto culturale fondato su un’originaria naturalità spontanea (inconscia) del racconto; dall’altro i massimi rappresentanti di questa cultura ne avevano un controllo pressoché assoluto: sostenevano di essere ispirati dalle Muse, ma erano capaci di ridurre l’ispirazione a semplice turbamento psicosomatico durante la performance; non esistevano in quanto individui nel senso di una psicologia forte (come indicato da Snell) eppure esercitavano un controllo pervasivo su ciò che dovevano dire limitandosi a ripetere forme fisse. Un controllo del genere sembra richiedere, al contrario, una forte autoconsapevolezza e una grande coscienza di ciò che si intende raccontare: ma com’è possibile che gli antichi poeti disponessero di tutti questi strumenti se l’individualità in astratto sembra essere emersa solo dopo l’introduzione della scrittura? Non erano soggetti agli stati di *flow*? Non avevano inconscio? Oppure lo avevano ma il pubblico accettava solo il canone, ignorando le innovazioni scaturite spontaneamente durante una performance? Quest’ipotesi però contravverrebbe all’idea di Havelock secondo cui il pubblico accettava in maniera irriflessiva il racconto poetico, senza discuterlo. Al contrario, se ciò che si ascoltava veniva

²⁹³ Havelock, *Preface to Plato*, 156.

anche discusso (come suggerisce Halverson) la scrittura ha, se mai, alimentato qualcosa che già esisteva dentro l'essere umano, non l'ha creato. In sostanza, sembra improbabile che un poeta omerico fosse capace di separare così nettamente funzioni su cui non aveva controllo (intuizioni inconse) dalla performance e al tempo stesso esercitare un controllo totale su ciò che doveva dire. La ripetizione pedissequa poteva esistere (e certamente è esistita) ma non poteva nemmeno essere l'unica forma di composizione immaginabile prima del *logos*. Ultimo, ma non meno importante, l'introduzione della scrittura non ha sostituito l'oralità.²⁹⁴

Riguardo l'inconscio, invece, Ong pone l'accento sulla rapsodia del poeta, che renderebbe ciascuna rappresentazione a suo modo unica e originale pur ripetendo pedissequamente gli stessi formulari.²⁹⁵ Questi cluster ricorrenti nelle performance poetiche non sarebbero idee chiare e distinte, per usare il gergo di Cartesio, ma complessi di finzioni tenute insieme nell'inconscio.²⁹⁶ Posto che sia Havelock che Ong danno per assodato cosa sia l'inconscio e come funzioni, c'è un altro problema. L'inconscio è per sua costituzione autonomo rispetto al controllo della coscienza (o non sarebbe inconscio).²⁹⁷ Se è l'inconscio che lega tra loro i formulari, non si può predeterminare il risultato di un racconto poiché non si ha idea di che razza di storia potrà uscirne. Ammettendo pure che esista un inconscio meccanico del genere, e che la ripetizione mnemonica abbia allenato la mente a non introdurre niente di nuovo, resta la domanda sollevata da Halverson: da dove sono nati i formulari? Non possono essere esistiti da sempre, a meno di non tirare in ballo gli archetipi.²⁹⁸ Se però si immagina che le formule siano

²⁹⁴ Ong, *Orality and Literacy*, 216.

²⁹⁵ Ong, *Orality and Literacy*, 59.

²⁹⁶ Ong, *Orality and Literacy*, 25.

²⁹⁷ Cfr. *Infra*. par. 2.6.

²⁹⁸ Anche in questo caso si deve distinguere tra archetipo *per se* (che è inconoscibile) e immagine archetipica, cioè l'espressione dell'archetipo in forma culturalmente condivisa. Personaggi come Mago Merlino, Gandalf il Grigio o Albus Dumbledore, possono far riferimento allo stesso archetipo (Vecchio Saggio) ma sono tre figure profondamente diverse, ciascuna raccontata secondo la sensibilità di un autore che declina l'archetipo in immagini tradizionalmente riconoscibili ma sempre originali. Per una trattazione più esaustiva sugli archetipi, cfr. *infra*. par. 2.7. Si noti anche come "originale" sia etimologicamente legato proprio a "origine", cioè alla tradizione, eppure nel linguaggio comune consideriamo originali cose nuove, strane o bizzarre.

codificazioni orali in forma narrativa di matrici inconsce eterne, si deve anche accettare l'indipendenza delle immagini inconsce, quindi rifiutare l'idea che il poeta avesse pieno controllo del materiale narrativo che manipolava.

Con questo non si vuole trascurare il fatto che i racconti orali si fondassero su formule o codici ricorrenti, solo ridimensionare (sulla linea di Foley) l'idea che i poeti del passato potessero davvero avere tutto questo controllo consapevole su ciò che raccontavano. Dopotutto, i margini di innovazione non sono molti, dal momento che le storie autenticamente originali vertono quasi sempre sugli stessi temi: amore, viaggio, morte.

Al contempo Ong commette anche l'errore inverso, cioè quello di attribuire alla scrittura un'artificialità assoluta che, incrementando l'autocoscienza, la priva della naturalezza di cui godrebbero le storie orali. Se da un lato può essere vero che insegnare a leggere e scrivere a un poeta illetterato possa compromettere la sua innocenza creativa, inquinandola col germe del controllo sulla narrazione, dall'altro il fatto che non possa esistere una scrittura vicina all'inconscio è tutto da dimostrare.²⁹⁹

La prima cosa che viene in mente è la scrittura automatica dei surrealisti. Per André Breton il surrealismo, nella sua essenza, è: “automatismo psichico puro col quale ci si propone di esprimere, sia verbalmente, sia per iscritto, sia in tutt'altro modo, il funzionamento reale del pensiero. Dettato dal pensiero, in assenza di qualsiasi controllo esercitato dalla ragione, al di fuori di ogni preoccupazione estetica o morale”.³⁰⁰

Maritain, commentando il passaggio, è ambivalente: da un lato riconosce ai surrealisti (ma prima di loro ai romantici, a Blake e Novalis) il merito di aver riportato l'intuizione inconscia al centro dell'atto creativo; dall'altro rimprovera al programma surrealista una eccessiva

²⁹⁹ Ong, *Orality and Literacy*, ibid.

³⁰⁰ André Breton, citato in Maritain, *L'intuizione creativa*, 102.

dispersione della poesia in quanto prodotto dell'intelletto operativo.³⁰¹ La poesia, per Maritain, è una sorta di co-creazione in cui l'intelletto opera per realizzare un'intuizione originaria restando fedele all'ideale del bello. La poesia è assoluta in sé, non necessita spiegazioni o intenti ulteriori, siano essi scientifici o esoterici: il suo dominio riguarda l'accesso a quella che Bergson chiamava durata reale per mezzo dell'intuizione, e lo sforzo dell'artista deve essere quello di mediare l'intuizione, realizzarla in concreto nella sua forma migliore senza sovrapporsi all'intuizione e senza danneggiarla.³⁰² La definizione di Breton, al contrario, tradisce ambizioni ulteriori: obiettivi psicologici, mistici, scientifici, esplicativi, descrittivi... Detto altrimenti, la poesia surrealista, esercitando la volontà di rivelare gli automatismi inconsci, per paradosso antepone la propria agenda a quella dell'inconscio stesso.

Un paradosso del genere non è facile da afferrare perché non sembra essere chiaro ciò che Maritain intende quando parla di innocenza creativa o di fedeltà assoluta all'intuizione. "Proprio come i più pericolosi criminali sono maniaci lucidi", scrive Maritain con una metafora azzeccata, "così i poeti più perfetti sono dei folli che si servono di una ragione infallibile. Ma i poeti non sono veramente folli. Di conseguenza sono consapevoli in se stessi di una torturante divisione, di una scissione della loro propria sostanza umana, che essi sono condannati a portare all'unità".³⁰³ I surrealisti barattano la lucida follia con un automatismo che, solo perché inconscio, non per forza anche artistico.³⁰⁴ Al tempo stesso la ragione è unicamente lo strumento dell'intuizione, il mezzo, non il fine.

³⁰¹ Maritain, *L'intuizione creativa*, ibid.

³⁰² Una famosa metafora di Stephen King, in questo senso, è calzante: le storie sono come fossili di dinosauri che vanno estratte con cura: per farlo serve tecnica, pazienza, ma il ruolo dell'archeologo si limita a scavare facendo attenzione a non danneggiare un qualcosa che esiste già di per sé. Sostituiamo il blocco di roccia all'inconscio e il fossile all'intuizione creativa e abbiamo un'immagine abbastanza fedele di ciò che intende Maritain con processo creativo.

³⁰³ Maritain, *L'intuizione creativa*, 270.

³⁰⁴ Come nota Maritain, inoltre, è curioso come non esista una musica surrealista. Il che è abbastanza strano, visto che la musica sembra precedere il linguaggio articolato: teoricamente dovrebbe essere il linguaggio più adatto per rappresentare l'inconscio, eppure non c'è alcuna musica surrealista.

In quanto virtù pratica dell'intelletto, la poesia è "adeguazione" all'intuizione immediata: il compito dell'intelletto operativo non è giudicare teoreticamente l'intuizione né strumentalizzarla, bensì realizzarla nella materia così come percepita inizialmente. Questa percezione iniziale è la medesima sia per una cultura orale sia per una letteraria: ciò che cambia sono le modalità in cui si sviluppa l'intuizione. Certamente la tecnologia della scrittura funge da filtro simbolico che rende più difficoltoso tradurre l'intuizione fedelmente, come sostiene Ong, ma non per questo lo impedisce.

Nonostante il gergo di Maritain derivi da Aristotele e dalla Scolastica, l'essenza del suo pensiero è più orientale che occidentale:

L'arte orientale è l'opposto dell'individualismo e non dice mai "io". Si sforza di nascondere il Sé umano e di mirare solo alle Cose. È rivolta soprattutto al transnaturale per essere in comunione con esso e per esprimerlo, è tesa particolarmente verso l'elemento sacro che è contenuto e significato dalla Natura e dalle Cose. Ma proprio nella natura in cui rivela il senso segreto delle Cose, l'arte orientale non può fare a meno di rivelare, oscuramente, e suo malgrado, anche la soggettività creativa dell'artista.³⁰⁵

Questa creazione "che non dice mai io" (quindi più vicina alla naturalità che intende Ong) non è limitata all'arte figurativa o alle narrazioni orali, ma anche alla scrittura. Quando si parla di Zen, per esempio, si immagina sempre un monaco che medita in un tempio montano. Lo Zen però può esprimersi in molti modi, anche apparentemente lontani dall'esperienza dell'illuminazione, come la cerimonia del tè, l'arte della spada, la calligrafia o la scrittura di poesie. Ciò che conta nello Zen, proprio come nella tesi sostenuta da Maritain, è la percezione immediata della "cosa in sé", senza mediazione intellettuale. Il che non significa che un maestro calligrafo tracci segni a caso col pennello, ma che la tecnica appresa consapevolmente è dimenticata nel momento della composizione. Non è trascurata né ignorata, ma subordinata al

³⁰⁵ Maritain, *L'intuizione creativa*, 39.

gesto nella sua immediatezza e semplicità.³⁰⁶ “Disegna bambù per dieci anni, diventa un bambù, poi quando disegni dimentica tutto quello che sai sui bambù. Una volta posseduta una tecnica impeccabile, ci si deve abbandonare all’ispirazione”.³⁰⁷

Un maestro di spada non combatte meno naturalmente di un uomo a mani nude solo perché impugna un pezzo di metallo prodotto da una raffinata tecnologia metallurgica. Lo stesso si può dire della scrittura: la sua artificialità può compromettere la naturalità del racconto, ma non è detto che la pregiudichi per forza, così come il fatto che una storia sia tramandata oralmente non ne garantisce la naturalezza.

In effetti, la descrizione che Ong e Havelock fanno di Omero sembra avere poco di naturale. Dire che la tecnologia della memoria era uno strumento di controllo sul corpus enciclopedico della cultura greca implica, indirettamente, una forma di individualità piuttosto forte del poeta il quale, al tempo stesso, sarebbe stato anche il tramite di forze ultraterrene. Come posso essere al tempo stesso ispirato e in pieno controllo? La soluzione sembra essere la stessa descritta da Maritain quando parla di “lucida follia”, ma se le dinamiche psicologiche sono le medesime per i poeti di ieri e di oggi, le differenze tra oralità e scrittura sono più labili di quanto Ong e Havelock vorrebbero far credere. Se si rifiuta l’idea di una scrittura naturale, allora si dovrebbe rifiutare anche l’idea di un’oralità artificiale (cioè dove sembra di poter esercitare un controllo completo su quanto si racconta).

Omero era originale a suo modo per il semplice fatto che non poteva non esserlo dal momento in cui il racconto non dipendeva da lui ma dall’intuizione immediata, cioè dalla Musa. Non spettava al poeta scegliere se innovare o meno, né come farlo. L’idea che Omero esercitasse un controllo sul corpus da tramandare contraddice l’assunto per cui il controllo deve essere ceduto, se si vuole essere liberi di cantare. Quanto fosse largo il margine d’innovazione

³⁰⁶ Daisetz, *Lo Zen e la cultura giapponese*, 44–49.

³⁰⁷ Georges Duthuit, citato in Daisetz, *Lo Zen e la cultura giapponese*, 45. Sul perché un grande maestro si affida all’intuizione per creare, cfr. infra. par. 2.11.

è un'altra questione che non abbiamo gli strumenti per esaminare. L'ipotesi migliore, in questo senso, è una sospensione del giudizio: probabilmente Omero non inventava deliberatamente per contravvenire alla tradizione, ma non poteva nemmeno esimersi dallo *scoprire* qualcosa se un pezzo originale emergeva da sé nel flusso della narrazione, portato dalle Muse (leggasi intuizione); e se non Omero, qualcuno prima di lui doveva per forza essere stato graziato dall'inventiva delle Muse, altrimenti Omero non avrebbe avuto nessuna tradizione da tramandare

In difesa di Ong e Havelock, è innegabile che noi contemporanei viviamo un intrinseco pregiudizio che ci porta a credere che si sia letto, scritto e pensato sempre nello stesso modo in cui lo facciamo noi. Nasciamo e cresciamo con un testo scritto davanti agli occhi, che sia una vecchia raccolta di fiabe raccattata in soffitta, un libro per bambini, o le notifiche del telefono. La parola scritta è diventata una protesi della nostra vita e dobbiamo fare un certo sforzo per immaginarci il passaggio da un mondo in cui l'informazione era puramente orale a una nuova realtà in cui la scrittura inizia, pian piano, a muovere i primi passi.

Greci e romani, per esempio, non leggevano rotoli di pergamena o tavolette incise accanto al caminetto. Oggi leggiamo per rilassarci e anche durante un'intensa sessione di studio facciamo il possibile per metterci comodi ed evitare la scoliosi. La lettura nell'Antichità, invece, era un'attività faticosa, che richiedeva una disposizione del corpo diversa, uno sforzo ulteriore, tanto che i medici la vietavano agli ammalati, alle persone deboli o anche semplicemente dopo un pasto, poiché il corpo era già troppo occupato nella digestione.³⁰⁸ Inoltre oggi, eccettuati gli attori ingaggiati per realizzare un audiolibro, leggiamo in silenzio. In spiaggia, sotto l'ombrellone, da un romanzo in edizione economica vogliamo solo una cosa: l'abbandono. Abbiamo pagato per una storia che ci trascini nell'inconsapevolezza, che ci faccia

³⁰⁸ Rosamaria Loretelli, *L'invenzione del romanzo: dall'oralità alla lettura silenziosa* (Laterza, 2014), 12.

dimenticare il frastuono del bagnasciuga, gli strilli dei bambini che giocano e il venditore di cocco bello – tutte interferenze che, sommate insieme, sono una buona cartina tornasole per verificare l’efficacia di un libro. Vogliamo divorare un romanzo nello stesso modo in cui inghiottiamo un budino, direbbe Henry James.³⁰⁹ E ancora R. L. Stevenson scrive: “In anything fit to be called by the name of reading, the process itself should be absorbing and voluptuous; we should gloat over a book, be rapt clean out of ourselves, and rise from the perusal, our mind filled with the busiest, kaleidoscopic dance of images”.³¹⁰

La lettura silenziosa però è un’introduzione recentissima, affacciata appena nel Settecento.³¹¹ La congiuntura dei motivi di questo cambiamento, ben più profondi della semplice diffusione della stampa, riguarda la scoperta dell’interiorità. Ciò non vuol dire che prima del Settecento gli esseri umani non avessero una dimensione interiore, ma il rapporto con essa era differente. Ciò che conta qui non è il cosa, ma il come.

Oggi ci pare scontato considerare in qualche modo rilevante l’esperienza individuale di ciascuno, e lo storytelling dei social network ne è prova. Tutti raccontano la propria interiorità. Gli aedi greci, invece, ritenevano degne di essere narrate solo le storie di personalità straordinarie, dèi o grandi eroi:

Gli uomini comuni lasciano scarse tracce narrative e si perdono nella congerie degli individui che, al pari dei morti, sono dei *nonymnoi*, dei ‘senza nome’; i guerrieri meno valorosi conservano una traccia della propria identità, ma solo sotto forma di puro suono, di segno senza aura, disperso in mezzo a tanti altri segni simili che compongono gli elenchi lunghissimi dei guerrieri caduti in battaglia. Solo gli uomini che compiono imprese eccezionali propagano la gloria del proprio nome e trovano sopravvivenza simbolica nella narrativa.³¹²

³⁰⁹ Henry James, citato in Loretelli, *L’invenzione del romanzo*, 14.

³¹⁰ Si noti come Stevenson parli di una caleidoscopica danza di immagini, non di parole. Cfr. Robert Louis Stevenson, «A Gossip on Romance», in *A Victorian Art of Fiction* (Routledge, 2016).

³¹¹ Loretelli, *L’invenzione del romanzo*, 26–81, 153–74.

³¹² Mazzoni, *Teoria del romanzo*, 37.

La questione in questo caso non era solo ideologica, ma pragmatica. Come accennato, le storie orali dovevano essere tramandate a memoria. Per questo non solo era necessario avere perlopiù strutture di racconto fisse, ricorrere a cliché e modi di dire, ma anche a personaggi “memorabili”, proprio nel senso che era indispensabili conservarli nella memoria.³¹³ Senza nulla togliere alla dignità di un contadino dell’Attica meridionale, la piccola vita di un personaggio che passava giornate ad arare campi e recare offerte al Tempio di Efesto era certamente più difficile da ricordare delle imprese di Achille.

Anche nel Medioevo, a distanza di secoli, nessuno si sarebbe interessato a un’ipotetica biografia del povero contadino scritta dagli eredi, poiché la vita era segnata dal peccato e che senso avrebbe avuto conoscere la vita di un peccatore? Quel che contava era il rapporto con Dio e l’aspirazione a una vita retta, non il voyeurismo contemporaneo per gli scheletri nell’armadio di Knausgård o Carrère.³¹⁴

Anche i pochi che sapevano leggere, come i monaci, non lo facevano per sprofondare nell’inconsapevolezza, per diventare succubi silenziosi di una storia. Leggere non era un gesto automatico, trasparente o disinvolto, non meno di quanto possa esserlo stare per ore “in piedi, davanti a un leggio in una fredda sala con le volte a crociera”.³¹⁵ Inoltre, si leggeva ad alta voce, cosa che rendeva la lettura non solo più lenta, ma anche meno attenta. Come ricorda sarcasticamente Graves con una battuta, non siamo forse tutti più facilmente abbindolati da una telefonata che da una lettera?³¹⁶ L’abitudine della lettura ad alta voce è durata a lungo, anche dopo l’invenzione dei libri tascabili. Ancora a cavallo tra Sei e Settecento si leggeva in piccoli

³¹³ Ong, *Orality and Literacy*, 69.

³¹⁴ Lo scopo delle scritture confessionali, come potevano essere quelle di Sant’Agostino, era totalmente diverso (e per certi versi opposto) all’esibizione dell’ego.

³¹⁵ Loretelli, *L’invenzione del romanzo*, 12.

³¹⁶ Robert Graves, «How to Hold the Reader’s Attention», *The Virginia Quarterly Review* 44, fasc. 1 (1968): 108–20.

gruppi raccolti in salette apposite, in modo che gli invitati potessero godere della storia e discuterne convivialmente.

In Grecia, per quanto riguarda la poesia, la scrittura era usata per comporre fin da quando la tradizione orale trovò unificazione nell'*Iliade* e nell'*Odissea*; tuttavia, l'esecuzione e la diffusione poetica continuarono ad affidarsi all'oralità almeno fino al IV secolo a.C., soprattutto in occasione di feste o simposi; scrittura e oralità convivevano in un rapporto di "auralità", in cui il testo non era destinato alla lettura ma all'ascolto.³¹⁷ L'avvento delle tecnologie di registrazione, archiviazione e riproduzione audio dei giorni nostri, ha paradossalmente recuperato una tradizione antica come la poesia stessa, in cui il testo è secondario rispetto alla performance.³¹⁸

La democratizzazione della scrittura alfabetica ha comunque contribuito alla maturazione di un pensiero critico nel proteiforme universo dei miti:

Essa è in effetti uno strumento essenziale alla costruzione del pensiero, in quanto consente di depositare la riflessione in testi da potersi meditare con calma (permettendo, in particolare, di coglierne le eventuali contraddizioni interne). Nella fissazione visiva dello scritto e nella sua riproducibilità, più che non nelle forme mobili dell'ascolto, il discorso trova una configurazione obiettiva *favorevole all'elaborazione del pensiero astratto* (corsivo mio). Inoltre la registrazione scritta facilita il riconoscimento del pensiero riflessivo come tale, lo deposita in una catena cumulativa di risultati e lo espone, al tempo stesso, alla critica: di fatto, lo costituisce come base di future innovazioni.³¹⁹

L'elaborazione linguistica e la codifica di un pensiero astratto sono tutti elementi chiave di un nuovo modo di interpretare l'individuo e il suo rapporto col mondo. In ogni caso, nonostante le indubbie innovazioni del mondo greco, l'attività poetica, naturalistica e filosofica di personaggi del calibro di Empedocle non è separabile da quella di mago, predicatore e

³¹⁷ Sassi, *Gli inizi della filosofia*, 124.

³¹⁸ Per una panoramica sull'uso moderno di poesie audio si vedano Charles Bernstein, *Close Listening: Poetry and the Performed Word* (Oxford University Press, 1998); Chris Mustazza, «In Search of the Sermonic: Machine Listening and Poetic Sonic Genre», in *Computational Stylistics in Poetry, Prose, and Drama* (De Gruyter, 2023).

³¹⁹ Sassi, *Gli inizi della filosofia*, 120.

guaritore. Proprio la complessità di una figura tanto contraddittoria, calata in un contesto di nascente filosofia astratta e razionale, ha reso difficile agli storici inquadrare il vero Empedocle.³²⁰ Come suggerisce Dodds, però: “non si tratta[va] di sintetizzare questi vasti campi di scienza pratica e teorica: in qualità di Uomini di Dio [Empedocle e Pitagora] agivano con sicurezza in tutti i campi; la loro era una sintesi personale, non logica”.³²¹

Anche Socrate e Platone erano, a loro modo, contraddittori. Il primo impiega la dialettica non tanto per argomentare o dimostrare, ma per sovvertire l'ordine della *polis* (da qui la sua indiretta influenza sui filosofi cinici); il secondo sostituisce un corpus di miti con un altro, inventando un fantasioso mondo di idee eterne e universali, anime immortali, metempsicosi, il tutto (paradosso del paradosso) scritto in forma di dialogo. Attribuire alla sola scrittura una rivoluzione cognitiva livella eccessivamente le asperità di figure tanto umane quanto contraddittorie: più corretto allora sarebbe parlare di slittamento dell'attenzione, cioè il passaggio da un mondo magico abitato da presenze vive in cui i confini tra io e realtà erano sfumati a un contesto più astratto in cui l'io è separato dal mondo dal filtro dell'analisi interiore. La scrittura può aver accelerato questo slittamento, ma non ha sostituito un mondo con un altro, né cancellato l'intuizione naturale dell'essere umano o la sua inclinazione poetica (nel senso di Vico).

La tradizione magico-poetica, sfilacciata nel corso dell'età ellenistica con l'avvento di scrittura e filosofia, e ancor più nelle successive epoche romane e cristiane, è sopravvissuta sottotraccia tra i *derwydd* celtici e oltre, esprimendosi al meglio in quello che i storicamente nel

³²⁰ Diversi passi dei frammenti, infatti, sono interpretabili sia in senso mistico che materiale, senza per questo essere contraddittori. Per esempio, quando Empedocle parla di anima situata nei flutti di sangue attorno al cuore, non si sta riferendo al semplice muscolo cardiaco: il riferimento alla materialità è connaturato alla sua dimensione mistica, in cui il cuore è la reale sede del pensiero – idea già presente nelle *Upanishad* e in correnti mistiche come il sufismo, in Giordano Bruno o nella poesia di Goethe. Colli, *Empedocle*, 29.

³²¹ Dodds, *I greci e l'irrazionale*, 193.

mondo anglofono è stato chiamato *romance*.³²² Anticipando la seconda parte del nostro studio, possiamo dire che più di un genere, il *romance* è un modo di vedere le cose, una forma di attenzione che si riflette nella scrittura e che si affida ancora (più o meno ingenuamente) all'intuizione creativa originaria, mentre la sua controparte, il *novel*, segue il percorso opposto, sviluppando quella che Ong ha chiamato artificialità della scrittura. La confusione tra questi due modo di scrivere ha sviato Ong, portandolo a credere che la letteratura moderna fosse fatta esclusivamente da *novel*, tralasciando invece quel bizzarro ibrido tra intuizione inconscia e tecnologia letteraria chiamato *romance*, più vicino ai racconti mitologici che ai romanzi intellettuali.

Sulla scia di Vico si è visto come l'ultima era degli uomini consideri la mitologia una favola, un modo figurato di raccontare parti di noi che, oggi, possiamo spiegare analiticamente grazie a correlati neurali, DSM e scienza psicologica: tradotto, il *novel* ha strumenti più precisi del *romance* per indagare la realtà e l'essere umano. È così? Se sì, che fine hanno fatto gli antichi dèi?

Il poeta è davvero rimasto orfano della sua Musa?

³²² Sull'origine del nome e l'evoluzione del concetto, cfr. *Infra*. par. 2.4.

1.6 “Andremo dai nostri antichi dèi”

All’ombra degli alberi di Ebersteinburg, divagando per un attimo dalla stesura di un libro, lo scrittore D. H. Lawrence si perde per antichi sentieri parlando della Foresta Nera:

The Romans and the Greeks found everything human. Everything had a face, and a human voice. Men spoke, and their fountains piped an answer. But when the legions crossed the Rhine they found a vast impenetrable life which had no voice. They met the faceless silence of the Black Forest. This huge, huge wood did not answer when they called. Its silence was too crude and massive. And the soldiers shrank: shrank before the trees that had no faces, and no answer. A vast array of non-human life, darkly self-sufficient, and bristling with indomitable energy. The Hercynian wood, not to be fathomed. The enormous power of these collective trees, stronger in their somber life even than Rome. No wonder the soldiers were terrified. No wonder they thrilled with horror when, deep in the woods, they found the skulls and trophies of their dead comrades upon the trees. The trees had devoured them: silently, in mouthfuls, and left the white bones.³²³

All’inizio Lawrence temeva la “nera lussuria” degli alberi secolari, le radici affondate tra le schegge d’osso dei morti, le rughe di quercia inespressive e i tronchi contorti, ma col tempo si era accorto che quegli stessi alberi avevano preso un pezzo della sua anima, che la tetra foresta era un santuario in cui rifugiarsi a pregare e venerare qualcosa di sconosciuto, qualcosa di vivo e superiore. In coda al paragrafo esprime, come unico desiderio, di continuare ad aggirarsi per quei boschi verde scuro, una volta morto.³²⁴ Forse il suo fantasma si trova ancora nei paraggi.

Lawrence è solo uno degli esempi di stile più raffinati tra gli autori che ricavano ispirazione dall’intreccio fecondo tra magia, natura e melanconia. Questi tre elementi sono quelli che il celebre critico Matthew Arnold considera le fondamenta della letteratura inglese. Dovendo rintracciarne l’origine, Arnold scrive: “with some doubt, that it [the English literature] got much of its turn for style from a Celtic source; with less doubt, that it got much of its melancholy from a Celtic source; with no doubt at all, that from a Celtic source it got nearly all

³²³ D. H. Lawrence, *Fantasia of the Unconscious* (Thomas Seltzer, 1922), 47.

³²⁴ Lawrence, *Fantasia of the Unconscious*, 48–49.

its natural magic”.³²⁵ L’immaginario celtico, in questo senso, è paradigmatico del pensiero magico che precede il processo di secolarizzazione.

Secondo alcuni critici i druidi celti rappresentavano, nel rapporto tra essere umano e cosmo, la stessa tradizione dei bramini indù: Merlino, come si è accennato, è un “mago” nel senso in cui incarna “un ponte tra umanità terrena e naturalità cosmica”.³²⁶ In questo orizzonte l’individuo è disciolto nel naturale, privo cioè di un’identità definita; al tempo stesso, questa simbiosi estrofflette l’umanità sulla natura, arricchendola di presenze vive e animate.³²⁷

Mentre gli elementi più grandi della natura erano venerati singolarmente, i Celti popolavano la terra di spiriti, benevoli o malevoli, delle rocce, delle colline, delle valli, delle foreste, dei laghi e dei corsi d’acqua, e mentre le divinità maggiori della crescita si erano evolute, essi credevano ancora negli spiriti minori della vegetazione, del grano e della fertilità, collegati tuttavia a questi dèi.³²⁸

La Natura era viva, ma anche temibile, come gli sventurati soldati Romani di cui ha raccontato Lawrence hanno scoperto loro malgrado. Per questo oltre alla magia e allo stile Arnold aggiunge l’elemento melanconico. Non a caso l’antica letteratura celtica è piena di lamentazioni, come quelle di Oisín o Llywarch Hen, in cui il rimpianto per quel mistero sconosciuto, il tempo perduto e la magia naturale rispondono al richiamo della fine – per dirla con Yeats: “lo stesso uomo che oggi ballerà, giocherà, berrà, e si sgolerà, domani andrà monologando fra sé, afflitto, nauseato e mesto nella sua solitaria casupola, mugugnando sulle speranze sfumate, la vita perduta, la vanità di questo mondo e l’imminenza della morte”.³²⁹

C. S. Lewis è più cauto di Arnold nel valutare il peso dell’influenza celtica nella letteratura inglese. Pur ritrovando tracce del folclore celtico e norreno in qualche testo (ciclo arturiano in

³²⁵ Matthew Arnold, *On the Study of Celtic Literature* (Smith, Elder and Co., 1867), 135.

³²⁶ Schlegel e Schlegel, *La storia del mago Merlino*, xviii–xix.

³²⁷ Schlegel e Schlegel, *La storia del mago Merlino*, ibid.

³²⁸ McCulloch, *La religione degli antichi Celti*, 179.

³²⁹ Yeats, *Magia*, ibid.

primis), in proporzione i poeti medievali si affidavano più che altro ai classici, recuperando personaggi come Enea, Alessandro, Cesare, e per ogni riferimento alla magia naturale celtica ne troviamo dieci di più a Marte, Venere o Diana.³³⁰ L'uomo medievale inoltre, continua Lewis, era pratico e metodico, non un sognatore perdigiorno (dopotutto, si doveva sopravvivere). Questo però non significa che non credesse nella magia, tantomeno che non la temesse, come visto qualche pagina fa. Si favoleggiava di uomini con teste di cani in India, e i mostri del Basso Egitto conosciuti coi terribili nomi di ippopotami e coccodrilli, convivevano con i basilischi e i dragoni dell'Alto Egitto.³³¹ Nei villaggi serpeggiava il sospetto su chi potesse essere una strega, e i novelli sposi temevano il sortilegio della "legatura" che rendeva sterili e impotenti, una paura plurimillennaria che risaliva fino a Erodoto.³³² Il lupo era una creatura ctonia portatrice di carestia. Perturbazioni, fenomeni atmosferici e cosmologici continuarono a suscitare il panico fino al Seicento, come l'eclisse del 1654. L'astrologia conobbe una nuova fioritura nel XIII secolo grazie alla traduzione in spagnolo del *Picatrix*. Si credeva ai fantasmi, alla danza macabra, ai vampiri e ai licantropi. Insomma, il mondo era popolato di magia, anche tralasciando la diretta influenza della cultura celtica.

La superstizione non riguardava solo la gente comune, poiché i letterati erano comunque soggetti all'autorità dei classici. Un poeta capace di leggere non poteva pensare che quanto fosse scritto in un antico tomo fosse falso, fatto che valeva tanto per un testo di Aristotele quanto per la filosofia ermetica o neoplatonica. Lewis riporta l'esempio di Layamon, poeta del XIII secolo, che in un poema in medio inglese, *Brut*, parla di spiriti buoni e cattivi che abitano nell'aria: Layamon prende l'idea dal poeta normanno Wace (autore del *Roman de Brut*), che a sua volta la recupera da Goffredo di Monmouth (*Historia Regum Britanniae*), il quale

³³⁰ C. S. Lewis, *The Discarded Image: An Introduction To Medieval And Renaissance Literature* (Cambridge University Press, 1964), 7–8.

³³¹ Jean Delumeau, *La paura in Occidente. Storia della paura nell'età moderna*, trad. da Paolo Traniello (Il Saggiatore, 2018), 63.

³³² Delumeau, *La paura in Occidente. Storia della paura nell'età moderna*, 77.

saccheggia Apuleio, che a modo suo interpretava l'idea di *pneuma* in Platone, che per ultimo rimodellava l'eredità dei filosofi precedenti.³³³ Layamon ignorava la filogenesi del *pneuma*, e pur non essendo un neopagano incolto credeva nei demoni dell'aria per il semplice fatto che se ne parlava in un libro.³³⁴ Quale ne fosse l'origine, classica, celtica o araba, nel medioevo la magia naturale era ancora un fatto trasversale.³³⁵ La grande impresa degli autori medievali non era dimostrare, confutare o discutere la tradizione, bensì armonizzare queste ispirazioni lontane e spesso contraddittorie in un unico modello: se il principio di autorità valeva per tutti gli autori del passato, non si poteva escludere arbitrariamente chi diceva B invece di A. C'era, in ogni caso, la percezione di una stretta interconnessione tra le cose, in scala gerarchica.³³⁶

Anche Yeats rintraccia nelle tradizioni poetiche del passato una passione per tutti gli aspetti dell'esistenza, dall'odio all'amore, inedita nella modernità – come se la vicinanza alla morte esaltasse per contrasto la vita, la sua melanconia e la sua magia. Yeats cita in particolare il *Kalevala*, la *Chanson de Roland*, il *Kilhwch e Olwen* nel *Mabinogion*, il racconto di Cuchulain in cui solo le onde riescono a sopraffare la passione dello sventurato protagonista per la guerra, oppure il racconto dell'amante che conduce l'amato nei boschi perché la morte non possa mai

³³³ Lewis, *The Discarded Image: An Introduction To Medieval And Renaissance Literature*, 2–3.

³³⁴ Lewis, *The Discarded Image: An Introduction To Medieval And Renaissance Literature*, ibid.

³³⁵ Con “magia naturale” non si intende semplicemente l'attribuzione di una qualità soprannaturale a piante e animali. La magia naturale si riferisce a un sistema di pensiero che estende i legami di simpatia (come descritti da Frazer) a tutti gli elementi del cosmo. L'amore, per esempio, è interpretabile come una forza di attrazione per simpatia che lega e avvicina le anime nello stesso modo in cui un magnete attira il ferro. Le trame della natura sono dunque occulte, nascoste, e i misteriosi legami che intrecciano le dinamiche naturali sono regolati da principi decifrabili (e controllabili) attraverso pratiche magiche. Nel medioevo l'estrema interconnessione tra le cose era sentita, e, come si è visto nelle pagine precedenti, esistevano diverse forme di magia più o meno lecita, tutte dirette a sortire un effetto simpatetico sulla realtà. L'idea di magia naturale cambia di segno nel corso dei secoli. Sebbene si possano ravvisare elementi simili in Plotino, per esempio, qui la forza attrattiva (anche quella dell'amore) è vista negativamente, poiché intrappola l'anima in una fitta rete di destini materiali; una lettura simile è presente anche nel *Corpo ermetico*, in cui l'amore è visto come un errore, una trappola della tenebra materiale; nel Rinascimento, dopo le riletture di Giablico e Proclo, la magia naturale trova una nuova rielaborazione, per esempio in Marsilio Ficino, il quale non attribuisce più una dimensione negativa alla forza dell'amore: attraverso il proprio intelletto, l'uomo è capace di tracciare i rilievi delle misteriose connessioni della natura, e quindi intervenire in prima persona per alterare o governare le forze magiche. Le occulte corrispondenze tra uomo (cui è accordato un potere “meraviglioso”) e natura si trovano anche nel *De occulta philosophia* di Cornelio Agrippa e nella *Criptologia* di Giambattista Della Porta. Cfr. Pierre Hadot, *Il velo di Iside. Storia dell'idea di natura*, trad. da D. Tarizzo (Einaudi, 2006), 104–15.

³³⁶ Lewis definisce questa forma di interconnessione armonica con l'universo il “modello”, cioè la cornice di pensiero entro cui si muovevano i poeti e i filosofi medievali fino al rinascimento.

trovarli, le grida di agonia dei *Love songs of Connacht*, o la canzone popolare in cui la nutrice O'Sullivan Bere prega perché il letto di chi l'ha tradita bruci per sempre come il fuoco dell'inferno.³³⁷

Anche un'opera in *old english* come *Beowulf*, in genere indicato come il punto d'inizio della letteratura inglese, è, nella sua essenza, un poema epico-elegiaco, dove tutti i primi 3136 versi, sottolinea J. R. R. Tolkien, sono il preludio a un inno funebre.³³⁸ Il personaggio di Beowulf, a differenza dei molti racconti menzionati, non è “precisamente l'eroe di una ballata eroica. Non ha sviluppi di fedeltà contrastanti, né amore senza speranza. È un uomo, e questa, per lui e per molti altri, è già una tragedia sufficiente”.³³⁹

Il ciclo di nascita, morte e rinascita non è un tema poetico tra i tanti, come possono esserlo l'amore, l'amicizia, il coraggio o la fede. È, secondo Robert Graves, l'unico tema poetico da cui derivano tutti gli altri.³⁴⁰ La ragione dipende dal fatto che, ipotizza Graves, la poesia sia nata come forma di preghiera alla Dea bianca, la Triplice Musa la quale incarnava il passaggio del tempo: i tre volti della dea, fanciulla, sposa e megera, rappresentavano il volgere delle stagioni, e i regni dell'età del bronzo regolavano il proprio ciclo proiettandosi in questo sfondo mitologico.³⁴¹ Il re di una tribù sposava la fanciulla (rappresentante della dea) e regnava per metà dell'anno con la sposa finché non veniva sacrificato in modo che il suo “doppio” potesse succedergli. In fine, sotto gli stracci della megera, il regno rifioriva a nuova vita con l'anno successivo, quando un nuovo sovrano prendeva il posto del precedente. Questo schema, grossomodo, è stato il germe da cui si sarebbero sviluppate le varie tradizioni mitologiche europee, come il sacrificio del grano e i culti misterici.

³³⁷ Yeats, *Magia*, 67.

³³⁸ Tolkien, *Il medioevo e il fantastico*, 65.

³³⁹ Tolkien, *Il medioevo e il fantastico*, 46.

³⁴⁰ Graves riprende l'intuizione sul Tema dal poeta gallese Alun Lewis. Cfr. Graves, *La dea bianca*, 26, 487–509.

³⁴¹ Graves, *ibid.*

Di nuovo, le tesi di Graves non garantiscono un'attendibilità storiografica, ma la sua sensibilità coglie un aspetto essenziale dell'atto poetico, cioè la necessità di esprimere l'implicito, il mistero, e ben pochi misteri superano quello della vita e della morte.³⁴² Che il culto della Dea Bianca fosse esistito oppure no nelle forme descritte, certamente l'immaginazione di Graves trasfigura il mistero di vita e morte (quindi della natura in senso lato) in una figura mitologica che riassume in sé il significato profondo del perché il poeta sente l'esigenza di cantare. Proprio come in Vico, c'è qualcosa nel rapporto dell'io con la vita e con la morte che sembra impossibile ridurre in parole esplicite, da qui quel bizzarro rapporto di intercomunicazione tra mente e mondo noto come magia.

Ricostruito un contesto in cui la vita poteva sfumare in un istante, non sorprendono più né la forza delle passioni infuse nei canti popolari e nei racconti poetici né il sentimento magico che intesseva un legame tra essere umano e natura. Avventurarsi oltre il limitare del villaggio, superare la soglia di territori sconosciuti (e potenzialmente pieni di pericoli) scatenava negli sventurati un vero e proprio "timor panico".³⁴³ L'intensità di questo legame primordiale fu in parte esorcizzata dall'avvento del cristianesimo quando, sulle coste dell'Egeo, iniziò a spargersi la voce che il Grande Dio Pan, signore delle selve dallo zoccolo caprino, fosse morto.³⁴⁴ A partire dalla rivoluzione di Teodosio contro i culti pagani e per tutto il Medioevo, i

³⁴² A proposito dell'attendibilità di Graves, vale la pena riportare, come pura curiosità, una considerazione di Tolkien, che in una lettera racconta di essere andato "per cortesia" a seguire una lezione di Graves, mentre era docente di poesia a Oxford: "Robert Graves, un tipo considerevole, divertente, piacevole, strano, pieno di fissazioni, mezzo tedesco, mezzo irlandese, molto alto, da giovane doveva sembrare Siegfried/Sigurd; *ma* è un asino. È stata la conferenza più ridicolmente pessima che io abbia mai sentito". John R. R. Tolkien, *Lettere*, a c. di Lorenzo Gammarelli (Bompiani, 2018), 560. Dopo l'incontro, Graves presentò a Tolkien Ava Gardner, che era a Oxford per seguire la conferenza.

³⁴³ Le mitologie popolari riempiono di esseri ingannatori e pericolosi le zone desertiche fuori dal villaggio. Il Grande Dio Pan è solo un esempio, ma si trovano anche l'orco della brughiera dai molti occhi dei racconti ottentotti, lo Hari-uri, che salta tra gli sterpi, le "donne selvagge" di cui raccontano i contadini russi (simili alle congreghe di menadi), poi Chiruwi, l'Uomo Dimezzato con un solo braccio, una sola gamba e un solo fianco dell'Africa Centrale, e ancora Dyedushka Vodyanoy, il "Nonno delle Acque" russo, un muta-forma che affoga nel fiume chi nuota a mezzanotte o mezzogiorno. Cfr. Campbell, *L'eroe dai mille volti*, 94–109.

³⁴⁴ Secondo Graves, il Grande Dio Pan dallo zoccolo caprino divenne, sotto l'egemonia cristiana, immagine e raffigurazione del diavolo cornuto; successivamente, la Controriforma trasformò la figura del diavolo nella controfigura di un inquisitore spagnolo, coi baffetti e il mantello rosso cardinale di Roma. L'associazione di Pan

primi cristiani: “in generale e in particolare, per il passato, per il futuro, maledicono la Natura in sé. La condannano tutta quanta, vedono il male farsi carne, addirittura, il demonio in un fiore”.³⁴⁵

La mortificazione della Natura si estende al corpo (in particolare quello della donna) e il mondo della carne diventa il mondo del peccato da espiare. La testa da fauno di Pan non è l'unica a cadere. Le divinità del pantheon greco-romano che avevano regnato sul mondo da tempo immemore, tuttavia, erano già state purgate ben prima di Teodosio.

La lenta dissoluzione degli dèi dell'Olimpo diventa più chiara immaginandoli (col rischio di semplificare, ma non troppo) nella condizione di Gloria Swanson nel film *Viale del tramonto*: antiche stelle dello spettacolo che nel corso dei secoli si fanno sempre più marginali. Il loro periodo d'oro è quello dei grandi kolossal dell'epica, *Iliade* e *Odissea*, in cui ricoprono il ruolo di attori protagonisti: sono tanti, simili agli uomini, vicini a loro, fortemente caratterizzati, manipolano gli eroi, li guidano, li consigliano, li ingannano, sono al centro dell'azione e quando entrano in scena i riflettori sono tutti per loro.³⁴⁶ L'unica forza superiore a un dio è il Fato poiché, parafrasando Platone, neppure un Dio può combattere la Necessità.³⁴⁷ Con la tragedia greca gli dèi iniziano a essere, come scrive Pavel, relegati dietro le quinte: hanno il compito di recitare il prologo, dettare il loro volere per mezzo degli oracoli, oppure punire i

con la paura non è peregrina. Egli, infatti, era anche la divinità che induceva il torpore del mezzogiorno (Pan è anche il dio creatore delle “apparizioni”, un *incubus*). Per i Greci il mezzodì, che spezzava il giorno in due metà, era considerata l'ora di passaggio più pericolosa: poiché il sole allo zenit schiaccia l'ombra, l'anima dell'uomo è sottoposta a rischi soprannaturali di ogni tipo, come gli assalti dei demoni (sirene, erinni, ninfe, eccetera) o il richiamo dei morti (il mezzogiorno era l'ora consacrata ai defunti). Solo successivamente l'identificazione del bene con la luce, nella tradizione cristiana e manichea, ha relegato i demoni nell'ombra. Cfr. Roger Caillois, *I demoni meridionali*, a c. di Carlo Ossola, trad. da Alberto Pelissero (Bollati Boringhieri, 1988), 44–49; Scarpelli, *Ingegno e congegno*, 22–34.

³⁴⁵ Jules Michelet, *La strega*, a c. di P. Cusumano e M. Parizzi (BUR, 2012), 699. (Nota: la pagina fa riferimento all'edizione elettronica del testo, la numerazione potrebbe variare a seconda della formattazione della pagina o del lettore).

³⁴⁶ Pavel, *Le vite del romanzo*, 48.

³⁴⁷ Platone, *Le leggi*, vol. 2 (Silvestri, 1852). p. 56-57

mortali con un intervento diretto, ma solo in momenti di crisi, senza intromettersi troppo com'erano abituati a fare nell'epica precedente.

Nel passaggio dal poema epico alla tragedia, dunque, la posizione degli dèi si fa più distante, il loro intervento meno frequente e la loro individualità più impalpabile. Prendendo lentamente il posto del Fato, iniziano ad assumere un nuovo ruolo, quello di una forza onnipotente che guida dall'alto il destino degli uomini.³⁴⁸

Nei successivi romanzi greci, come nelle *Etiopiche* di Eliodoro, le divinità si fanno ancora più indifferenziate, astratte, e impersonali, spesso fuse in un'unica entità superiore (la generica Provvidenza) priva delle caratterizzazioni antropomorfe dell'epica. Detto in altre parole, da stelle dello spettacolo gli dèi si trasformano in comparse occasionali. Infine, trasbordando da Atene a Roma, diventano “grigi funzionari” dell'impero, perdendo poco a poco anche la rilevanza sociale, culturale e religiosa di cui godevano in patria.³⁴⁹

Questo movimento dal concreto all'astratto sembra coincidere con l'argomento del paragrafo precedente sull'introduzione della scrittura in quanto tecnologia che ha permesso un balzo cognitivo, ma vedere nell'apparente dissoluzione degli dèi nei concetti che rappresentano una equivalente dissoluzione del pensiero magico sarebbe azzardato.

Concentrandosi sui grandi nomi, infatti, si rischia di tralasciare un altro gruppo di attori, forse meno celebri, ma che hanno comunque continuato a ritagliarsi particine in piccoli ruoli lontano dai palchi sorvegliati dalla Chiesa. La decadenza dell'aristocrazia olimpica, infatti, non intacca i culti agri, e il richiamo della Natura continua a risuonare in tutto il suo mistero anche nel Medioevo sottoforma di magia.³⁵⁰ Ecco che qui troviamo la figura della strega del villaggio

³⁴⁸ Pavel, *Le vite del romanzo*, 50.

³⁴⁹ Michelet, *La strega*, 711.

³⁵⁰ In riferimento al sopracitato *Mabinogion*, per esempio, più che il mito *per se* nei racconti popolari del medioevo troviamo “il ricordo del mito trasformato in magia; non già il dio ma la sua forma umanizzata, in cui gli elementi mitici, sia pure riconoscibili, sono divenuti ricordi confusi spesso fraintesi e i luoghi, un tempo ultraterreni, hanno assunto connotati tangibili”. Gabriella Agrati e Maria Letizia Magini, Introduzione a *I racconti gallesi del Mabinogion* (Mondadori, 1982), x-xi.

e tutte le superstizioni descritte prima, dai fantasmi ai draghi; sul piano letterario, l'esempio che forse maggiormente incarna il senso di nostalgia per la magia perduta è il racconto de *La fidanzata di Corinto* risalente a Flegonte di Tralles.³⁵¹ Considerato da H. P. Lovecraft uno dei primi esempi di orrore soprannaturale in letteratura, *La fidanzata di Corinto* continuerà a diffondersi almeno fino al XII secolo, per poi venire riscoperto ancora nel XVI secolo, fino ad arrivare a Goethe, che ne trarrà una ballata trasformando la protagonista in una moderna vampira.³⁵² Nel racconto originale un giovane ateniese (pagano) si unisce alla fidanzata non-morta tornata dalla tomba. Dopo aver consumato lo sventurato bevendone il sangue, la fidanzata chiude il racconto con una supplica rivolta alla madre (cristiana convertita) che suona più come un anatema: "Aprite l'oscura prigione, alzate un rogo, che l'amante abbia il riposo delle fiamme. Splenda la scintilla e s'arrossi la cenere. Andrete dai nostri antichi dèi".³⁵³

³⁵¹ Nel Rinascimento, influenzate dalla filosofia neoplatonica di Marsilio Ficino, troveremo le raccolte dell'Arcadia e i racconti bucolici, storie ambientate in un passato idilliaco di fauni, fate, boschetti incantati e, soprattutto, dèi pagani. I racconti di genere pastorale sono, in un certo senso, simili ai romanzi medievali e alle leggende celtiche, con la differenza che l'Arcadia è un *locus amoenus* isolato dal mondo, in cui i protagonisti, più che vivere avventure ordite in trame elaborate, si abbandonano a esperienze contemplative e ad amori malinconici. Pavel, *Le vite del romanzo*, 138–47.

³⁵² H. P. Lovecraft, *Supernatural Horror in Literature* (Ben Abramson, 1945), 20.

³⁵³ "Un giovane ateniese va a Corinto, da chi gli promise la figlia. È rimasto pagano, e non sa che la famiglia in cui credeva di entrare è diventata cristiana. Arriva molto tardi. Tutto dorme, tranne la madre, che gli serve il pasto dell'ospitalità, e lo lascia dormire. È molto stanco. Appena assopito, una figura entra nella camera: una ragazza, vestita, velata di bianco; porta in fronte una fascia nera e oro. Lo vede. Stupita, solleva la mano bianca: "Sono dunque già tanto straniera in questa casa?... Ah, povera reclusa... Ma ho vergogna e me vado. Riposa". "Rimani, graziosa fanciulla, ecco Cerere, Bacco, e con te, l'Amore. Non aver paura, non impallidire." "No, stammi lontano. Non son più della gioia. Per un voto di mia madre malata, la gioventù e la vita sono in catene per sempre. *Gli dèi son fuggiti* (corsivo mio). E gli unici sacrifici sono vittime umane." "Come, sei tu? Tu, mia fidanzata diletta, che mi fosti data fin dall'infanzia? Il giuramento dei nostri padri ci unì per sempre nella benedizione del cielo. Vergine, sii mia." "No, amico, no, non io. Avrai la mia sorellina. Se gemo nella fredda prigione, tu, nelle sue braccia, pensa a me; io mi consumo e non penso che a te, e la terra mi coprirà." "No, lo giuro su questa fiamma; è la fiaccola d'Imene. Verrai con me da mio padre. Rimani, mia amata." Come dono di nozze, lui offre una coppa d'oro. Lei la sua catena; ma preferisce alla coppa una ciocca dei suoi capelli. È l'ora degli spiriti; lei beve, dalle sue labbra pallide, il cupo vino color sangue. Poi beve lui, avidamente. E invoca l'amore. Lei, il povero cuore se ne andava, resisteva ancora. Ma lui si dispera, e crolla in lacrime sul letto. Allora, lei gli si getta accanto: "Come mi fa male vederti soffrire. Ma se tu mi toccassi, ne sarei atterrito. Bianca come la neve, fredda come il ghiaccio, ah, è questa la tua fidanzata." "Ti scalderei io. Vieni. Quando uscirai dalla tomba..." Si scambiano sospiri e baci. "Non senti come brucio?" L'Amore li stringe e li unisce. Le lacrime si intrecciano al piacere. Lei beve, avida, il fuoco della sua bocca; la passione amorosa accende il sangue gelato, ma il cuore non batte nel petto. La madre era là, ascoltava. Dolci promesse, crisi di pianto e piacere. "Sss. Il canto del gallo. A domani, di notte." Poi, addio, baci su baci. La madre entra, indignata. Cosa vede? Sua figlia. Lui la nascondeva, l'avvolgeva. Ma lei si libera, s'alza dal letto alla volta: "Madre, madre, mi invidiate dunque la bella notte, mi cacciate da questo tepore. Non vi basta avermi avvolta nel sudario, e portata precoce alla tomba? Una

All'epoca di Flegonte forse il Grande Dio Pan era morto, ma il grido che scatenò il panico tra i giganti (come narra il mito) continuò a echeggiare nei secoli, all'ombra delle querce o sotto la luna della vigilia di mezza estate, lontano dagli occhi della neonata Chiesa di Roma.³⁵⁴

La magia sopravvive sottotraccia in modi inaspettati, ma perché? Qual è la radice del pensiero magico e perché sembra essere così legato all'intuizione creativa?

forza ha tolto la pietra. I vostri preti ebbero un bel bisbigliare sulla fossa. Che possono il sale e l'acqua, dove arde la gioventù? La terra non gela l'amore. Avete promesso; vengo a chiedere il mio bene. Ah, amico, tu devi morire. Languiresti, appassiresti qui. Ho i tuoi capelli; saranno bianchi domani. "Quando l'avrò esaurito, passerò ad altri; la giovinezza soccomberà al mio furore." Madre un'ultima preghiera. Aprite l'oscura prigione, alzate un rogo, che l'amante abbia il riposo delle fiamme. Splenda la scintilla e s'arrossi la cenere. Andremo dai nostri antichi dèi". Michelet, *La strega*, 777.

³⁵⁴ Il mito di Pan, a dispetto dell'annuncio di morte, sopravvive con il suo immaginario di follia meridiana in numerose opere letterarie e cinematografiche contemporanee, come *Il grande dio Pan* di Arthur Machen, *Picnic a Hanging Rock* di Joan Lindsay, o ancora (ibridato col dionisismo) in *Dio di illusioni* di Donna Tartt.

1.7 Carl Gustav Jung a scuola di magia

Nonostante l'importanza dei sogni e della *psyché*, la pratica magica non si esaurisce nella metratura dello studio psicoanalitico, tanto più che sorge spontanea una domanda. Abbiamo detto che l'intuizione si riceve, non si controlla; che l'intuizione (travestita da Musa) era il fondamento della tradizione poetica pre-socratica; che il linguaggio poetico era strettamente connesso alla pratica magica; ma se la magia tenta di controllare gli eventi attraverso riti e formule, cioè è prodotta dall'intenzione del mago, come può coesistere con una grazia ricevuta in cui l'intenzione individuale è assente?

In precedenza abbiamo risposto parzialmente introducendo l'idea dell'innocenza creativa, il fatto cioè che il mago fosse dotato di una speciale ingenuità che gli consentisse di affidarsi pienamente alla sua intuizione. Questo però non risolve il contrasto fondamentale tra ispirazione ricevuta ed esercizio di volontà.³⁵⁵ Per rispondere dobbiamo cercare una definizione di magia, che finora abbiamo sempre data per implicita.

Secondo James Frazer, ne *Il ramo d'oro*, la magia svolge principalmente una funzione rituale fondata su due principi: primo, il simile produce il simile; secondo, le cose che sono state una volta a contatto continuano ad agire l'una sull'altra.³⁵⁶

Dal punto di vista della prima antropologia inglese dell'Ottocento questo stile di pensiero primitivo, per usare le parole di Frazer, non era che una cattiva applicazione dell'associazione

³⁵⁵ In una nota su Baudelaire, Maritain chiama espressamente l'esercizio di volontà autoriale "volontà di potenza", ma è un errore, almeno dalla prospettiva di Nietzsche che ha coniato l'espressione. Maritain intende la volontà di potenza come volontà di affermazione, mentre la potenza sarebbe da intendersi (al netto della contraddittorietà insita nel pensiero di Nietzsche) come la forza vitale che muove l'essere vivente. In un certo senso si potrebbe dire che la volontà di potenza può esprimersi al meglio proprio quando l'io (inteso come ego razziocinante) non impone un controllo sulla propria natura per assecondare morali e norme eterodirette. Resta in ogni caso un concetto scivoloso da incorporare nella filosofia di Maritain, dal momento che la creazione artistica nella sua lettura non è un abbandono incondizionato al dionisiaco, bensì "lucida follia", l'intelletto messo al servizio dell'intuizione.

³⁵⁶ James George Frazer, *Il ramo d'oro. Studio della magia e la religione*, a c. di Mary Douglas, trad. da Lauro De Bosis (Bollati Boringhieri, 2012), 22.

di idee.³⁵⁷ Per E. B. Tylor la magia è un modo sbagliato di vedere il mondo, un'illusione perniciosa, un errore: proprio come la scienza, la magia è un tentativo di pensiero sistematico, con la grande differenza che, diversamente dallo scienziato, il mago è incapace di testare e verificare i suoi assunti.³⁵⁸ Malinowski, attaccando la teosofia, l'occultismo, lo spiritismo e tutti gli "ismi" delle pseudoscienze novecentesche, li considera cascami di vecchie superstizioni capite a metà e mischiate insieme.³⁵⁹

Dal punto di vista del mago, invece, i processi razionali e la logica formale non forniscono una spiegazione complessiva della realtà, motivo per cui l'attività rituale di una comunità può, attraverso una successione di procedure codificate e ripetibili, controllare e influenzare il mondo.³⁶⁰ Si prenda per esempio il rito della fertilità, in cui l'incarnazione dell'anno vecchio (il re del grano o la regina della primavera) deve essere ucciso per donare nuova vita non solo al raccolto ma all'intera tribù: l'omicidio rituale, come la successione del *Rex Nemorensis* nel boschetto della dea Diana, sul lago di Nemi, assicurava continuità e sopravvivenza alla comunità.³⁶¹ Il rito della fertilità ha continuato a contaminare non solo la poesia, ma l'arte in generale fino ai giorni nostri, spaziando dalla musica (si pensi a Stravinskij) al cinema, alla letteratura, creando addirittura sottogeneri inaspettati, come il *folk horror*, e lo stesso Graves metterà in scena un dramma rituale di questo tipo nel romanzo distopico *Seven Days in New Crete*.

L'associazione del rito della fertilità con l'orrore non deve stupire, e non solo perché la rinascita del nuovo anno prevede un brutale sacrificio rituale e il cannibalismo. L'orrore

³⁵⁷ Frazer, *Il ramo d'oro. Studio della magia e la religione*, ibid. Per una ricostruzione completa dell'approccio antropologico alla magia, cfr. Owen Davies, *Magic: A Very Short Introduction* (Oxford University Press, 2012), cap. 1.

³⁵⁸ Il paradosso, in questo caso, è che spiritisti e spiritualisti applicavano ai fenomeni occulti proprio il metodo sperimentale della scienza. Cfr. Leigh Wilson, *Modernism and Magic: Experiments with Spiritualism, Theosophy and the Occult* (Edinburgh University Press, 2013), 24.

³⁵⁹ Cfr. Wilson, *Modernism and Magic: Experiments with Spiritualism, Theosophy and the Occult*, ibid; Scarpelli, *Il cranio di cristallo. Evoluzione della specie e spiritualismo*.

³⁶⁰ Musgrove, «Poetry and Magic», ibid.

³⁶¹ Cfr. Giacomo Scarpelli, *Il razionalista pagano. Frazer e la filosofia del mito* (Meltemi, 2018).

profondo, la meraviglia, la fascinazione nascono dalla relazione simpatetica tra causa ed effetto, che spezza la logica con cui siamo abituati a contestualizzare il mondo che ci circonda (una logica dicotomica che separa l'osservatore dall'osservato).

Oltre alla ricorrenza del rito annuale di morte-rinascita, c'è un'altra caratteristica fondamentale della magia che lo psicanalista Carl Gustav Jung incorporerà nella sua teoria della mente mutuando la terminologia da Lévy-Bruhl, una forma di mentalità collettiva definita *participation mystique*.³⁶² La partecipazione è uno scambio di influenza reciproca, benigna o malevola, con la Natura. L'idea che il confine tra noi e la realtà delle cose sia permeabile può essere falso nella sua formulazione di rapporto "magico" di controllo, ma, secondo Bergson, rivela comunque un tratto fondamentale della mente umana:

Magic mediates between the world as it is and the world as we would like it to be as a result of our own actions. It makes it possible to act in the world in such a way that, if successful, the action would change the world, even though we know we may fail because of the world as it exists before and beyond our action. The positing of a world other than the one that exists before our intervention therefore, for Bergson, depends upon magic. *A definition of magic here would be an action that behaves as if the world were otherwise, and in as much as it is a successful action, it makes the actual world become, in some small part, that otherwise world* (corsivo mio). Magic is error, then, but it is productive error.³⁶³

Abbiamo visto un esempio concreto con i grossi bestioni di Vico. La magia (mito) media tra l'intenzione dell'individuo e la realtà. Pur fondandosi su una cattiva associazione di idee, come sostenuto da Frazer, l'errore è comunque produttivo perché, se ha successo, cambia il mondo, se non altro dal punto di vista artistico.

³⁶² "Questo stato, che comporta una repressione dell'individualità, non è una novità, ma un residuo dell'età arcaica nella quale *non esisteva affatto un'individualità* (corsivo mio)", Jung, *Tipi psicologici*, 91.

³⁶³ Wilson, *Modernism and Magic: Experiments with Spiritualism, Theosophy and the Occult*, 27–28.

Esistono una varietà di forme di partecipazione magica. L'archeologo Chris Gosden ne sintetizza tre: trascendenza, trasformazione e transazioni.³⁶⁴ Sotto la trascendenza rientra per esempio l'astrologia, quando cioè l'universo influenza la vita individuale ma non viceversa. Della trasformazione fa parte l'alchimia, con la possibilità di trasformare il piombo in oro.³⁶⁵ Le transazioni invece sono uno scambio, un patto con le forze superiori o i defunti, per ricevere qualcosa.

Per un contemporaneo ben educato da una solida tradizione razionalistica, protetto dalle mura della città e abituato a passeggiare nei boschi solo il fine settimana di vacanza, è difficile immaginare quale rapporto potesse esistere tra i nostri antenati e la Natura primordiale, motivo per cui l'argomento di Vico ci richiede così tanto sforzo.

Yeats, con la sua tipica sensibilità immaginativa, scrive:

L'esistenza era così schiacciata dal vuoto delle grandi foreste e dal mistero di tutte le cose, e dalla vastità dei suoi stessi desideri e, secondo me, dalla solitudine di tanta bellezza; e sembrava così piccola e fragile e così breve che nulla poteva esser più dolce, nel ricordo, di un racconto che finisse con la morte e la separazione e di un frenetico, magnifico lamento. [...] È questa la «malinconia che l'uomo conosce quando è faccia a faccia» con la Natura e crede di «sentirla comunicare con lui riguardo» alla mestizia di esser nati e di morire.³⁶⁶

La radice del mistero da cui scaturiscono magia e poesia è il legame tra vita e morte (la partecipazione mistica dell'individuo con il ciclo delle stagioni, nella ricostruzione di Graves). La Natura è il grande "altro", alieno e familiare, da cui non siamo né separati né separabili, eppure questo rapporto (come i rapporti umani, d'altronde) è difficile da sistematizzare analiticamente, se si esclude la separazione cartesiana tra io e mondo; l'unico concetto fluido,

³⁶⁴ Chris Gosden, *Storia della magia. Dall'alchimia alla stregoneria*, trad. da Daniele Didero (Rizzoli, 2020), 193–230. (Nota, le pagine fanno riferimento all'edizione digitale del testo, e la numerazione potrebbe variare a seconda della formattazione della pagina o del lettore).

³⁶⁵ Sull'alchimia si veda *Infra.* par. 2.3.

³⁶⁶ Yeats, *Magia*, 69–70.

come lo avrebbe definito Bergson, per cercare di cogliere la sostanza di questo rapporto è proprio il mistero.³⁶⁷

“Mistero” è una categoria sfuggente (ammesso che sia una categoria) e la descrizione delle pratiche magiche abbozzata finora rischia di dare un’idea sbagliata di cosa sia la magia.³⁶⁸

Quelle che abbiamo recuperato da Frazer, Gosden e Lévy-Bruhl sono appunto categorie, concetti rigidi, razionalizzazioni della pratica magica. Da questo punto di vista, l’unico interesse che può sortire la magia è quello antropologico, etnografico o folcloristico. L’etnografia però è a sua volta una razionalizzazione. Come si può cogliere qualcosa di irrazionale attraverso una razionalizzazione? Lo stesso dubbio aveva attanagliato Jung, il quale, cercando di capirci qualcosa, andò a scuola di magia.

Si è scritto molto e male sul presunto misticismo di Jung.³⁶⁹ La psicologia analitica ha sempre goduto di un’abbondante dose di diffidenza da parte della comunità scientifica.

³⁶⁷ Lo stesso vale per gli scienziati. Scrive a proposito Albert Einstein: “L’uomo per il quale non è più familiare il sentimento del mistero, che ha perso la facoltà di meravigliarsi e di umiliarsi di fronte alla creazione è come un uomo senza vita, senza speranza, senza creatività”, citato in Andrea Gentile, *L’intuizione creativa* (Rubbettino, 2012), 4396. (Nota: l’indicazione della pagina fa riferimento all’edizione elettronica del testo, che potrebbe variare a seconda della formattazione o del lettore).

³⁶⁸ Sul mistero come chiave per interpretare l’essere, si veda Gabriel Marcel, *Il mistero dell’essere*, trad. da G. Bissaca (Borla, 1987). La tensione poetica nel pensiero di Marcel è in qualche modo simile a quella di Bergson quando parla dell’intuizione come modalità conoscitiva svincolata dal pensiero analitico. Per una prospettiva globale sul pensiero di Marcel in questa chiave si veda Matilde Gherardini, «Gabriel Marcel: alla ricerca della verità fra sentire e trascendenza», *Persona* 1 (2021): 7–24.

³⁶⁹ Tra i testi critici più noti riguardo lo Jung mistico troviamo Richard Noll, *The Jung Cult: The Origins of a Charismatic Movement* (Simon & Schuster, 2022). Noll critica Jung su più livelli, da quello scientifico quello personale, ritenendolo il “capo” di un presunto culto personalistico. Sull’antiscientificità delle teorie junghiane, si veda infra. 2.3. Riguardo a Jung come capo carismatico, la tesi di Noll ha scarsa consistenza: in merito si vedano le critiche puntuali mosse da Sonu Shamdasani (tra i più autorevoli studiosi di Jung e curatore dell’edizione critica del *Libro rosso*) in Sonu Shamdasani, *Cult Fictions: C. G. Jung and the founding of analytical psychology* (Routledge, 1998). Lo stesso Jung, rispondendo alla domanda se la psicologia analitica non sia in realtà una religione, disse: “Le parole sono le parole della religione, ma questa non è religione. Io parlo semplicemente da filosofo. Sono stato a volte definito un capo religioso, ma non lo sono. Non ho un messaggio da portare, una missione da compiere; mi sforzo soltanto di capire. Noi tutti siamo filosofi nell’antico senso del termine, siamo amanti della saggezza. Questo basta a farci evitare la compagnia discutibile di coloro che offrono una religione”. Carl Gustav Jung, *Jung parla. Interviste e incontri*, a c. di W. McGuire e R. F. Hull, trad. da A. Bottini (Adelphi, 2009), 142. Un aneddoto, in proposito, è particolarmente indicato: un giorno John Phillips, conoscente di Shamdasani, gli raccontò di aver detto a Jung, negli anni Cinquanta, di non essere per niente d’accordo con la sua teoria dell’Anima, e di non crederci. Jung gli fece l’occholino, dicendo: “Non andrò a dirlo a nessuno”. James Hillman e Sonu Shamdasani, *Il lamento dei morti. La psicologia dopo «Il libro rosso» di Jung*, trad. da Francesca Pe’ (Bollati Boringhieri, 2022), 73.

Contestualizzeremo meglio il perché nel capitolo dedicato al cosiddetto “piccolo popolo”.³⁷⁰ Per ora possiamo anticipare il fatto che l’interesse di Jung per la magia si spinse ben oltre lo studio dell’alchimia, per cui fu noto anche in vita.³⁷¹ Dalla pubblicazione postuma dell’autobiografia *Ricordi, sogni, riflessioni*, è risaputo che Jung visse, dopo la rottura con Freud, un periodo di profonda depressione.³⁷² In quegli anni iniziò un lavoro interiore in cui diede alla luce quello che è stato pubblicato recentemente col nome di *Libro rosso*.³⁷³

Il *Libro rosso* è la metà oscura del lavoro di Jung: l’origine delle sue intuizioni più profonde in forma di romanzo, disegno e prosa poetica, un volume manoscritto che, invece di dare alle stampe, ha tenuto nascosto fino alla sua morte. I saggi pubblicati da Jung in vita sono una riduzione del *Libro rosso*, una concettualizzazione delle esperienze interiori vissute durante la stesura di un’opera ambigua e bizzarra.³⁷⁴ Sulla falsariga di *Così parlò Zarathustra*, a metà tra parabola biblica, romanzo filosofico e picaresco, il *Libro rosso* è al tempo stesso il cuore della psicologia analitica e il suo segreto nascosto, un’opera inedita fino al 2009 che alimenta tanto il discredito accademico verso Jung quanto una parziale diffidenza da parte degli stessi analisti junghiani, che si sono visti rimodellare l’impalcatura concettuale sulla quale si erano specializzati. Dopo quel che racconteremo a breve, non sarà difficile intuire il perché.

Il *Libro rosso* è il resoconto del viaggio interiore di un giovane Jung che ha perso la sua anima, nonostante il successo come medico e studioso. Per guarire da quella che Ellenberger chiamerà “malattia creativa”, Jung scende nelle profondità delle sue fantasie e dei suoi sogni

³⁷⁰ Cfr. *Infra.* par. 2.3.

³⁷¹ Cfr. *Infra.* *ibid.*

³⁷² Jung stesso dà un resoconto di questo periodo nella sua autobiografia. Cfr. Carl Gustav Jung, *Ricordi, sogni, riflessioni*, a c. di A. Jaffé, trad. da G. Russo (Rizzoli, 1998).

³⁷³ Jung, *Il libro rosso. Liber novus*.

³⁷⁴ Hillman parla di “restituzione” delle esperienze interiori in forma concettuale in modo che potessero essere condivisibili. Hillman e Shamdasani, *Il lamento dei morti. La psicologia dopo «Il libro rosso» di Jung*, 21, 65–67. Nota: per Hillman il metodo adottato da Jung è sbagliato, poiché reifica l’esperienza psichica in concetti che sono sì condivisibili, ma troppo astratti e categorici. La vera alternativa al sistema concettuale, sempre elaborata da Jung, è la tecnica dell’immaginazione attiva. Il linguaggio della psicologia “deve cambiare, smettere di essere nominale per diventare aggettivale”, Hillman e Shamdasani, 172.

(nota importante: per tutto il libro Jung non usa mai il termine tecnico di inconscio) e in questo paesaggio onirico prendono corpo figure che gli parlano e dalle quali riceve conoscenza.³⁷⁵

Una di queste, il suo maestro interiore per eccellenza, prende il nome di Filemone (ΦΙΛΗΜΩΝ).³⁷⁶

Jung lo ricorda così nella sua autobiografia:

Filemone e le altre immagini della mia fantasia mi diedero la decisiva convinzione che vi sono cose nella psiche che non sono prodotte dall'io, ma che si producono da sé, e hanno una vita propria. Filemone rappresentava una forza che non ero io. Nelle mie fantasie conversavo con lui, e mi diceva cose che io coscientemente non avevo pensato, e osservai chiaramente che era lui a parlare, non io. Diceva che mi comportavo con i pensieri come se fossi io a produrli, mentre, secondo lui, i pensieri erano dotati di vita propria, come animali nella foresta, o uomini in una stanza, o uccelli nell'aria: "Se tu vedi della gente in una stanza, non dici certo di averla prodotta tu, o di esserne responsabile!" Così egli un po' alla volta mi insegnò l'obiettività psichica, la "realtà dell'anima". Grazie ai colloqui con Filemone mi si chiarì la differenza tra me stesso e l'oggetto del mio pensiero. Anch'egli mi era venuto incontro, per così dire, in un modo obiettivo, e capii che c'è in me qualcosa che può fare affermazioni per me sconosciute e incomprensibili, o che possono persino essere rivolte contro di me.³⁷⁷

In sogno, Jung si reca da Filemone per ricevere il segreto della magia e ne segue un dialogo che lascia Jung sguarnito. Una delle caratteristiche del *Libro rosso* è la disponibilità dello Jung-autore a farsi mettere in crisi da ciò che le presunte entità scaturite dalla fantasia hanno da dirgli. Questo curioso fenomeno dipende dal fatto che Jung, pur mantenendo la sua identità, è disposto a ridurla per farsi istruire dalla parte di psiche (più grande di lui) che non conosce.

³⁷⁵ Henri F. Ellenberger, *La scoperta dell'inconscio. Storia della psichiatria dinamica*, trad. da F. Mazzone (Bollati Boringhieri, 1996), 777-78. Hillman e Shamdasani, *Il lamento dei morti. La psicologia dopo «Il libro rosso» di Jung*, 102.

³⁷⁶ Le figure fantastiche del *Libro rosso* non sono da intendersi come pure ricostruzioni storico-letterarie di Filemone e Bauci dalle *Metamorfosi* di Ovidio. Sono entità *indipendenti* da Jung, voci interiori che non scaturiscono dalla sua coscienza, ma dalla dimensione psichica sconosciuta, quello che in altre opere ha sintetizzato (a uso e consumo della terapia medica) nel concetto di inconscio collettivo. L'inconscio collettivo è un'idea ambigua perché formalmente è costruita sulla falsariga dell'inconscio individuale di Freud, ma mentre Freud lo identificava come una "parte" della mente individuale, nel caso dell'inconscio collettivo è l'individuo a essere "parte" di un tutto psichico più vasto. Nello specifico di Filemone e Bauci, Jung, più che a Ovidio, si rifà al *Faust* di Goethe, in cui compaiono entrambe le figure. In una lettera del 1942, Jung scrive: "Mi sono impossessato del *Faust* come mia eredità, e precisamente come difensore e vendicatore di Filemone e Bauci i quali, a differenza del superuomo Faust, sono gli ospiti degli dèi in un'epoca di scelleratezza e oblio degli dèi stessi", Jung, *Il libro rosso. Liber novus*, 274.

³⁷⁷ Jung, *Ricordi, sogni, riflessioni*, 226.

Il dialogo si svolge come un piccolo dramma teatrale in cui Filemone sembra girare attorno al tema della magia, frustrando le aspettative di Jung:

Io: «Non mi faccio abbindolare da te. Aspetterò semplicemente quel che vorrai dirmi.»

Φ: «E se non dico nulla?»

Io: «Allora mi ritirerò con un po' d'imbarazzo e penserò che Filemone sia perlomeno una vecchia volpe da cui ci sarebbe molto da imparare.»

Φ: «Con ciò, ragazzo, hai imparato qualcosa di magia.»

Io: «Dovrò rimuginarci sopra. Devo confessare che è un po' sorprendente. Mi ero figurato che la magia fosse un po' diversa.»

Φ: «Da qui puoi vedere quanto poco ne capisci e che idea sbagliata ne avevi.»

[...]

Io: «Non mi hai affatto scoraggiato; anzi, ardo dalla voglia di saperne di più. Quel che so finora è essenzialmente negativo.»

Φ: «Così hai scoperto un secondo punto importante: soprattutto devi sapere che la magia è il negativo di ciò che possiamo sapere.»

Io: «Pure questo, mio caro Filemone, è un boccone difficile da digerire, che mi dà non poco da penare. Il negativo di ciò che possiamo sapere? Con questo vuoi forse dire che non lo si può conoscere, vero? Qui cessa la mia capacità di comprensione.»

Φ: «Ecco il terzo punto che devi segnarti come essenziale, ossia che tu non devi comprendere nulla.»

[...]

Io: «Allora la magia è una bella bidonata.»

Φ: «Attento, hai di nuovo tirato in ballo la tua ragione.»

Io: «È difficile vivere senza la ragione.»

Φ: «Altrettanto difficile è la magia.»³⁷⁸

Alla fine, Jung se ne va adirato, e in una scena abbastanza comica gli astanti lo scrutano, tutto scuro in volto, mormorando che costui è il nuovo discepolo del mago Filemone, e guarda che cipiglio serio, chissà quali prodigi avrà appreso! Siccome Jung se ne sta zitto, la folla è ancor più convinta che custodisca qualche arcano segreto. Quel silenzio, in realtà, è proprio il segreto che Filemone ha cercato di trasmettergli: il mistero.

È un errore credere che esistano pratiche magiche da imparare. La magia non si può comprendere. Si può capire solo quello che è razionale. La magia invece è l'elemento irrazionale che non si può comprendere. Il mondo non è soltanto razionale, ma anche irrazionale. E come la ragionevolezza del mondo si può decifrare con la ragione, poiché la ragionevolezza del mondo è adatta alla ragione, così anche l'incapacità di comprendere si accompagna all'irrazionale. *Quest'incontro è magico e per nulla comprensibile* (corsivo mio). La comprensione attraverso la

³⁷⁸ Jung, *Il libro rosso. Liber novus*, 278.

magia è quel che si chiama «non capire». Tutto ciò che ha effetti magici è incomprensibile, e spesso l'incomprensibile ha effetti magici.³⁷⁹

Ecco allora una possibile risposta alla domanda di partenza. Guardando la magia dal punto di vista dell'intelletto, questa ci sembra un tentativo di controllo sulla realtà: “la parola fondamentale della magia è *dynamis*, «potere» – e in particolare «potere occulto» – che ne è la premessa e la conseguenza”.³⁸⁰ Mettendoci dal punto di vista dell'irrazionale, invece, la magia è il mediatore tra l'intenzione dell'uomo e il mondo, l'intima interconnessione tra interno ed esterno, individuale e molteplice.³⁸¹ Questa relazione però non può fondarsi su un controllo diretto, cosciente, perché il mago non ha a che fare con un universo meccanico in cui, premendo un tasto, è certo di accendere una lampadina, o agitando un bastone provocare un tifone. La vera magia, insegna Filemone, è tutto ciò che è incomprensibile e spesso è l'incomprensibile a sortire effetti magici, proprio come l'improvvisa intuizione suscitata da una Musa.

³⁷⁹ Jung, *Il libro rosso. Liber novus*, ibid.

³⁸⁰ Guidorizzi, *La trama segreta del mondo*, 29.

³⁸¹ Va precisato il senso in cui Jung utilizza il termine “irrazionale”. D'istinto, quando diciamo che qualcosa è irrazionale, intendiamo che è assurda, insensata, spesso erronea. L'irrazionale, in questo senso, equivale all'elemento incomprensibile della realtà, al mistero. Il fatto che qualcosa sia incomprensibile, però, non significa che accada per caso. I sogni hanno una loro logica intrinseca (e implicita), seppur apparentemente incomprensibile in superficie. L'inconscio ha la sua dinamica interna, e il fatto che non lo si comprenda razionalmente non significa che le cose che accadono dentro di noi siano del tutto casuali. Riguardo la magia, Gosden riprende il saggio dell'antropologo Evans-Pritchard sugli azande, il quale notava come dal punto di vista del mago il soprannaturale fosse del tutto razionale. Se un granaio crolla in testa a qualcuno, un occidentale pensa “è stata una fatalità”; gli azande, invece, partono da una premessa logica diversa, e cioè “perché quell'uomo si trovava lì proprio in quel momento?”. La ricerca di una causa “magica” a un evento, tra gli azande, aveva anche il ruolo di mediare l'interazione sociale in caso di conflitti (una specie di sostituto al sistema giudiziario). “Irrazionale” allora non è un aggettivo per qualificare qualcosa in negativo. Si tratta di considerare premesse diverse da quelle intellettuali che normalmente impieghiamo. La premessa di Jung è che la coscienza sia solo una piccola parte di un tutto inconscio (il Sé) che agisce al di fuori della nostra consapevolezza. Se una parte di noi è implicita, certi eventi possono sortire effetti trasformativi sulla nostra psiche poiché corrispondono o riflettono stati inconsci. Jung definisce questi eventi apparentemente acasuali ma significativi eventi *sincronici*. Il crollo di un granaio sulla testa di un malcapitato, visto con le lenti della magia, è un evento sincronico. Esempi di casi sincronici che hanno portato a una trasformazione psicologica di un paziente (superamento di un trauma, una nevrosi, eccetera) si trovano in Carl Gustav Jung, *La sincronicità*, trad. da Silvano Daniele (Bollati Boringhieri, 2016). Per un approfondimento sull'idea di Jung tra connessione psiche-mondo si veda anche il concetto di “psicoide” elaborato da Jung e Pauli in Carl Gustav Jung e Wolfgang Pauli, *Jung e Pauli. Il carteggio originale: l'incontro tra psiche e materia*, a c. di Antonio Sparzani e Anna Panepucci, trad. da G. Drago, con un contributo di Giulio Giorello (Moretti & Vitali, 2022). Per un sunto sulla magia “razionale” degli azande, Cfr. Gosden, *Storia della magia*, 97–123.

Jung non trascura la “simpatia” di cui parla Frazer, la capacità di provocare effetti sulla realtà attraverso contatto e riproduzione, ma (come fa spesso) rovescia l’assunto portando l’esterno all’interno della psiche: “La magia è l’influenza di un uomo su un altro uomo, però non [è] che la tua pratica magica riguardi il tuo prossimo: riguarda anzitutto te stesso; e soltanto se riuscirai a reggerla, un effetto invisibile fluirà da te verso il tuo prossimo”.³⁸² Gli effetti della magia, le coincidenze e le sincronicità inspiegabili, gli eventi numinosi e significativi di una vita, sono il risultato di una trasformazione interiore nell’esperienza della realtà. Lavorando con la propria psiche (accendendo una “luce nelle tenebre del puro essere”, come scrive Jung nella sua autobiografia) gli effetti della trasformazione riverberano sugli altri, ma questa è la conseguenza, non l’obiettivo.³⁸³ La pratica magica è quello che analiticamente Jung chiamerà “principio di individuazione”, e che delinea nel *Libro rosso* in uno slancio poetico sulla falsariga di Nietzsche:

Quanto futuro si cela nel profondo! In esso non vengono forse intrecciati i fili per migliaia e migliaia di anni? Custodisci gli enigmi, portali nel tuo cuore, riscaldali, restane gravido. Così porterai il futuro nel tuo grembo [...] Esiste un’unica via, ed è la tua via [...] Non c’è altra via simile alla tua. Ogni altra via ti ingannerà o ti sedurrà. Tu devi seguire la via che è in te [...] Grande è il potere della via. In essa si uniscono le forze del Sotto e del Sopra. Magica è la natura della via, magiche sono la supplica e l’invocazione, magiche sono la maledizione e l’azione, se avvengono sulla grande via.³⁸⁴

È irragionevole, continua Jung, mettere insieme la razionalità con la magia, perché non hanno nulla in comune, motivo per cui le spiegazioni analitiche di Frazer e Tylor sono parziali. Tutta la filosofia di Jung si fonda sull’equilibrio degli opposti. Dove c’è razionalità c’è anche irrazionalità, un’irrazionalità radicale che, come tale, è incomprendibile, ma ugualmente presente. Il mago però partecipa del mistero in una relazione di corrispondenze con il mondo e

³⁸² Jung, *Il libro rosso. Liber novus*, 263.

³⁸³ Jung, *Ricordi, sogni, riflessioni*, 384.

³⁸⁴ Jung, *Il libro rosso. Liber novus*, 262–63.

questa relazione è anzitutto un modo di pensare, motivo per cui in un contesto magico è perfettamente naturale credere che una stregoneria faccia cadere in testa un granaio a un nemico. Un esempio ancor più evidente è l'effetto psicologico dell'astrologia.³⁸⁵

La pratica magica, come la poesia, si basa sull'analogia tra le cose.³⁸⁶ Il rapporto analogico però non è solo tra io e mondo ma tra inconscio, io e mondo. Le analogie, che secondo il mago intrecciano la trama della realtà in un unico arazzo, non sono di natura razionale (strettamente logica e fattuale), ma intuitiva, inconscia. La realtà è un mistero abitato da forze occulte con cui il mago tenta di interagire, ma queste forze non sono razionali. Sono radicalmente incomprensibili, simboliche, e pertanto magiche, ma poiché l'essere umano è anche irrazionale, partecipa di tutto ciò sulla scorta di pulsioni, emozioni, stati psicologici e spirituali: la magia, sintetizza giustamente Gosden, “combina ciò che il pensiero occidentale ha spesso separato: il regno fisico e quello psicologico o emotivo”.³⁸⁷

³⁸⁵ La massima ermetica “come sopra, così sotto” sintetizza bene il rapporto di interconnessione e reciprocità tra essere umano e mondo. Un esempio di questa concezione è l'universo “multifattoriale” della tradizione cinese, in cui il carattere di un individuo dipendeva dalla connessione tra un pianeta dominante e un certo elemento (metallo, legno, acqua, eccetera) oltre che con un animale o un colore. La ricchezza di simboli e immagini di questa tradizione restituiscono l'idea di un uomo avviluppato in una fitta rete di relazioni con la realtà, da cui deriva o dipende anche la sua dimensione interiore. Gosden, *Storia della magia*, 2433. In questo senso, Jung considerava l'astrologia e la credenza nell'influsso delle stelle una proiezione psicologica. Di nuovo, proiezione non significa “superstizione”: la psicologia oggettiva (inconscio collettivo) contiene dati di fatto psicologici che si manifestano in tutte le attività umane e l'astrologia, come l'alchimia, sono un prontuario di immagini profonde, e pertanto di centrale importanza. Cfr. Par. 2.3.

³⁸⁶ Il rispecchiamento tra macrocosmo e microcosmo è al cuore dell'idea di partecipazione magica. Abbiamo visto l'esempio degli azande, dei menestrelli irlandesi, degli scongiuri raccontati da Kirk, e troviamo traccia di questo particolare modo di pensare analogico anche nel mondo arabo: “Both poetry and magic are concerned with analogies and similarities between things, which provide links that can be manipulated to powerful effect. One famous scholar of the Arabic language, Sirāj al-Dīn al-Sakkākī (d. 1229) was also remembered as a powerful magician. When reading his seemingly dry book of language *Miftāḥ al-'Ulūm* (The Key to Knowledge) in this light, his theory of simile and metaphor take on a more occult appearance, and we see how he charts the currents of power and influence that lie hidden between things. Likewise, his accounts of poets who mysteriously guess their rival poets' verses before they are written suggest that masters of language are able to perceive the unknown, the hidden connections between things, and the hidden order of the macrocosm reflected in the microcosm of man.” Selove, «Magic as Poetry, Poetry as Magic», 44. I punti di contatto tra psicologia analitica junghiana e sufismo non si fermano qui. Come si vedrà nel paragrafo 2.3, il sufismo può essere interpretato come una sorta di proto-psicologia nella sua dimensione trans-personale, profondamente legata al rapporto con una realtà in un certo senso “magica”.

³⁸⁷ Gosden è particolarmente acuto quando corregge la famosa tesi di Lévi-Strauss secondo cui la magia è solo un'umanizzazione dell'universo. Se da un lato è vero, vero è anche il contrario: “la magia permette all'universo di entrare in noi [...] noi esistiamo in un complesso rapporto di interazione col mondo, attraverso una partecipazione

Si potrebbe sostenere che è troppo facile dire che la magia è logicamente incomprensibile, incomunicabile, eppure esistente. Una bella bidonata, come borbotta Jung. Questo argomento, di nuovo, ha valore solo dalla prospettiva della razionalità. In nome dell'equilibrio degli opposti, lo sforzo di Jung è prestare ascolto *all'altra parte* del mondo, quella che non capiamo, e ammetterne l'esistenza indipendente dalla ragione. Se lo facciamo, tutto ciò che arriva *dall'altra parte*, non filtrato dalla razionalità, sarà esperienza magica. “Si può insegnare la via che porta al caos, ma non si può insegnare la magia. Rispetto a essa si può solo tacere, il che pare, appunto, il miglior insegnamento”.³⁸⁸

Nello spazio letterario del *Libro rosso*, Jung non ha avuto bisogno di situare l'altra parte (per citare un romanzo di Alfred Kubin) da *qualche parte*. C'era dentro. Nei saggi destinati al pubblico ha dovuto darle il nome di inconscio, traslando l'esperienza magica sul lettino dello psicanalista.³⁸⁹ Ci si potrebbe chiedere se Jung avesse davvero appreso qualcosa da Filemone, cercando di portare ordine nel caos con la teoria dei tipi psicologici e dell'inconscio collettivo, ma forse è meglio lasciare questa questione tra allievo e maestro.

“La pratica magica consiste in questo”, conclude Jung: “ciò che non è compreso viene reso comprensibile in una maniera incomprensibile”.³⁹⁰ I grossi bestioni di Vico non concettualizzavano in astratto il fulmine, ma l'hanno compreso (incomprensibilmente) attraverso un atto poetico: hanno dato corpo al mistero dell'esperienza diretta tra l'io e il mondo e l'hanno fatto attraverso un'intuizione creativa che, più che dire qualcosa sul fulmine in quanto evento atmosferico, dice molto sulla psiche. Questa è la ragione per cui la spiegazione naturalistica del fulmine non può esaurire ciò che quel fulmine significa

condivisa. [...] La magia combina ciò che il pensiero occidentale ha spesso separato: il regno fisico e quello psicologico o emotivo”. Gosden, *Storia della magia*, 193.

³⁸⁸ Jung, *Il libro rosso. Liber novus*, 282.

³⁸⁹ James Hillman ha situato anche l'esperienza dell'analisi in uno sfondo mitico. Cfr. Hillman, *Il mito dell'analisi*.

³⁹⁰ Jung, *Il libro rosso. Liber novus*, 281.

psicologicamente per chi lo vede. Un esperimento scientifico può rendere conto solo di ciò che si può potenzialmente capire attraverso ipotesi verificabili, dati, modelli, astrazioni, ma questa, secondo Jung e il mago Filemone, è solo metà di ciò che c'è: quel che resta d'irrazionale resiste al calcolo, alla concettualizzazione.³⁹¹ Non può essere spiegato. Solo raccontato. O vissuto come esperienza poetica, magica, simbolica.³⁹²

Riassumiamo ora alcuni elementi rilevanti per il pensiero magico-poetico e cerchiamo di capire su quale forma di pensiero si regga l'intuizione. Se la logica formale è solo metà di ciò che c'è, quale principio regola l'altra parte?

Primo, come insegna Filemone, la magia è il grande altro, la sfera irrazionale e incomunicabile della realtà, l'esperienza che sfugge alla razionalizzazione, ed è nata proprio come un modo di interazione con il mistero della vita e della morte. È il silenzio delle foreste, le immagini sfuggenti dei sogni, quel *qualcosa* sconosciuto che si esprime nel linguaggio poetico primordiale.

³⁹¹ Ciò non significa che l'esperienza scientifica sia di natura puramente analitico-computazionale. L'intuizione gioca un ruolo fondamentale nella scoperta scientifica che, per certi versi, può essere equiparata all'esperienza artistica, con la differenza di dover rispondere al criterio di falsificabilità.

³⁹² Nel suo studio sulle varie forme dell'esperienza religiosa, William James delinea tre elementi fondamentali dell'esperienza mistica: l'ineffabilità, la qualità noetica e i due aspetti sussidiari, transitorietà e passività. L'esperienza mistica è ineffabile perché impossibile da comunicare. Non si può esprimere a parole, se mai abbozzare, ma chi ne fa il resoconto ha sempre l'impressione di non riuscire a trasmetterne l'intensità. Il contenuto noetico riguarda le informazioni. Chi vive un'esperienza mistica riceve dei messaggi, più o meno nello stesso modo in cui Jung ha ricevuto gli insegnamenti di Filemone. Per quanto riguarda le qualità sussidiarie, le esperienze mistiche sono transitorie poiché durano poco e sono passive perché si subiscono. Lo stesso Jung, nel *Libro rosso*, riceve informazioni e subisce gli sconvolgimenti del paesaggio onirico in cui è immerso. Ogni tanto agisce e prende decisioni, ma in genere è un personaggio passivo che, invece di seguire una trama lineare da A a B, si arrovella per cercare risposte. Quanto all'ineffabilità, Jung, lo abbiamo accennato, non ebbe mai l'intenzione di pubblicare il *Libro rosso*. Per rendere al meglio le sue visioni ha dovuto far ricorso a una polifonia di stili di scrittura e rappresentazione grafica. Il manoscritto, infatti, (perché di questo si parla) è scritto a mano, miniato come un'opera medievale, inframezzato da dipinti, disegni, mandala, elaborati capilettera. Per questi motivi il *Libro rosso* non è inquadrabile in un genere specifico. È il tentativo di Jung di rendere con maggior vivezza possibile le sue esperienze interiori. È, inoltre, l'opera cui Jung dedicò più tempo, secondo le testimonianze dei famigliari. La cosa può sembrare contro intuitiva: un saggio argomentativo dal contenuto medico-psicanalitico da mandare in stampa avrebbe dovuto richiedere più ricerca e dedizione rispetto al libero gioco della fantasia racchiuso in un libro che (in teoria) non avrebbe mai dovuto vedere la luce. Jung invece passava e ripassava continuamente partiture scritte e disegni, forse perché sapeva che un'esperienza ineffabile non può mai essere esaurita o spiegata appieno, solo rappresentata, messa in scena. Cfr. William James, *The Varieties of Religious Experience: A Study in Human Nature. Being the Gifford Lectures on Natural Religion Delivered at Edinburgh in 1901-1902*, con un contributo di Fisher - University of Toronto (Longmans, Green & Co., 1902), 379-428.

Secondo, la personalità dell'individuo non solo è secondaria, ma del tutto trascurabile per quanto riguarda gli scopi magico-rituali. L'individuo non esiste come entità astratta, distinta dal tutto organico della tribù .

Terzo, l'individualità non è immediatamente separata o separabile dagli oggetti naturali: per la relazione simpatica cui accennato prima, individualità e mondo sono in un rapporto talmente stretto che è difficile stabilire quale sia la causa e quale l'effetto di un fenomeno (partecipazione condivisa).

Seguendo la logica comune, è automatico pensare che “il fulmine causa la morte”. Dal punto di vista magico, però, in cui la relazione tra l'io (che, lo ripetiamo, a questo livello è una pura finzione) e il mondo è di scambio corrente e reciproca influenza, è altrettanto valido dire che “la morte causa il fulmine”.³⁹³ Leggendo una frase del genere viene spontaneo storcere il naso perché riponiamo fiducia nella legge di causa e effetto. William James dà testimonianza diretta di come il pensiero non sia sempre così lineare in un resoconto del 1906, raccontando del terremoto in California durante un soggiorno a Stanford. Pur consapevole del fatto che il terremoto fosse provocato da cause naturali, durante l'evento James era convinto che fosse il risultato dell'augurio di un amico, B., il quale gli aveva scritto poco prima della partenza per Stanford: “I hope they'll give you a touch of earthquake while you're there, so that you may also become acquainted with *that* Californian institution”.³⁹⁴ B. naturalmente scherzava, ma per James quello non era stato un terremoto qualunque, ma proprio *il* terremoto prospettato (e direttamente causato) dalla lettera.

³⁹³ Musgrove, «Poetry and Magic», *ibid.*

³⁹⁴ William James, «On Some Mental Effects of the Earthquake», in *William James: Writings 1902–1910* (The Library of America, 1987).

A proposito di fulmini e calamità, una delle figlie di Jung racconta che il giorno della morte del papà, quindici minuti esatti dopo l'ultimo respiro, un fulmine a ciel sereno ha squarciato l'albero nel giardino fuori dalla sua casa di Kusnacht.³⁹⁵

L'annullamento dell'identità non riduce lo spazio della sofferenza per la perdita o la paura della morte, anzi, le amplifica, perché l'essere umano è un'entità porosa, sensibile al ciclo della vita. Anche la dispersione dell'ego nel mondo non è un dettaglio da sottovalutare, né il residuo di un modo di pensare alieno al nostro.

Jung sostiene che l'identificazione di un soggetto "ingenuo" con l'oggetto:

è di carattere coercitivo, in quanto egli introietta l'oggetto, ossia vi si identifica inconsciamente o è per così dire a priori identico a esso. [...] Questa identità si costituisce sempre sulla base di un'analogia fra l'oggetto e il contenuto inconscio; si può dire che l'identità si effettua mediante la proiezione di un'associazione analogica inconscia sull'oggetto.³⁹⁶

Ecco un esempio dello Jung concettuale, che cerca di spiegare le intuizioni del *Libro rosso* in termini psicologici e antropologici. In questo caso specifico non parla di "ingenuo" in senso negativo, né considera la *participation mystique* un grado inferiore del ragionamento umano, una rozza forma di categorizzazione pre-logica non ancora raffinata.³⁹⁷ Ingenuo (o primitivo, nel linguaggio tipico dell'epoca) è colui che vive a contatto con la natura, in un rapporto di scambio non ostacolato da scorie individuali e nevrosi tipiche della società Occidentale. Sia nel caso della magia che della poesia, lo ripetiamo, la riduzione dello spazio individuale e l'apertura all'altro, o l'identificazione con esso, portano a un allargamento dell'interconnessione tra microcosmo e macrocosmo, una comunione (in senso mitico e

³⁹⁵ Intervista raccolta nel documentario di Werner Weick, *Dal profondo dell'anima. Omaggio a Carl Gustav Jung*, 1994.

³⁹⁶ Jung, *Tipi psicologici*, 142.

³⁹⁷ Questo non significa nemmeno idealizzare lo stile di vita delle società tradizionali, le quali manifestano diversi problemi nella sfera psicologica, spesso legati proprio alla eccessiva indifferenziazione.

spirituale) con gli antichi dèi della natura.³⁹⁸ Quest'attitudine è ravvisabile a diversi gradi in poeti come Wordsworth, il quale ricercava la compagnia degli "spiriti delle colline" o delle "anime dei luoghi solitari"; Baudelaire, che vedeva nel mondo una foresta di simboli; Blake, che, scostando una foglia nel giardino della casa di Felpham, assiste alla processione funeraria di una fata... L'aneddotica potrebbe continuare e in pressoché tutti i casi si può concludere che nessun poeta sensibile all'apertura con il tutto fosse messo al riparo dalla malinconia o riappacificato con la morte. Piuttosto, dovremmo dire che questo peculiare modo di pensare magico-poetico tiene insieme gli opposti senza annullarli: è, per dirla con Blake, "il matrimonio del Cielo e dell'Inferno".

Approfondendo ancora, il passaggio di Jung introduce un concetto chiave: l'analogia. L'analogia non è solo una figura retorica. È il modo di pensare che abbiamo rintracciato finora, in filigrana, nella storia della letteratura e della magia.

Come vedremo nel prossimo capitolo, la struttura del ragionamento analogico è proprio quella che permette ai salti intuitivi di penetrare la durata reale, percepire cioè la realtà delle cose non come un'astrazione, ma in un rapporto di corrispondenza, risonanza, partecipazione condivisa; in altre parole, di pensare poeticamente.

³⁹⁸ "In either case, these poetic apostrophes, like those of the magician, explode a narrow and restricted concept of individuality. As Bever and Styers write in the introduction to *Magic in the Modern World*: 'When magic is embraced, the self is seen in far more expansive terms as organically interconnected with—and permeated by—various aspects of the external world; the capacities of the self are understood as participating in a broad network of material and spiritual forces', Selove, «Magic as Poetry, Poetry as Magic», 45.

Conclusione

In questa parte si è cercato di mostrare il nesso tra intuizione, pensiero poetico e magico. Assumendo l'intuizione in quanto tipo di ragionamento diverso dall'analisi, abbiamo esaminato poesia e magia proprio alla luce del "significato" interiore che l'esperienza magica e poetica poteva aver avuto per l'essere umano prima della modernità. Ripercorrere la genesi e l'evoluzione di uno stile di pensiero non è facile, e comporta necessariamente generalizzazioni. Eppure, se da un lato le definizioni analitiche di poesia e magia sono chiare, dall'altro sono altrettanto insufficienti poiché in larga parte escludono il significato implicito che un'esperienza magico-poetica poteva avere per chi la praticava. Come Vico aveva compreso, la descrizione analitica di un fulmine non spiega perché, un tempo, quello stesso fenomeno atmosferico avesse preso la forma di Zeus.

Il gioco linguistico che lega poesia e magia è solo la superficie. La radice di questa relazione secolare dipende dal fatto che entrambe le pratiche tentano di gettare un ponte tra mente e mondo, percependo il limite che separa l'io dalle cose non come una divisione ma come un canale di intercomunicazione. In questa dimensione liminare, durante la creazione l'ego dell'essere umano era subordinato alla Musa, che percepiva come forza esterna da sé. Attraverso l'espressione orale, i racconti evocavano immagini, più che parole, e la psicologia era in un certo senso decentrata: l'intuizione non era una facoltà mentale interiorizzata, ma un'entità viva e indipendente. Il canale di intercomunicazione tra il poeta-mago e la realtà, produceva un mondo incantato abitato da presenze positive e negative, con cui l'essere umano doveva confrontarsi. Il racconto di storie nasce da questo brodo di coltura popolato da immagini fantastiche, ma la fantasia in questo senso non è uno schermo deformante che separa l'essere umano dalla realtà: è, piuttosto, il risultato di un'intuizione immediata, espressa

attraverso immagini che, ancora oggi, eccedono il poeta in quanto individuo. Il mito non è solo l'abbellimento di un accadimento storico: è, piuttosto, un racconto psicologico profondo che racchiude nella narrazione più livelli di esperienza simultaneamente. Questa ricchezza dipende non dal calcolo intellettuale, ma dall'intuizione immediata del "significato" che un dato accadimento o stato d'animo possono sortire. Questo significato non è filtrato attraverso una griglia analitica che lo spieghi, ma espresso in forma di immagine. Questo tipo di esperienza estetica non mediata dall'intelletto (se non secondariamente) è l'essenza di ciò che Maritain definisce la conoscenza oscura della poesia: il mistero.

Poiché gran parte di ciò di cui si è parlato finora riguarda la natura implicita di un racconto (scritto o orale), molti aspetti dell'intuizione sembrano resistere confusi. Nel prossimo capitolo approfondiremo il meccanismo alla base del pensiero intuitivo (il salto analogico) e problematizzeremo i tre pregiudizi sulla scrittura emersi finora.

Due

Abstract: Il capitolo esamina criticamente la concezione dell'analogia, così come riproposta in chiave contemporanea da Douglas Hofstadter e Emmanuel Sander, mettendo in luce i limiti di una visione puramente linguistica e categorizzante della mente. Nella prima parte del capitolo emergerà come l'analogia creativa non si limiti al rapporto tra concetti, ma affondi le radici nel pensiero per immagini, immediato e pre-discorsivo, connesso all'intuizione. L'immagine, medium principale con cui si esprime l'intuizione, precede l'espressione linguistica e ne costituisce l'essenza implicita e non categorizzabile. Dal travisamento del ruolo dell'intuizione nel processo creativo derivano tre pregiudizi riguardo la scrittura: quello "letterale" (l'idea che la scrittura sia fatta solo di parole) quello "psicologico" (la concezione della psiche limitata all'io cosciente) e quello "egoico" (l'impressione che l'io sia la fonte delle storie che si raccontano). Tali pregiudizi, spesso dati per scontati, si rivelano parziali se confrontati con un modello espressivo diverso dal *novel*: il *romance*. Qui il termine non indica il genere tipico della poetica medievale, ma uno stile di pensiero fondato sull'intuizione, in cui la narrazione è fatta anzitutto di immagini, la psicologia trascende l'io, e l'ego dell'autore agisce come tramite, non come origine, della storia.

2.1 Re-visione dell'analogia

L'intuizione funziona per analogie. Nella sua accezione creativa, l'analogia intuitiva produce *insights* attraverso un tipo di ragionamento inconscio. Più che un concetto definito, l'analogia è un campo in cui si intersecano una varietà di discipline, ciascuna con la propria prospettiva. Da quella filosofica possiamo risalire ad Aristotele, che identifica due forme argomentative: l'argomento paradigmatico (*paradeigma*) e l'argomento per somiglianze (*homoiotes*).³⁹⁹ Entrambi stabiliscono il rapporto di un "oggetto" con qualche altro appartenente a un genere diverso.⁴⁰⁰ Senza addentrarci nell'argomentazione aristotelica, ci limitiamo a sottolineare come in greco analogia, *ἀναλογία*, significhi letteralmente "proporzione", e sia esprimibile nell'eguaglianza tra due coppie di termini secondo la formula "a : b = c : d".⁴⁰¹

Per Kant l'analogia, come l'induzione, è una presunzione logica, una inferenza empirica attraverso cui si perviene a proposizioni generali, ma non a verità universali.⁴⁰² Il motivo è che l'analogia estende le proprietà di una cosa a più proprietà della medesima cosa: "Nell'inferire per analogia, pertanto, non è richiesta l'identità del fondamento (*per ratio*), né si può concludere per analogia al di là del *tertium comparationis*".⁴⁰³ Detto altrimenti, le conclusioni di un ragionamento analogico non sono calcoli logico-razionali esatti, per quanto utili nella vita

³⁹⁹ <https://plato.stanford.edu/entries/reasoning-analogy/>

⁴⁰⁰ "Bisogna poi esaminare la somiglianza nel caso delle realtà che appartengono a generi diversi, <facendo attenzione al fatto che> come una "si relaziona" ad un'altra, così un'altra "si relaziona" ad un'altra diversa (per esempio, come la "scienza" si relaziona allo "scibile", così la "sensazione" si relaziona all "sensibile"), e che come una realtà è "in un'altra", così un'altra è "in una diversa" (per esempio, come la vista è "nell'occhio", così l'intelletto è "nell'anima"; e ancora la bonaccia è "nel mare", allo stesso modo in cui l'assenza di vento è "nell'aria"). Soprattutto, poi, ci si deve esercitare nell'ambito di realtà che sono molto distanti fra loro; infatti in questo modo saremo più facilmente in grado di vedere ciò che è simile anche nelle altre. Bisogna anche esaminare le realtà che sono nel medesimo | genere, <e vedere> se a tutte quante appartiene qualcosa di identico, per esempio all'essere umano, al cavallo e al cane. Infatti, nel caso in cui ad essi appartenga qualcosa di identico, allora essi sono simili", Aristotele, *Organon*, a c. di Maurizio Migliori (Bompiani, 2016), 1227.

⁴⁰¹ Aristotele, *Organon*, 2258.

⁴⁰² Gentile, *L'intuizione creativa*, 2313.

⁴⁰³ Kant, *Logica*, citato in Gentile, *L'intuizione creativa*, ibid.

di tutti i giorni. Questa diffidenza verso il metodo di ragionamento analogico sorge quasi spontanea e non ci stupiamo più che tanto dell'associazione con la magia; la logica e la filosofia devono procedere su binari razionali, senza scavallare il perimetro del ragionamento formale. Il fatto che qualcosa somigli o ricordi qualcos'altro non è un criterio di verità: per riprendere i giganti di Vico, pensare per analogia che il fulmine sia Zeus non lo rende tale. Il senso comune ci dice che la scienza raccoglie dati verificabili, mentre l'analogia presuppone una relazione tra due oggetti senza soffermarsi sull'analisi di uno o l'altro: il primo approccio sarebbe corretto, mentre il secondo un residuo del pensiero prescientifico. Questo pregiudizio è talmente radicato da aver quasi del tutto rimosso la centralità dell'intuizione analogica non solo nel discorso scientifico, ma nel pensiero umano stesso.⁴⁰⁴

Recentemente, Douglas Hofstadter e Emmanuel Sander hanno affrontato il pregiudizio, criticando sia lo stereotipo dell'analogia come proporzione che quello dell'analogia come intuizione geniale riservata a pochi.⁴⁰⁵ Il primo stereotipo ridurrebbe l'analogia a un fenomeno lessicale in cui sono coinvolti quattro elementi legati tra loro da una relazione di somiglianza tra parole e numeri, come nel caso dei test d'intelligenza in cui associare il termine mancante a seconda dei due precedenti:

pomodoro : rosso = broccoli : X

sfera : circolo = cubo : X

piede : calzino = mano : X

⁴⁰⁴ “L’analogia svolge infatti un ruolo di primo piano non solo come sistema di orientamento nel mondo quotidiano, ma anche nell’ambito del procedere di una scienza classificante e sistematizzante. La concezione che relega l’analogia a un campo di processi prescientifici va rettificata. L’analogia è il presupposto dell’induzione e va intesa come un momento costitutivo nell’acquisizione, nella rilevazione e identificazione di dati. Il discredito dell’analogia dipende dal fatto che le analisi di teoria della scienza che descrivono l’esperienza sulla base di asserzioni protocollari escludono dalla loro considerazione il momento della selezione dei dati e della loro ricezione. Con ciò viene per l’appunto espressamente esclusa l’analogia”. Olaf Breidbach e Federico Vercellone, *Pensare per immagini. Tra scienza e arte* (Mondadori Bruno, 2010), 122.

⁴⁰⁵ Douglas Hofstadter e Emmanuel Sander, *Surfaces and Essences: Analogy As the Fuel and Fire of Thinking* (Basic Books, 2013).

Francia : Parigi = U. S. : X⁴⁰⁶

Sarcasticamente, gli autori sostengono che si potrebbe riassumere lo stereotipo dell'analogia proporzionale in questo modo:

proporzionalità : quantità = analogia : concetti⁴⁰⁷

Il secondo modo d'intendere l'analogia, invece, sarebbe per Hofstadter e Sander altrettanto limitante poiché circoscrive il fenomeno a un meccanismo di ragionamento tipico delle intuizioni scientifiche geniali, il famoso «Eureka» con tanto di lampadina accesa. Sebbene questo tipo di ragionamento non sia davvero limitato agli artisti e agli scienziati (si pensi alle analogie che ancora si usano a scuola, come quella tra il sistema solare e il nucleo atomico con elettroni e protoni che si muovono come tanti pianeti), secondo Hofstadter non esaurisce la vera funzione dell'analogia che, nella tesi sostenuta in *Surface and Essences*, sarebbe “the machinery behind the pulsating heartbeat of thought: categorization”.⁴⁰⁸

Il fatto che la categorizzazione sia il cuore pulsante del pensiero è una definizione che farebbe storcere il naso tanto a Jung quanto forse a un druido dell'antica Irlanda. Eppure Hofstadter e Sander sembrano più interessati a utilizzare il meccanismo astratto e automatico dell'analogia come strumento per allargare il campo di relazioni delle categorie e dei concetti che a ricercarne un significato “incarnato”. In altre parole, la nostra mente vivrebbe di micro-metafore costanti e perfino filosofi come Thomas Hobbes, invocando la chiara “luce dell'intelletto” di fronte all'oscurità del pensiero analogico, cadono nella stessa trappola che avrebbero cercato di disinnescare, ricorrendo a una metafora che, a sua volta, si costituisce di

⁴⁰⁶ Hofstadter e Sander, *Surfaces and Essences*, 15.

⁴⁰⁷ Hofstadter e Sander, *Surfaces and Essences*, ibid.

⁴⁰⁸ Hofstadter e Sander, *Surfaces and Essences*, 17–32.

una fitta rete di analogie concettuali (la luce che illumina il buio dell'ignoranza, la razionalità chiara e trasparente, le definizioni immediatamente esauribili intellettualmente, eccetera).

Hofstadter e Sander si limitano a parlare perlopiù di categorie mentali e lessicali, come l'espressione “*mother*”, che per analogia può estendere il suo significato in una moltitudine di usi metaforici, come “*motherland*”, o concetti diversi come “*birth mother*” o “*surrogate mother*”.⁴⁰⁹ Analogia e categorizzazione sarebbero, in ultima analisi, la stessa cosa. Tutto ciò, naturalmente, dando per assodato che il cuore pulsante del pensiero sia davvero la categorizzazione, che per Hofstadter equivale alla concettualizzazione: un concetto, semplificando, sarebbe un “pacchetto di analogie”.⁴¹⁰

In *Aion, ricerche sul simbolismo del Sé*, Jung critica la tendenza a schematizzare e concettualizzare i contenuti del pensiero, i quali non sarebbero unità semantiche allargate o ristrette a seconda della cognizione, ma entità vibranti in parte o totalmente indipendenti dall'intelletto. Jung chiama i concetti *token*, gettoni che danno alla mente l'idea di possedere la cosa in sé solo perché se ne conosce il nome.⁴¹¹

Esempio dal terzo capitolo di *Surfaces*: sei a casa di un amico e vuoi farti una tazza di tè. Vai in cucina, apri lo sportello e pensi “ecco la tazza”. Pensando “ecco la tazza” nella mente si forma l'entità mentale della tazza che si collega a una precedente struttura concettuale di riferimento cui avevi attribuito il nome “tazza”, creando un collegamento (*bridge linking*) con la memoria individuale. Concettualizzazione e analogia avvengono insieme.⁴¹²

Possedere il nome “tazza” è sufficiente? Certamente sì, nel caso del pensiero operativo (devo prepararmi il tè, riconosco la tazza, prendo la tazza, so che si chiama tazza). I processi psicologici, però, ricorda Jung, devono essere presi nella loro totalità e la loro totalità non è

⁴⁰⁹ Hofstadter e Sander, *Surfaces and Essences*, 37–38.

⁴¹⁰ Hofstadter e Sander, *Surfaces and Essences*, 50.

⁴¹¹ Carl Gustav Jung, *Aion. Ricerche sul simbolismo del sé*, trad. da Lisa Baruffi (Bollati Boringhieri, 1997), 32–33.

⁴¹² Hofstadter e Sander, *Surfaces and Essences*, 184.

esauribile dai dati di percezione sensoriale e dal pensiero. Ogni processo psicologico, forse anche il ricordo di una tazza, porta con sé una “tonalità affettiva” che riporta al *significato* che il processo ha per lui.⁴¹³

Cambiamo esempio, per intenderci. Entri in una chiesa, alzi gli occhi alla croce e pensi “ecco Dio”. Il pensiero sembra analogo (perdonate il gioco di parole) al precedente, ma legare l’entità mentale “Dio” alla categorizzazione sedimentata nel passato, magari le lezioni di catechismo e la noia che ne derivava, è sufficiente a possedere il concetto di Dio nello stesso modo in cui si fa con quello di tazza? Il garbuglio di connessioni analogiche che costituiscono entrambi i concetti sono equivalenti o nel secondo manca qualcosa?

Si potrebbe rispondere che il concetto di Dio è troppo confuso e chiudere la questione.⁴¹⁴ Ma se anche il concetto di tazza fosse confuso e, nella sua apparente semplicità, nascondesse dietro la veste lessicale e lo schermo dei ricordi molte più analogie inconsapevoli (o inconse) di cui non sappiamo nulla? Hofstadter e Sander, sempre restando legati al linguaggio, menzionano l’inconscio pressoché solo parlando dei *lapses*, e mettendone insieme un intero corpus: “Is that *Buckminster* Palace over there? / She grew up in a *working-collar town* / It was just a *last-of-the-minute* impulse” eccetera.⁴¹⁵ L’inconscio esiste, ma è ridotto a un fermento inconsapevole di categorie impegnate a battersi per essere verbalizzate, sicché a volte incorriamo in errori dovuti a questa specie di lotta clandestina.⁴¹⁶

⁴¹³ Jung, *Aion. Ricerche sul simbolismo del sé*, ibid.

⁴¹⁴ Raffinando ulteriormente la struttura della galassia concettuale, Hofstadter e Sander la immaginano come una matassa di fitte relazioni analogiche dai bordi che si fanno sempre più sfrangiati man mano che ci si allontana dal centro. In pratica, più ci si allontana dal cuore della galassia concettuale, più le analogie si fanno ardite e difficili, rendendo complicato categorizzare qualcosa. Ciò sarebbe dovuto soprattutto ai limiti della lingua la quale non dispone delle parole adatte per esprimere quel concetto sperduto nel braccio esterno della galassia: “The fact is that a very large portion of the concepts belonging to any person have no linguistic labels and yet are just as real ones that have standard labels”, Hofstadter e Sander, *Surfaces and Essences*, 132. Gli autori citano in seguito una poesia di Tony Hoagland, *There Is No Word*, usandola come esempio del fatto che non ci sono parole per tutto. La poesia di Hoagland, però, non si riferisce tanto ai concetti, quando alle *sensazioni* e all’impossibilità stessa di fissarle in una categoria precisa ed esprimibile.

⁴¹⁵ Hofstadter e Sander, *Surfaces and Essences*, 260.

⁴¹⁶ Hofstadter e Sander, *Surfaces and Essences*, 281.

Più avanti, però, gli autori ammettono che:

Though we may tell ourselves that we are royally pushing analogies around from the heights of our conscious thrones, the truth is otherwise: we are really at the mercy of our own seething myriads of unconscious analogies, much as a powerful ruler is really responding to the collective will of their people, because if they were regularly going against their people, they would soon be dethroned. And thus the powerful “leader” is unmasked and revealed to be merely a very perceptive follower.⁴¹⁷

L’argomento dà per scontato che l’inconscio sia un insieme di categorie lessicali e analogie inconsapevoli che sì, ci guidano segretamente, ma non differiscono molto da quel che succede alla luce della coscienza, con l’unica differenza che la mano destra non sa cosa fa la sinistra. Se così fosse, però, come trattare il tema della patologia? Della nevrosi? Della psicosi? Della schizofrenia? Dell’alterazione di personalità? Ciascuna disciplina psicologica ha il suo metodo, ma se ammettiamo l’esistenza dell’inconscio non possiamo purgarlo da tutto ciò che potenzialmente contiene. Detto altrimenti, qualunque sia la natura delle “cose” che si trovano nell’inconscio (siano esse archetipi, sogni, immagini, istinti repressi, pulsioni sessuali, pulsioni di morte, desideri inconfessati, complessi di inferiorità, a seconda della scuola psicologica) queste coinvolgono aspetti più profondi delle parole. Aspetti che, per di più, non hanno alcun linguaggio diretto.⁴¹⁸ Coinvolgono cioè la tonalità affettiva, il significato radicale delle idee e dei comportamenti che emergono in superficie e di cui noi vediamo solo gli effetti ignorandone le cause.⁴¹⁹ Certo, perfino Freud disse che a volte un sigaro è solo un sigaro – e una tazza solo

⁴¹⁷ Hofstadter e Sander, *Surfaces and Essences*, 383.

⁴¹⁸ “Quando abbiamo a che fare con un’espressione cosciente, siamo in una condizione favorevole: ci viene rivolta la parola e ci viene offerto un contenuto intenzionalmente riconoscibile; nelle manifestazioni inconse, invece, non esiste alcun linguaggio diretto e adattato nel nostro senso; esiste unicamente un fenomeno psichico che ha apparentemente soltanto rapporti vaghissimi con i contenuti coscienti. Se l’espressione cosciente risulta incomprensibile, possiamo sempre chiedere cosa vuol dire. Ma la psiche oggettiva è sempre estranea anche alla coscienza nella quale si esprime. Siamo dunque costretti ad applicare il metodo al quale si ricorre quando si tratta di leggere un testo frammentario o che contenga parole sconosciute: si analizza il contesto”. Carl Gustav Jung, *Psicologia e alchimia*, a c. di M. A. Massimello, trad. da R. Bazlen (Bollati Boringhieri, 2015), 47.

⁴¹⁹ I primi esperimenti di libere associazioni, che Jung eseguiva nella clinica Burghölzli, sotto la direzione di Eugen Bleuler, si basavano proprio sull’idea che l’associazione spontanea di parole potesse rivelare il sottotesto nascosto dell’inconscio che comunicava attraverso le esitazioni, i balbettii, le incertezze e il ritmo con cui il

una tazza, come nel nostro esempio. Il rischio che si corre seguendo la china degli psicologismi inconsci è quello di cercare significati occulti in qualunque pensiero ci passi per la testa. Eppure il dubbio di Jung è forte: siamo certi di possedere davvero i nostri pensieri, oppure l'abilità di maneggiare concetti (in realtà vuoti) ci dà solo l'illusione di sapere cosa stiamo pensando? Ammettiamo per un attimo che Jung abbia ragione e chiediamoci: se i concetti sono vuoti e i significati stanno altrove, la categorizzazione è ancora il cuore pulsante dell'intelletto?

Hofstadter e Sander illuminano senz'altro un meccanismo della mente scarsamente considerato dalla filosofia o dalla psicologia cognitiva. Dobbiamo però sottolineare come l'argomento di *Surface and Essences* sia perfettamente coerente solo all'interno del suo stesso schema interpretativo della mente umana, in cui le parole significano quello cui si riferiscono ed esauriscono il loro significato nell'espressione. Nel capitolo precedente abbiamo visto come l'uso poetico di metafore e analogie ecceda la descrizione analitica di un fenomeno: la poesia, pur essendo fatta di parole, non si limita a queste, eppure siamo così affetti dal "virus" delle parole da dare per scontate un mucchio di assunzioni quando si parla di com'è fatta la letteratura.⁴²⁰

La categorizzazione lessicale è solo metà delle funzioni dell'analogia. L'altra metà, come vedremo nel prossimo paragrafo, è l'immaginazione, intesa come la capacità di evocare immagini mentali la cui natura è affatto diversa dalle parole. Dalla prospettiva della psicologia del profondo (per usare un'analogia che Hofstadter e Sander definirebbero "caricaturale") la differenza tra categorizzazione lessicale e immaginazione è quella che potrebbe passare tra la lettura di un libro che parla di una grave malattia e la malattia reale di cui soffriamo.⁴²¹

paziente associava le parole. I lapsus non sono semplici errori di comunicazione, ma intrusioni dell'inconscio che, nell'inciampo apparente, comunicano un significato che va oltre l'errore stesso.

⁴²⁰ L'espressione "virus" delle parole è di William Burroughs, e sarà analizzata nel paragrafo successivo

⁴²¹ Jung, *Aion. Ricerche sul simbolismo del sé*, 32.

2.2 Il pregiudizio letterale e il virus delle parole

Secondo Hofstadter e Sander le entità mentali che formiamo potrebbero stabilire analogie col vissuto individuale (il passato) recuperando precedenti schemi cognitivi in un processo simultaneo e coincidente di categorizzazione e analogia. Questo può valere per entità mentali semplici e quotidiane, ma che succede nel caso dell'arte o dell'analogia poetica?

È noto l'aneddoto in cui Eugenio Montale, passeggiando con un'amica, le chiese il nome di un fiore. «Come» rispose l'amica «non lo conosci? Ma se l'hai usato in una tua poesia!» Montale rispose più o meno: «No, no, se mai ho usato la *parola*». A quale categoria analogica si riferiva quella parola, se Montale non aveva mai nemmeno visto il fiore?

Lo spazio letterario, come lo chiama Maurice Blanchot, è una dimensione nella quale il linguaggio “non è il potere di dire”, e in cui “l'io non si rivolge mai al tu”.⁴²² Il linguaggio convenzionale comunica qualcosa che c'è, è diretto a un oggetto e lo esprime in forma lessicale; il linguaggio poetico, invece, è un punto di soglia, un eco in cui l'io, zittendosi, permette a qualcos'altro di dispiegarsi nell'opera.

Scrivere non consiste mai nel perfezionare il linguaggio corrente, nel renderlo più puro. La scrittura inizia solo allorché scrivere coincide con l'avvicinarsi a quel punto in cui nulla si rivela, ove, in seno alla dissimulazione, il parlare è ancora soltanto l'ombra della parola, linguaggio che è ancora solo la sua immagine, linguaggio immaginario e linguaggio dell'immaginario, quello che nessuno parla [...] Quel punto... pone anche noi stessi nell'infinito, è il punto in cui il qui coincide con il «da nessuna parte». Scrivere significa trovare quel punto. Nessuno può scrivere se non ha reso il linguaggio atto a mantenere o a generare il contatto con quel punto.⁴²³

⁴²² Maurice Blanchot, *Lo spazio letterario*, trad. da Fulvia Ardenghi (Il Saggiatore, 2018), 599. (Nota: la pagina fa riferimento alla versione elettronica del testo, la cui numerazione può variare a seconda della formattazione e del lettore).

⁴²³ Blanchot, *Lo spazio letterario*, 550.

Le intuizioni di Blanchot sono annacquate in una prosa convoluta attraverso cui cerca di dire qualcosa che, forse, non può o non riesce a esprimere appieno.⁴²⁴ Un esempio è quando affronta il tema del silenzio, scrivendo che: “Il tono non è la voce dello scrittore, bensì l’intimità del silenzio che egli impone alla parola, quel che fa sì che tale silenzio sia ancora il suo, ciò che rimane comunque di lui nella discrezione che lo mette da parte”.⁴²⁵ Anche leggendo i paragrafi precedenti e successivi a questo estratto, il contenuto della frase sembra comunque privo di senso: che vuol dire “il silenzio imposto alla parola”? Come fa il silenzio a essere ancora dello scrittore se comunque sta scrivendo qualcosa? Come fa il tono a non essere la voce dello scrittore? Cosa significa “ciò che rimane di lui nella discrezione che lo mette da parte?”

Forse possiamo tentare un’interpretazione più chiara solo perché, nelle pagine precedenti, siamo stati a scuola da Filemone insieme a Jung. C’è una parte inesprimibile del mondo, non categorizzabile, che sfugge alla comprensione razionale e che chiamiamo magia.⁴²⁶ Lo facciamo non per ignoranza o perché non sappiamo abbastanza, ma perché in merito non possiamo dire niente, solo ricevere ciò che viviamo attraverso l’esperienza del mistero, di ciò che è radicalmente sconosciuto nel rapporto tra l’io e la durata reale.⁴²⁷ Blanchot intuisce tutto questo. Il problema è che tenta di mettere a parole (per concetti) quel che Jung ha rappresentato in forma teatrale, narrandolo. Di più: Jung ha dato un volto al “silenzio”, all’inesprimibile della magia, quell’altrove che dà tono e colore ai versi del poeta e alla prosa dello scrittore – e che al

⁴²⁴ Abbiamo già visto nel primo capitolo come gli dèi abbiano repulsione dell’esplicito, preferendo torturare i mortali con l’enigma. Blanchot è solo una delle tante vittime.

⁴²⁵ Blanchot, *Lo spazio letterario*, 180.

⁴²⁶ Si potrebbe obiettare che “magia” di per sé è già una categorizzazione, ma anche in questo caso possedere la parola “magia” non esaurisce l’idea. Analogicamente si pensa alla magia di *Harry Potter* o del *Signore degli anelli* o di Houdini, ma nessuna di queste analogie tocca il significato profondo della parola proprio perché la parola è solo una parola che dà l’illusione di sapere ciò di cui si sta parlando. L’inconoscibile di cui parla il Filemone di Jung non è una mancanza del linguaggio, ma ciò che è davvero alieno rispetto alla razionalità, ma non per questo meno reale.

⁴²⁷ Stiamo rimproverando a Blanchot la scarsa chiarezza, ma qui ricorriamo all’idea di anima, forse tra le più confuse in circolazione. Per prevenire eventuali obiezioni, rimandiamo ai paragrafi 2.3 a seguire, per capire in che senso si sta parlando di anima.

contempo non gli appartiene perché l'io (nella pratica magica) è secondario. L'io è un tramite, uno tra molti. Tutto ciò è al più intuibile, ma non comprensibile attraverso la scrittura filosofica. “Quel che non si può spiegare si deve narrare”, scherzava Umberto Eco, rigirando l'ultima proposizione del *Tractatus* di Wittgenstein.

Tornando al “punto” in cui ha origine lo spazio letterario secondo Blanchot, questo è a sua volta di ordine diverso rispetto allo spazio del linguaggio convenzionale, ma non deve per forza essere incomunicabile. Si può provare a essere più chiari: lo spazio letterario è lo spazio della magia. Cercando di tradurre ancor più precisamente Blanchot: il linguaggio della poesia e della letteratura è il linguaggio delle immagini.⁴²⁸

Prendiamo per esempio una breve poesia di William Blake:

Oh, Rose, thou art sick!
The invisible worm that flies in the night
In the howling storm
Has found out thy bed of crimson joy
And his dark, secret love
Does thy life destroy.⁴²⁹

⁴²⁸ Blanchot tenta a più riprese di rendere l'idea di un linguaggio non convenzionale, in cui l'autore sparisce per dare voce alle immagini, ma si perde nelle stesse parole che dovrebbero imporre il “silenzio” dell'io il quale, invece di tacere o andare al cuore del problema, tenta di formalizzarle in un linguaggio articolato. Nelle appendici dello *Spazio letterario* cerca di affrontare anche il tema dell'immagine, attorno cui ha ruotato fino a quel momento, ma invece di chiarire complica ancor più le cose. “Quando non vi è nulla, l'immagine trova in ciò la sua condizione, ma vi sparisce”, “La felicità dell'immagine consiste nel fatto che essa è un limite rispetto all'infinito”, “Attraverso di essa [l'immagine] noi ci crediamo padroni dell'assenza divenuta intervallo”, Blanchot, *Lo spazio letterario*, 4570. Tutte queste circonlocuzioni suonano vacue perché Blanchot parla dal punto di vista di chi si limita a ricevere le immagini e cerca di spiegarle attraverso il linguaggio comune. Secondo Jung, le immagini sono il linguaggio della psiche. Si esprimono nelle fantasie e nei sogni e sono autonome, indipendenti dall'io. Non avendo una collocazione spaziale in cui calarle, Jung le pone nella dimensione (a sua volta fantastica) dell'inconscio collettivo. Il fatto che l'inconscio sia una fantasia, non lo rende meno reale: è solo un'invenzione (romanzesca, se vogliamo) per collocare e far parlare le immagini. Nella fantasia dell'inconscio le immagini della psiche diventano archetipi, dèi, sogni, rimossi, hanno un corpo, una voce, un atteggiamento, una volontà, sono vive. Secondo James Hillman, la grande scoperta di Jung è stata riconoscere il primato della psiche rispetto a tutte le altre attività umane, primato nel semplice senso che “viene prima” del resto. “Ogni nozione della nostra mente, ogni percezione del mondo e sensazione interiore, deve passare attraverso un'organizzazione psichica per poter anche solo avvenire” James Hillman, *Re-visione della psicologia*, trad. da Aldo Giuliani (Adelphi, 2019), 16. Jung e Hillman sviluppano, a differenza di Freud, una psicologia dell'immagine, in cui la mente ha anzitutto una base poetica: pensiamo, cioè, attraverso l'immaginazione. Blanchot scrive invece come se avesse solo metà del puzzle perché senza uno sfondo mitico-poetico in cui vedere le immagini (la psiche, l'anima, l'inconscio) parla per astrazioni che di poetico hanno solo l'abito, ma non la sostanza. Per dirla con Hillman, il linguaggio della filosofia “uccide l'anima”, Hillman, *Re-visione della psicologia*, 378.

⁴²⁹ Citata (e in parte commentata) anche da Maritain. Cfr. Maritain, *L'intuizione creativa*, 330–31.

Applicando la tecnica di Hofstadter e Sander dovremmo concludere che in questa poesia William Blake ha preso il concetto di una rosa e l'ha associato a qualcos'altro (la purezza, forse?) e il concetto di un verme diventa l'analogo della corruzione che si annida nel cuore della rosa e la porta alla morte. Una spiegazione del genere può soddisfare a livello superficiale, poiché disseziona la poesia in categorie precise e astratte, ciascuna più o meno giustificata dal passato di Blake che in vita sua avrà visto fiori e anellidi per i campi, ma è sufficiente a esaurirne il mistero oppure il caso di Blake è analogo a quello di Montale, in cui il nome del fiore era solo un fantasma? Le analogie lessicali sono condizioni sufficienti per circoscrivere e categorizzare la poesia nel suo insieme? Il pensiero originale e autenticamente creativo può nascere da una ri-produzione (in senso kantiano) di pacchetti analogici già dati una volta per sempre nel passato, senza aggiungere nient'altro?

L'analogia di cui parla Hofstadter si ferma perlopiù alle parole e alle categorie lessicali ma, come ricorda Vladimir Nabokov criticando il flusso di coscienza di Molly Bloom nell'*Ulisse*, l'essere umano non pensa sempre e solo a parole o per concetti.⁴³⁰ Al contrario, esperimenti recenti condotti sia attraverso studi comportamentisti che in fMRI (risonanza magnetica funzionale) hanno rivelato un'asimmetria tra pensiero per immagini (*visual imagery*) e pensiero letterale.⁴³¹ Il pensare per immagini è più basilare rispetto a quello verbale: non solo emerge prima, durante la crescita, ma è anche sempre presente nei processi cognitivi ed è meno controllabile, mentre il pensiero verbale è spesso sottoposto a un controllo volontario; l'esperienza del pensiero per immagini, tuttavia, è meno "robusta" del pensiero linguistico, nel

⁴³⁰ "I lettori si lasciano troppo entusiasmare dalla tecnica del flusso di coscienza [...] questa tecnica non è né più realistica né più scientifica di altre. [...] Il fatto è che il flusso di coscienza è una convenzione stilistica, perché, ovviamente, noi non pensiamo sempre per parole, ma anche per immagini". Vladimir Nabokov, *Lezioni di letteratura*, a c. di Fredson Bowers, trad. da Franca Pece (Adelphi, 2022), 495. Diversi modelli mentali come quello di Hofstadter e Sander, invece, sembrano prendere alla lettera il flusso di coscienza in quanto reale funzionamento del pensiero.

⁴³¹ Elinor Amit et al., «An Asymmetrical Relationship between Verbal and Visual Thinking: Converging Evidence from Behavior and fMRI», *NeuroImage* 152 (maggio 2017): 619–27.

senso che le rappresentazioni mentali linguistiche (*inner speech*) sono più efficienti nel riprodurre lo stimolo esterno rispetto al pensiero per immagini; infine, il pensiero per immagini, pur sempre presente durante un compito linguistico, richiede un certo sforzo, e sembra essere del tutto assente in certi individui.⁴³² Anche Bergson scrive di come l'immagine sia un medium più adatto dei concetti a esprimere l'intuizione della durata reale, pur non potendo comunque esaurirla appieno.⁴³³

Il pensare per immagini moderno, inteso come stile cognitivo, ha la sua origine nella morfologia di Goethe, il quale si era proposto di pensare attraverso le forme della natura.⁴³⁴ L'immagine del pensiero per Goethe non è un semplice calco di quella naturale, ma un'articolazione complessa in cui entra in gioco la comprensione intuitiva, pre-concettuale e pre-discorsiva, una Gestalt che è al tempo stesso un aggregato di dati esterni e interni (memorie, ricordi, idee eccetera) percepiti immediatamente e simultaneamente.⁴³⁵ La morfologia, per Goethe, era la scienza che si doveva occupare proprio di questa simpatia intellettuale tra natura e naturalista, una scienza per molti versi estetica perché l'osservazione analitica diventava una conseguenza secondaria di una percezione intuitiva immediata e aggregante (una partecipazione condivisa tra osservatore e osservato). L'immagine intuitiva che si ricava dall'incontro con la natura è la superficie di una totalità più intima, ma non per questo meno vera. La conseguenza sorprendente è che la conoscenza non viene più concepita come riproduzione di dati oggettivi, bensì come un'esperienza sensuale, gestaltica.

⁴³² Amit et al., «An Asymmetrical Relationship between Verbal and Visual Thinking», *ibid.*

⁴³³ «Ora l'immagine ha per lo meno questo di buono: ci mantiene nel concreto. Nessuna immagine sostituirà l'intuizione della durata, ma parecchie immagini diverse, prese in prestito a generi diversissimi di cose, potranno, convergendo la loro azione, diriger la coscienza sul punto preciso in cui c'è da afferrare un'intuizione», Bergson, *La filosofia dell'intuizione*, 24.

⁴³⁴ Breidbach e Vercellone, *Pensare per immagini*, 1–3. Per un approfondimento sull'idea di Natura per Goethe, Hadot, *Il velo di Iside*, 214–19, 245–58.

⁴³⁵ Sul pensiero intuitivo gestaltico di Goethe si veda anche Carlos Cornejo, «From Fantasy to Imagination: A Cultural History and a Moral for Psychology», in *The Psychology of Imagination* (Information Age Publishing, 2017).

Un esempio di questo approccio lo troviamo in Ernst Haeckel, naturalista e illustratore. Le sue immagini “non sono semplicemente un sussidio alla considerazione analitica della natura”, bensì un “autorivelarsi della natura stessa”.⁴³⁶ C’è qualcosa in più nell’immagine che una semplice riproduzione.

L’idea viene ripresa nel movimento Novecentesco (per certi versi speculari alla *linguistic turn* della filosofia analitica) noto come *iconic turn*. Dopo la parentesi nichilistica di inizio secolo che aveva spogliato l’immagine della sua pregnanza, la pervasività dei codici di comunicazione simbolica e la crisi della nozione estetica di immagine impongono alla riflessione filosofica un nuovo approccio alla materia.⁴³⁷ Ripartendo dalla morfologia di Goethe, l’immagine non è più concepita come una riproposizione di quel che c’è là fuori, bensì come qualcosa che “rende visibile ciò che in essa si manifesta”.⁴³⁸ Detto in termini più semplici, l’immagine è piena di un contenuto intuitivo implicito che si coglie immediatamente, senza mediazione linguistica. Ecco spiegato il motivo da cui siamo partiti, la ragione per cui i poeti prima di Socrate pensavano in modo diverso: non solo il pensare per immagini precede il pensiero verbale, ma una cultura prevalentemente orale non disponeva dei nostri strumenti analitici per fissare e analizzare criticamente l’intuizione. E proprio l’intuizione è la modalità di espressione più adatta all’immagine. Anche Maritain si sofferma su questo punto:

La conoscenza poetica, considerata nelle sue esigenze più connaturali, pure e primarie, si esprime attraverso immagini – o attraverso concetti che non sono stati portati allo stato di pensiero razionale, ma ancora grondanti di immagini, poiché sono usati in quello stato nascente nel quali essi emergono dalle immagini, come Venere esce dal mare. E il pensiero del poeta, in quanto è centrato sulla conoscenza poetica, sfugge in certa misura al regime del *logos*, e partecipa in certa misura al regime notturno dell’immaginazione, in cui il principio di non contraddizione non entra

⁴³⁶ Breidbach e Vercellone, *Pensare per immagini*, 52.

⁴³⁷ Breidbach e Vercellone, *Pensare per immagini*, 64.

⁴³⁸ Breidbach e Vercellone, *Pensare per immagini*, 69. Si noti che per Goethe esiste comunque un confine invalicabile (l’insondabile e l’inesprimibile) che nemmeno l’intuizione più pura riesce a superare: la natura si occulta e al tempo stesso si manifesta attraverso la molteplicità delle sue forme, ma la rivelazione ultima resta un mistero.

in vigore e in cui le cose sono allo stesso tempo se stesse e altra cosa, perché la loro presenza in un segno – in quanto conosciute attraverso esso – è scambiata per una presenza reale e fisica.⁴³⁹

Per Maritain le immagini possono avere tre fonti: 1) gli “esterni dell’immaginazione”, le immagini della vita ordinaria; 2) l’inconscio automatico fatto di pulsioni, ricordi, rimossi, libido eccetera; 3) l’inconscio spirituale pre-intellettuale.

La stratificazione che Maritain fa dell’inconscio non è approfondita, e tenta più che altro di separare l’anima concupiscibile da quella spirituale (il buio automatico dalla luce pre-intellettuale) ma come categorie generali funzionano abbastanza, sebbene la teoria di Jung possa integrare quella di Maritain in maniera più fruttuosa. In ogni caso, per Maritain le immagini della poesia emergono spontaneamente dalla terza fonte pre-conscia, quella dello spirito illuminato dall’intuizione: “Così un’immagine è afferrata come il veicolo di qualche significazione intelligibile che irradia oscuramente dall’intuizione poetica e, essendo espressa in una parola, essa comunica questa significazione intelligibile e da cogliere una determinata cosa intelligibilmente, quando non concettualmente”.⁴⁴⁰ In realtà tutte le immagini, indipendentemente dal dominio di provenienza (esteriorità, inconscio animale o spirituale), possono essere impiegate poeticamente, purché siano toccate dall’intuizione creativa del poeta.⁴⁴¹ Tradotto in termini più semplici, dal momento che l’intuizione non si può programmare, non possiamo nemmeno decidere quali immagini ci ispireranno. Un artista può essere attratto da un’immagine esterna (come Haeckel), e se l’intuizione scatta in un salto analogico, l’opera d’arte non sarà meno creativa di quella di un poeta chiuso in una torre d’avorio tutto immerso nel suo spirito.

⁴³⁹ Maritain, *L’intuizione creativa*, 251.

⁴⁴⁰ Maritain, *L’intuizione creativa*, 346.

⁴⁴¹ Maritain, *L’intuizione creativa*, 349.

Maritain cita diffusamente il poeta e aforista francese Pierre Reverdy, che in un passaggio illuminante incorpora nella nascita spontanea dell'immagine anche l'analogia tipica del salto intuitivo:

L'immagine è una creazione pura dello spirito. Non può nascere da un confronto, ma dal ravvicinamento di due realtà più o meno remote [...] Una immagine non è forte perché è brutale o fantastica – ma perché l'associazione di idee è lontana e giusta [...] Non si crea immagine paragonando (sempre debolmente) due realtà sproporzionate. Si crea, al contrario, una immagine forte, nuova per lo spirito, ravvicinando senza confronto due realtà distanti di cui lo spirito solo ha afferrato i rapporti.⁴⁴²

Il prodotto di questa analogia creativa operata, per così dire, dallo spirito, è del tutto diverso da una categorizzazione: il poeta non crea un concetto, poiché l'analogia tra i due termini lontani (siano essi reali o mentali) e che si realizza nell'immagine, eccede la categoria. Il tramite che realizza quest'analogia creativa è l'intuizione. L'intuibilità stessa presuppone un medium pre-discorsivo, cioè l'immagine, poiché, lo ripetiamo, la durata reale può essere percepita solo integralmente in tutte le sue stratificazioni implicite. A differenza delle parole, l'immagine preserva almeno in parte il contenuto intuitivo. Dunque, solo dopo che un'immagine è stata pensata nella sua totalità (e nella sua unicità) il pensiero intellettuale (analitico) può spezzettarla nelle sue parti note.⁴⁴³

Goethe era già consapevole dell'aspetto intuitivo della capacità immaginativa quando concepiva la morfologia degli esseri viventi come Gestalt. L'analogia non è certamente esclusa da questo movimento, anzi: “Il procedere dell'analogia muove da un'intuizione ancora indefinita in direzione del concetto”; detto altrimenti, per chiarire l'intuizione di partenza e arrivare a determinazioni più particolari la mente non procede per logica formale, bensì, proprio come descritto da Hofstadter e Sander, per salti analogici che legano due termini uniti

⁴⁴² Pierre Reverdy, *Image*, citato in Maritain, *L'intuizione creativa*, 361–62. Per il testo completo dell'articolo di Reverdy si veda <https://www.sabzian.be/text/the-image>

⁴⁴³ Breidbach e Vercellone, *Pensare per immagini*, 78.

da una certa somiglianza. Quel che Hofstadter e Sander trascurano è che spesso il punto di partenza del salto analogico non è una parola astratta, ma un'immagine incarnata, olistica, complessa, concepita pre-discorsivamente nella sua interezza e solo in seguito frammentata nelle sue parti determinate.

Maritain chiarisce bene questo passaggio:

In breve, senza riferimento alla totalità di un essere non si lasciano intendere nemmeno le sue parti. Nessuno, per esempio, potrebbe dire che un braccio sia un braccio se non possiede un'idea adeguata del corpo umano nel suo complesso. La separazione della realtà dall'idea avviene, in modo secondario e per così dire artificioso, grazie all'intervento dell'organizzazione discorsiva dell'intelletto. In questa astrazione, però, viene perdendosi l'unità immediata della natura.⁴⁴⁴

Ciò vale tanto per la realtà esterna quanto per le immagini che ci si presentano spontaneamente nella mente. Se pensassimo solo a parole, non potremmo avere intuizioni perché le parole non sono immediate né esaurienti quanto le immagini, e un'intuizione per essere tale deve essere immediata, totalizzante, percepire la durata reale nella sua unicità inesprimibile. Riassumendo: l'immagine, nella sua indeterminatezza, è aperta all'implicito, mentre la parola esplica sempre il suo significato.

Proviamo a fare un esempio che, per quanto prosaico, può aiutare a chiarire la questione proprio perché raccontato per immagini.

Carlo si sta arrovellando per scrivere un racconto di fantascienza ma non ha idee. Va a prepararsi un tè e mentre è sovrappensiero gli balena in testa l'immagine di un castello sospeso tra le nuvole, con torri diroccate, merletti sbrecciati, mura invase da arbusti, alberi secolari, viticci intrecciati, liane ed escrescenze arboree abbarbicate attorno ad antichi intarsi geroglifici che raccontano la storia perduta di una civiltà extraterrestre. Quando si rimette al lavoro, inizia a esplorare con l'occhio della mente gli anfratti dell'immagine e man mano che passeggia sotto

⁴⁴⁴ Maritain, *L'intuizione creativa*, 120.

le arcate in rovina, tra le aiuole bagnate dal sole e i saloni deserti del castello, prende nota di quel che vede, mettendosi dal punto di vista di uno sventurato aviatore che è precipitato con un bimotore proprio nel mezzo del castello. Tutto quel che segue dal racconto non è “pensato” prima che il racconto si svolga. Carlo non ha pensato le parole che sta scrivendo. Le parole sono una determinazione dell’immagine iniziale, che si è presentata tutta quanta insieme, con tutte le articolazioni descritte in sequenza poco fa. Ma queste determinazioni sono, appunto, l’analisi in forma linguistica dell’immagine (bizzarra) di un castello nel cielo che è apparso nella mente di Carlo sottoforma di intuizione immediata. Di più: le determinazioni discorsive che descrivono il castello non sono pensate logicamente ma analogicamente. Carlo, una volta ricevuta l’immagine, non si è seduto alla scrivania stilando un elenco di ciò che logicamente si potrebbe trovare in un castello nel cielo, ma ha proceduto per salti imprevisti che man mano hanno arricchito la descrizione di dettagli che non aveva programmato. Anzi, forse ciò che l’ha attirato verso il castello è proprio il suo mistero, il fatto che l’immagine, pur completa per come si è presentata, non è ancora chiara in tutti i particolari, sicché l’unica alternativa di Carlo è quella di mettersi a scrivere per esplorare l’immagine stessa. La conseguenza (speriamo ora non più tanto paradossale come poteva esserlo all’inizio, con la storia di Ursula K. Le Guin riportata nell’introduzione) è che Carlo non ha progettato il castello: lo ha trovato. Da dove sia arrivata l’immagine, se dall’esterno (magari una macchie di umidità sul muro gli ha ricordato la forma di un castello?) dall’inconscio automatico o spirituale, è un enigma che verrà parzialmente toccato nei prossimi capitoli. L’unica cosa certa, per attenerci a Jung, è che l’idea è arrivata a Carlo da un’altra parte.

Non sappiamo se l’intuizione di Carlo gli varrà un premio (soprattutto perché starà a lui renderle giustizia in forma letteraria, avvicinandosi a quel famigerato “punto” di cui parlava

Blanchot). Quel che possiamo concludere, almeno riguardo la scrittura, è che le parole sono conseguenza dell'immagine.

Forse ora l'argomento sembra più lineare, eppure è ancora diffuso l'equivoco per cui una poesia o un romanzo siano fatti di parole. Se così fosse, la teoria di Hofstadter e Sander sarebbe sufficiente. Una pagina di *Madame Bovary*, per esempio, diventerebbe un insieme di pacchetti di concetti analogici che, sempre per analogia, creano una trama lessicale che il lettore può categorizzare in maniera simile a un sistema computazionale. Nella retorica popolare è diffuso lo slogan secondo cui "le parole sono importanti": le parole, però, almeno nella scrittura creativa, sono solo gli strumenti attraverso cui si evocano (o traducono) le immagini.⁴⁴⁵ Quest'affermazione può sembrare dubbia perché storicamente in Occidente (eccettuati Goethe e pochi altri), l'immagine è stata progressivamente subordinata al concetto.⁴⁴⁶

Nella tradizione occidentale recente non conta il significato implicito della parola, il suo portato immaginifico, ma solo l'uso nominalistico: la parola "Dio", usata prima come esempio, non è niente più che un nome assorbito nell'intelaiatura della mente per elaborare combinazioni fraseologiche e giochi linguistici.⁴⁴⁷ Le parole celebrate come importanti sono, per usare un'espressione di James Hillman, *flatus vocis*, slogan, frasi fatte, immagini cadute, esorcizzate, addomesticate e categorizzate.⁴⁴⁸

Siamo così assuefatti all'uso nominalistico delle parole da considerarlo un'evidenza data da sempre e per sempre, tanto che troviamo difficile accettare le implicazioni della morfologia di

⁴⁴⁵ "Un romanzo, una narrazione che meriti questo nome, è già di per sé costruito per immagini, e il merito di poterle visualizzare non spetta al lettore bensì all'autore. Affermava Primo Levi, narratore, ma prima ancora scienziato e memorialista, che «il lettore non deve mai immaginare nulla: spetta allo scrittore obbligarlo a immaginarsi.» Giacomo Scarpelli, *Storie di carta, storie di celluloidi. La narrazione cinematografica*, con un contributo di Furio Scarpelli (ETS, 2020), 10.

⁴⁴⁶ Si è visto nel primo capitolo come già Vico avesse intuito questo movimento dalla personizzazione poetica all'astrazione filosofica.

⁴⁴⁷ Hillman, *Re-visione della psicologia*, 37.

⁴⁴⁸ Sulle immagini "vere" e "false", si veda Hillman e Ronchey, *L'ultima immagine*, 99–107.

Goethe.⁴⁴⁹ Rilke ha condensato brillantemente in una poesia questa specie di assuefazione nominalistica:

Io temo tanto la parola degli uomini.
Dicono tutto sempre così chiaro:
questo si chiama cane e quello casa,
e qui è l'inizio e là è la fine.

E mi spaura il modo, lo schernire per gioco,
che sappian tutto ciò che fu e sarà;
non c'è montagna che li meravigli;
le loro terre e giardini confinano con Dio.

Vorrei ammonirli, fermarli: state lontani.
A me piace sentire le cose cantare.
Voi le toccate: diventano rigide e mute.
Voi mi uccidete le cose.⁴⁵⁰

Si noti come Rilke dica che gli piace sentire le cose cantare, non parlare: il motivo, come accennato nel primo capitolo, è che la musica è un linguaggio implicito che precede quello articolato.⁴⁵¹ Un pezzo in musica racconta più cose di un articolo di giornale.

In una lettera del 1851 indirizzata a Nathaniel Hawthorne, commentando *La casa dai sette abbaini*, Herman Melville parla proprio di Dio e delle parole con cui strozziamo noi stessi: "As soon as you say *Me*, a *God*, a *Nature*, so soon you jump off from your stool and hang from the beam. Yes, that word is the hangman. *Take God out of the dictionary, and you would have Him in the street*".⁴⁵²

⁴⁴⁹ Questa sorta di assuefazione nominalistica non è sempre esistita ma ha una periodizzazione precisa. Anticipando di poco il contenuto dei prossimi paragrafi, possiamo stabilire una data di inizio a cavallo del 1500 e del 1600, con Marin Mersenne. Cfr. *Infra*. par. 3.7.

⁴⁵⁰ "Ich fürchte mich so vor der Menschen Wort./Sie sprechen alles so deutlich aus./Und dieses heißt Hund und jenes heißt Haus./und hier ist der Beginn und das Ende ist dort./Mich bangt auch ihr Sinn, ihr Spiel mit dem Spott./sie wissen alles, was wird und war;/kein Berg ist ihnen mehr wunderbar;/ihr Garten und Gut grenzt grade an Gott./Ich will immer warnen und wehren: Bleibt fern./Die Dinge singen hör ich so gern./Ihr rührt sie an: sie sind starr und stumm./Ihr bringt mir alle die Dinge um". Rainer Maria Rilke, *Poesie I*, trad. da Anna Maria Carpi (Einaudi, 1994).

⁴⁵¹ Cfr. *Supra*. Par. 1.3.

⁴⁵² Herman Melville, *The Letters of Herman Melville*, a c. di Merrell R. Davis e William H. Gilman (Yale University Press, 1960), 125.

E William Burroughs, che come Rilke e Melville ha costruito una discreta carriera sulle parole, scrive: “My general theory since 1971 has been that the Word is literally a virus, and that it has not been recognized as such because it has achieved a state of relatively stable symbiosis with its human host”.⁴⁵³

Potrebbe sembrare quasi paradossale che scrittori tanto celebri tengano in così poco conto le parole, eppure tutti loro esprimono in maniera più nitida ciò che Blanchot cercava di dire: lo spazio letterario è lo spazio dell’immagine.

Hofstadter e Sander sembrano soffrire dello stesso virus di cui parla Burroughs, per questo sono così efficienti nello spiegare le analogie comuni dove le parole sono *token* che significano sempre quello cui si riferiscono, ma al contempo ignorano o ridimensionano qualunque aspetto autenticamente creativo o immaginativo della mente.⁴⁵⁴ Il processo artistico certamente fa uso dell’analogia metaforica, ma la categorizzazione serve per incasellare un gruppo di oggetti equivalenti sotto la stessa etichetta, in modo da astrarli in concetti riconoscibili, spendibili e manipolabili. I concetti, se mai, sono i responsabili della significazione dell’opera, rendono possibile la trasmissione e la comprensione dell’opera, ma non sono il midollo, la carne e il sangue che la costituisce. I concetti, scrive Maritain: “Rimangono gli indispensabili strumenti della significazione, ma non sono più i padroni dell’opera e in questo senso sono stati tutti

⁴⁵³ William S. Burroughs, *The Adding Machine: Selected Essays*, con un contributo di Internet Archive (Seaver Books, 1986), 48.

⁴⁵⁴ Nel dialogo che fa da epilogo a *Surfaces*, i personaggi immaginari di Katy e Anna dibattono, tra le altre cose, anche sull’originalità e la creatività delle analogie da posizioni diverse. Katy, per esempio, sostiene che le categorie siano “routine”, mentre le analogie siano creative. Anna, d’altro canto, ribatte dicendo che, sebbene le analogie certamente sono creative, così possono esserlo anche le categorizzazioni: “If I say Mathematics is a game, Mathematics is a language, Mathematics is a tool, Mathematics is an art, Mathematics is a cult, or Mathematics is a passion, what am I doing if not assigning mathematics to the categories of game, language, tool, art, cult and passion?” Hofstadter e Sander, *Surfaces and Essences*, 510. Ma dire semplicemente che qualcosa è qualcos’altro (per di più senza contesto) è davvero un atto creativo? Certo, può esserlo in determinati casi, ma l’argomento così presentato, nella sua astrattezza, implica che la creatività sia semplicemente il risultato di una combinazione di elementi. Noi potremmo dire, per esempio, che questa tesi è un capolavoro, ma è sufficiente? Per completare l’argomento di Anna dovremmo aggiungere che la categorizzazione è creativa *se* parte da un’immagine intuitiva, *se* l’immagine è spontanea e *se* la “traduzione” artistica dell’intuizione (sia essa in forma di romanzo, poesia, film, quadro eccetera) è fedele e ben eseguita. Tutto ciò, naturalmente, accordandosi su cosa s’intenda con “essere creativi”.

detronizzati; l'espressione poetica mette fine alla loro facile loquacità descrittiva, come anche alla necessità di far prevalere il loro proprio regime di articolazione razionale e di oggettività logica".⁴⁵⁵

Un'opera d'arte senza concetti sarebbe inesprimibile, ma un'opera d'arte puramente concettuale (ricordiamo che nel lessico di Hosftadter e Sander categorizzazione e concettualizzazione si sovrappongono) non sarebbe tale perché priva dell'intuizione spontanea e immaginifica, priva cioè dell'implicito che non può (e non deve) essere tradotto nel linguaggio convenzionale. Sovrapporre categorizzazione e analogia significa che anche le opere d'arte categorizzano qualcosa, quando invece sembrano fare proprio il contrario. Un celebre passaggio di Keats esprime bene questo sentimento del contrario:

Ho sentito collimare diverse cose nella mia mente, e d'un tratto ho capito qual è la cosa che denota l'uomo di successo, specie in letteratura, e cioè la «capacità negativa», vale a dire quando un uomo è capace di vivere tra incertezze, misteri e dubbi senza inseguire con insofferenza i fatti o la ragione.⁴⁵⁶

La categorizzazione intesa da Hosftadter e Sander elude totalmente la categoria del mistero, che invece in Keats sembra l'essenza stessa dell'arte. Iain McGilchrist riporta in proposito una famosa citazione di Braque, secondo cui: "Nell'arte conta solo una cosa: quel che non può essere spiegato".⁴⁵⁷ L'astrazione linguistica tende per natura a esplicitare tutto, a schematizzare in una galassia lessicale i concetti, fissandoli in categorie. Arte e poesia, però, fanno l'esatto opposto: rompono le categorie, abbracciano l'ambiguità, l'implicito.⁴⁵⁸ L'oggetto artistico coinvolge una gamma più ampia di facoltà cognitive, come la percezione dell'unicità, del

⁴⁵⁵ Maritain, *L'intuizione creativa*, 342.

⁴⁵⁶ John Keats, *La valle dell'anima. Lettere scelte 1815-1820*, a c. di Alessandro Gallenzi (Adelphi, 2021), 58.

⁴⁵⁷ McGilchrist, *The Matter With Things*, 589.

⁴⁵⁸ "Language is neglectful of the unique [...] Language relies on approximation: a language with a word for every distinguishable aspect of the world would not be a language at all. It would be like a map that is the same size as the world it maps. Language always shrinks reality: the one exception to this is poetry, which absolutely depends on ambiguity to escape. Language is a gross approximation, and that's why it works". McGilchrist, *The Matter With Things*, 589–90, 955–58.

contesto, della relazione sentimentale individuale, il significato profondo (per riprendere Jung) che “quella” cosa particolare ha per l’artista o il fruitore dell’opera.⁴⁵⁹

Hofstadter e Sander prefigurano inoltre una specie di gerarchia dell’astrazione, per cui una stessa categoria mentale può essere più o meno astratta e di conseguenza presa nei suoi diversi aspetti – esempio: *piccione*, *pennuto*, *uccello* sono gradazioni diverse del medesimo oggetto astratto.⁴⁶⁰ Ne segue che una stessa cosa può essere categorizzata in astratto in un numero pressoché infinito di modi e contesti (un pomodoro può essere *frutto* in botanica e *vegetale* in un corso di cucina). L’astrazione, tuttavia, è sempre una semplificazione.⁴⁶¹ Ci permette di organizzare, manipolare e ridurre la complessità del mondo, ma non ci aiuta a coglierlo nella sua essenza, come le immagini intuitive di Goethe.⁴⁶² La precisione astratta esclude l’ambiguità intrinseca delle cose, un’operazione che torna utile alla sopravvivenza, ma è insufficiente quando si passa al campo artistico: in questo caso l’ambiguità non è il non aver capito abbastanza, bensì proprio la “capacità negativa” di Keats, il fatto stesso che il significato dell’esperienza artistica non è astraibile in una categoria concettuale, a meno di non perderne l’essenza.⁴⁶³

⁴⁵⁹ Anticipando di poco il tema del *romance*, che occuperà il resto del capitolo, anche il romanzo stesso può essere interpretato in due modi: in senso “nominalistico”, un romanzo è pura *mimesis*, cioè rappresentazione astratta della realtà; in senso “poetico”, invece, il romanzo si può vedere come un tentativo (fallito in partenza) di esprimere l’inesprimibile attraverso un gioco di forme narrative. La pluralità dei generi, in questo senso, è un tentativo di estendere la gamma espressiva per catturare fedelmente l’immagine da cui ha avuto scaturigine la narrazione. Giovanni Cara esplora la zona liminale del romanzesco in un lungo saggio, arrivando alla stessa conclusione; tuttavia, nel testo, Cara considera perlopiù solo il linguaggio “verbale”, senza tematizzare l’immagine soggiacente alla narrazione. L’immagine, come suggerisce Bergson, è già una forma “sbiadita” dell’esperienza intuitiva diretta, eppure esprime in sé più di quanto non facciano le parole. Il romanzo non può esprimere appieno l’esperienza umana, ma se la storia si affida all’immagine, più che alla parola, forse il punto limite tracciato da Cara non diventa più così invalicabile. Cfr. Giovanni Cara, «Per una archeologia del romanzo e del romanzesco: ipotesi su genere, origine, storia», *Historias Fingidas*, 16 maggio 2023, 269–334.

⁴⁶⁰ Hofstadter e Sander, *Surfaces and Essences*, 188.

⁴⁶¹ McGilchrist, *The Matter With Things*, 578.

⁴⁶² “Essenza” è un termine ambiguo. Come argomentato nel capitolo su Vico, però, la descrizione oggettiva di un fenomeno non esaurisce il suo significato complessivo poiché esclude dalla descrizione ciò che il fenomeno significa per l’osservatore. La morfologia di Goethe tenta invece di superare questa cesura osservatore-osservato includendo nell’osservazione la dimensione interiore (immaginifica). Questo problema ha implicazioni più vaste che riguardano il ruolo della coscienza e la sua definizione tutt’altro che scontata. Cfr. *Infra*. Par. 2.7.

⁴⁶³ McGilchrist, *The Matter With Things*, 586.

Che un quadro appartenga astrattamente alla categoria delle croste su tela incorniciate e appese al muro non dice nulla su “quel” quadro particolare, o sul significato che “quelle” particolari pennellate sortiranno su “quel” particolare osservatore; al contempo non è detto che, guardando un quadro, l’osservatore riesca a categorizzare qualcosa di preciso, riconoscibile e astratto dentro di sé. Ecco un esempio.

Entrando in un emporio, Aldous Huxley (filosofo e autore di celebri romanzi come *Il mondo nuovo*) pesca a caso un libro d’arte, che si apre sul famoso quadro *La sedia* di Van Gogh. Non sono passate neanche cinque ore dall’ultimo trip di mescalina durante il quale lo scrittore ha trascorso minuti interi a fissare le gambe di una seggiola – o meglio: “Non soltanto a fissare quelle gambe di bambù, ma *essendo* effettivamente quelle gambe o piuttosto essendo io stesso in loro”.⁴⁶⁴ Guardando l’illustrazione di Van Gogh, Huxley ha un’intuizione su *La sedia*:

Quello sbalorditivo ritratto del *Ding an Sich*, che il pittore pazzo vide con una specie di terrore e di adorazione e cercò di rendere sulla tela. Ma fu un compito per il quale perfino la potenza di un genio si dimostrò assolutamente inadeguata. La sedia vista da Van Gogh era evidentemente la stessa che, in essenza, avevo visto io. Ma, sebbene incomparabilmente più reale della sedia della percezione ordinaria, la sedia, nel suo quadro, non era altro che un insolito simbolo espressivo del fatto. Il fatto era stato Quintessenza manifestata; questo era solo un emblema. Tali emblemi sono fonti di vera conoscenza circa la Natura delle Cose, e questa vera conoscenza può servire a preparare la mente che l’accetta per l’immediata penetrazione per suo conto. Ma questo è tutto. Per quanto espressivi, i simboli non possono mai essere le cose che rappresentano.⁴⁶⁵

Il quadro di Van Gogh non rappresenta una seggiola astratta, appartenente alla categoria “sedie” che abbiamo immagazzinato in memoria e recuperiamo passeggiando distrattamente nella galleria d’arte. Non equivale (analogicamente) alla tazza che prendiamo dalla credenza e riconosciamo in quanto tazza perché ne abbiamo viste a bizzeffe. A un livello superficiale riconosciamo una sedia, ma nel caso di Huxley, per esempio, analogia e categoria non si sovrappongono più: a che categoria appartiene la “quintessenza”? Quali oggetti ne fanno parte?

⁴⁶⁴ Aldous Huxley, *Le porte della percezione, paradiso e inferno*, trad. da Lidia Sautto (Mondadori, 2011), 21–23.

⁴⁶⁵ Huxley, *Le porte della percezione, paradiso e inferno*, ibid.

Di cosa sono fatti? Che somiglianze di famiglia li accomuna? Si potrebbe dire che tutte le entità reali possiedono una qualche somiglianza reciproca nella loro ragione di essere, e che la categoria “quintessenza” le accomuna tutte, ma faremmo torto alla metafisica medievale, che trattava certe sottigliezze con maggior precisione di quanto potremmo fare noi. Senza contare che, guardando la tazza dell’esempio precedente, raramente pensiamo analogicamente alla “quintessenza”, esclusi forse stati allucinatori.

Potremmo dire che “quintessenza”, “magia”, “Dio”, “poesia”, “creatività” eccetera rientrino tutte nella categoria di “inspiegabile” (mistero), e chiudere la questione. Di nuovo però, insistiamo sull’obiezione di Jung: queste parole sono *token*, concetti che danno l’illusione di possedere la cosa di cui si parla mentre il loro significato trascende la categoria.

Van Gogh ha scorto nella sedia qualcosa che ha tentato di esprimere artisticamente, l’essenza di un’immagine profonda che, secondo Huxley, pur fissata su tela non esaurisce l’autentica visione miracolosa della sedia le cui gambe “erano San Michele e tutti gli angeli”.⁴⁶⁶ La sedia di Van Gogh non è solo l’astrazione del concetto nominale di “sedialità” (posto che esista), ma anche l’emblema di qualcos’altro: un’immagine quintessenziale inesprimibile. Il motivo di questa apparente duplicità interpretativa sarà oggetto del terzo capitolo. Per ora è sufficiente far emergere i limiti di un’interpretazione nominalistico-riduzionista e la presenza, seppur ancora confusa, di un’altra disposizione a vedere nella stessa cosa (una sedia, una tazza, un quadro) qualcosa in più rispetto alla tradizionale categorizzazione basata su analogie convenzionali.

Riassumendo: l’atrofia dell’immaginazione è la conseguenza di un modello in cui tutte le analogie si riferiscono solo a dati di memoria personali ripresi per categorizzare i contenuti mentali in concetti spendibili. Un modello del genere, anche per quanto riguarda la narrazione,

⁴⁶⁶ “Come i narcisi selvatici di Wordsworth, esse arrecarono ogni genere di ricchezza, il dono senza prezzo, di una nuova penetrazione diretta nella stessa Natura delle Cose, insieme al più modesto tesoro di comprensione nel campo, particolarmente, delle arti”. Huxley, *Le porte della percezione, paradiso e inferno*, ibid.

sembra insufficiente, a meno di non amputare con l'alibi del riduzionismo tutto ciò di cui non si riesce a dar conto e considerare l'arte una protesi artificiale di categorie/analogie rielaborate dal passato.⁴⁶⁷

Per coprire i punti ciechi dell'analogia magico-poetica dobbiamo cercare di destrutturare il presupposto nominalistico (che tornerà in seguito, quando ne tratteremo la storia per vedere quando e dove nasce e mostrare come non sia un dato inossidabile della conoscenza umana) e considerare di nuovo i contenuti della mente come immagini vive e autonome.⁴⁶⁸ Se, come crede Burroughs, le parole sono un virus, la psicologia del profondo potrebbe fare da profilassi.

In questo paragrafo abbiamo fatto emergere un primo pregiudizio riguardo la scrittura, cioè che sia fatta di parole: questo primo punto sembra rilevante soprattutto in un contesto storico in cui la maggior parte della produzione scritta è impiegata nel cinema, nella televisione, nel fumetto e nel videogioco, tutte industrie che vivono di immagini.

L'argomento ha preso le mosse da una prospettiva psicologica che vede nell'opera d'arte il prodotto di un'intuizione spontanea messa per immagine. La spontaneità dell'intuizione dipende da un meccanismo analogico inconscio in cui due oggetti (interiori o esteriori) sono

⁴⁶⁷ Uno dei numerosi punti di divergenza tra Jung e Freud riguarda proprio la posizione di quest'ultimo rispetto all'arte. Secondo Freud, l'artista è tale poiché sublima una nevrosi attraverso la creazione. La nevrosi si è probabilmente originata dal rapporto coi genitori ma, come nota Jung, "tutti hanno avuto ciò che si chiama un complesso paterno o materno, tutti hanno una sessualità e con questa alcune tipiche difficoltà comuni a tutti gli esseri umani", Carl Gustav Jung, *Psicologia e poesia*, trad. da Giovanni Bollea et al. (Bollati Boringhieri, 1979), 23. Il modello freudiano spiega in apparenza la ragione di un'opera d'arte, ma a ben guardare il passato *per se* non è una ragione sufficiente per esaurire la natura dell'atto creativo. Con un esperimento mentale abbastanza semplicistico potremmo immaginare due gemelli, nati e vissuti sempre nello stesso contesto, con lo stesso passato: uno di loro diventa pittore, l'altro impiegato di banca. Perché? Ovviamente con ciò non si vuole negare in toto l'influsso del passato individuale (Jung stesso equipara l'artista e il suo passato alla pianta e al terreno in cui germoglia) ma lo specifico dell'arte, per Jung, è da ricercare *proprio* in ciò che non è personale; potremmo dire, continuando con l'analogia, che l'essenza della pianta è un processo a sé stante che dipende anche dal terreno in cui cresce, ma non esclusivamente. Cfr. Jung, 29-31.

⁴⁶⁸ Per questo motivo in questo paragrafo, e in seguito, faremo riferimento al quadro interpretativo della tanto bistrattata psicologia analitica junghiana. La ragione dipende dal fatto che Jung, più di tutti i suoi colleghi, ha incardinato il suo modello della mente sulle immagini. In proposito, Hillman e Shamdasani commentano: "La grande scoperta fatta nelle profondità è l'immaginazione. [...] Jung riaffermò che la psiche è il mondo vivo dell'immaginazione, un mondo nel quale ognuno di noi può scendere. [...] Le figure sono i nostri maestri, i nostri motivatori e i nostri paesaggi. Sono gli abitanti delle profondità", Hillman e Shamdasani, *Il lamento dei morti. La psicologia dopo «Il libro rosso» di Jung*, 104-5. Poiché l'immagine è il medium dell'intuizione creativa, cercando di capire l'intuizione è inevitabile rivolgersi al modello teorico che più ha esplorato le immagini mentali e la loro natura.

messi in relazione inconsapevolmente non per produrre un concetto ma l'immagine di un'esperienza. Ciò che l'arte esprime attraverso il poeta non è una rappresentazione astratta della realtà (un corrispettivo) bensì quest'esperienza implicita la quale eccede la sua categorizzazione. Una prospettiva del genere è giustificata solo invertendo il senso dell'interpretazione estetica, cioè fissando come punto di partenza dell'indagine non l'opera ma l'intuizione psicologica che la precede: l'opera in sé (o la mente che crea), parafrasando Shelley, è solo un pezzo di carbone che si raffredda.⁴⁶⁹ La virtù pratica dell'intelletto (l'artigianato) è il tentativo del poeta di cristallizzare l'immagine in forma compiuta. L'opera, però, non è l'immagine intuitiva, non corrisponde esattamente alla durata reale, né la rappresenta in un rapporto di 1 a 1: l'opera è tale proprio perché tenta di esprimere qualcosa in più di ciò che può fare attraverso i suoi strumenti, motivo per cui ciò che conta nella poesia è, per paradosso, proprio il non detto, l'implicito. Togliendo l'implicito dall'equazione e riducendo l'opera d'arte al suo abito esteriore (per esempio riducendo una poesia alle rime) se ne trascura l'essenza.

Quello letterale è solo il primo dei tre pregiudizi introdotti nel capitolo precedente. Gli altri due sono legati al primo e dipendono dalla stessa matrice riduzionista. Anche la psicologia, infatti, potrebbe essere viziata da un preconcetto simile, motivo per cui ora sarà di nuovo necessario un passo indietro rispetto al testo letterario *per se*. Se il modo in cui pensiamo è uno dei nodi centrali della poesia (soprattutto dal momento in cui sosteniamo di scrivere non per parole ma per immagini) non possiamo prescindere dal tipo di psicologia dell'autore. Di primo acchito si penserà a una biografia familiare o sociale dello scrittore, ma proprio questo

⁴⁶⁹ "Poetry is not like reasoning, a power to be exerted according to the determination of the will. A man cannot say, 'I will compose poetry.' The greatest poet even can not say it; for the mind in creation is as a fading coal, which some invisible influence, like an inconstant wind, awakens to transitory brightness; this power arises from within, like the colour of a flower which fades and changes as it is developed and the conscious portions of our natures are unprophetic either of its approach or its departure [...] but when composition begins, inspiration is already on the decline, and the most glorious poetry that has ever been communicated to the world is probably a feeble shadow of the original conceptions of the poet", Percy Bysshe Shelley, *A Defence of Poetry*, a c. di Mary Shelley (The Bobbs-Merrill Company, 1904), 77–78.

approccio tipicamente occidentale denuncia un pregiudizio psicologico: pensiamo cioè che la psicologia sia quella individuale (grossolanamente freudiana o cognitiva).⁴⁷⁰ Seguendo questa linea senza interrogarci sulla natura della psiche *prima* del testo letterario, rischieremo di dare per scontate diverse assunzioni. Di seguito cercheremo di dimostrare la validità di quello che James Hillman chiama “primato psicologico”, e la sua necessità nell’analisi della poesia. Affronteremo, in altre parole, il pregiudizio secondo cui l’unica psicologia sia quella dell’io, e mostreremo più chiaramente come il cuore pulsante dell’intelletto (o meglio, della psiche) non sia la categorizzazione, bensì la fantasia, la capacità di produrre immagini.

Prima di affrontare il pregiudizio psicologico, concludiamo il discorso sulle immagini poetiche con le parole di Robert Louis Stevenson, secondo cui un’immagine: “Sigilla il racconto e lo imprime nella nostra mente con la ferma immutabilità di un’illustrazione riuscita”.⁴⁷¹ Anche Borges era dello stesso avviso quando, in un’intervista del 1977 condotta da Alberto Arbasino, sosteneva che è un errore credere che la letteratura sia fatta di parole: “Cioè, è fatta *anche* di parole, ma è fatta soprattutto di immagini, di sogni”.⁴⁷² Robert Graves parla di immagini nelle parole, criticando lo stile meccanico della prosa contemporanea: “Ciò che oggi passa per prosa priva di ricercatezze è in realtà un susseguirsi meccanico di gruppi di parole stereotipati, senza alcuna considerazione per le immagini in essi contenute”.⁴⁷³

Per Gianni Celati:

⁴⁷⁰ Il cardine della psicologia freudiana è la teoria sessuale che Jung vede in un certo senso come un dogma. La ragione dei dubbi di Jung è molteplice: perché proprio la sessualità dovrebbe essere la chiave di volta per schiudere la psiche individuale? Durante i suoi soggiorni tra i Pueblo in America, e in varie zone dell’Africa, Jung nota come la sessualità sia solo una parte minore della vita quotidiana: la vera fonte di problemi, per gli appartenenti alle società tradizionali, è anzitutto procacciarsi il cibo. Ciò giustificherebbe (per paradosso) una “psicologia gastrointestinale” equivalente a quella sessuale? Sia la digestione che la sessualità sono, dopotutto, elementi indispensabili per la vita (il cibo, forse, ancor di più), perché l’una dovrebbe essere meno importante dell’altra? Per un commento sintetico di Jung alla teoria sessuale di Freud, cfr. Jung, *Ricordi, sogni, riflessioni*, 104–5.

⁴⁷¹ Stevenson, «A Gossip on Romance». Citato anche in Scarpelli, *Storie di carta, storie di celluloido. La narrazione cinematografica*, 11.

⁴⁷² *Scatola Aperta*, 1977.

<http://www.approdoletterario.teche.rai.it/Download.aspx?data=1977%7C2S%7CII%7C58%7C000%7CA>

⁴⁷³ Graves, *La dea bianca*, 262.

Si è disposti all'osservazione quando si ha voglia di mostrare ad altri quello che si vede [...] C'è sempre il vuoto centrale dell'anima da arginare, per quello si seguono immagini viste o sognate, per raccontarle ad altri e respirare un po' meglio. Ma certuni ti fanno passar subito la voglia di raccontare: loro cercano solo "le ragioni" del mondo, dunque prendono ogni immagine solo come apatica informazione sul funzionamento del mondo esterno.⁴⁷⁴

Questo passaggio di Celati si può leggere come il tentativo di comunicazione di un autore sia spesso visto come passaggio di informazione, mentre l'immagine di per sé tenta di raccontare qualcosa di più che eccede "le ragioni" del mondo.

Andrej Tarkovskij, pur essendo un regista, descrive l'immagine in senso più generale come medium di espressione dell'assoluto nell'arte, e correda la sua posizione parlando di fede e atto creativo, entrambe formulazioni che Maritain avrebbe apprezzato:

The artistic image is always a metonym, where one thing is substituted for another, the smaller for the greater. To tell of what is living, the artist uses something dead; to speak of the infinite, he shows the finite. Substitution... the infinite cannot be made into matter, but it is possible to create an illusion of the infinite: the image. Hideousness and beauty are contained within each other. This prodigious paradox, in all its absurdity, leavens life itself, and in art makes that wholeness in which harmony and tension are unified. The image makes palpable a unity in which manifold different elements are contiguous and reach over into each other. One may talk of the idea of the image, describe its essence in words. But such a description will never be adequate. An image can be created and make itself felt. It may be accepted or rejected. But none of this can be understood in any cerebral sense. The idea of infinity cannot be expressed in words or even described, but it can be apprehended through art, which makes infinity tangible. The absolute is only attainable through faith and in the creative act.⁴⁷⁵

Anche in questo caso, l'immagine eccede la sua rappresentazione: l'opera esiste in funzione del paradosso per cui l'intuizione immediata, olistica, sintetica, cerca espressione attraverso l'artista in un mezzo finito e imperfetto.

Per il poeta T. E. Hulme:

⁴⁷⁴ Gianni Celati, *Verso la foce* (Feltrinelli, 2024), 115.

⁴⁷⁵ Tarkovskij, *Sculpting in Time*, 38–39.

Each *word* must be an *image* seen, not a counter.
 That dreadful feeling of cheapness when we contemplate the profusion of
 words of modern prose.
 The true ideal – that little statue in Paris.⁴⁷⁶

E ancora William Burroughs:

First of all, I recognized writing as a magical operation, and since such operations are designed to produce specific results, this leads us to an inquiry as to the purposes of writing. Remember that the written word is an image; that the first writing was pictorial, and so painting and writing were at one time a single operation. Historically, they do not separate until we have a highly stylized pictorial writing, as in Egyptian, which of course developed much later. The original invention from which writing developed was quite simply to create on a cave wall images and scenes [...] the purpose was originally ceremonial or magical, and when the work is separated from its magical function it loses vitality.⁴⁷⁷

E Vladimir Nabokov, sulla scaturigine di un romanzo, sintetizza quasi pedissequamente quanto detto finora riguardo l'intuizione creativa, aggiungendo anche una spolverata di magia:

Comunque si generi, il processo è riducibile alla forma più naturale di emozione creativa: un'immagine improvvisamente viva, costruita in un lampo con elementi diversi, colti tutti assieme in un'esplosione stellare della mente. Quando un romanziere si accinge a iniziare l'opera di ricostruzione, l'esperienza creativa gli dice cosa evitare in certi momenti di cecità che, di tanto in tanto, sopraffanno anche i migliori. [...] Le pagine sono ancora bianche, ma si prova la sensazione meravigliosa che le parole siano tutte lì, in inchiostro invisibile, e chiedano a gran voce di diventare visibili.⁴⁷⁸

Il romanzo, dunque, non è costruzione arbitraria, ma ricostruzione fedele all'intuizione. Parole, immagini e suoni si mischiano sulla pagina per evocare una scena in modo simile agli incantesimi druidici di cui parlava Yeats: la scrittura è una formula magica per influenzare la

⁴⁷⁶ T. E. Hulme, citato in Wilson, *Modernism and Magic: Experiments with Spiritualism, Theosophy and the Occult*, 60. Per una panoramica più approfondita sull'imagismo e Hulme, si veda Flemming Olsen, *Between Positivism and T.S. Eliot: Imagism and T.E. Hulme* (University Press of Southern Denmark, 2008). Bisogna sottolineare che quando Hulme parla di letteratura intende sempre poesia, senza considerare la prosa. Il suo tentativo di concepire la lingua come una successione di immagini da una prospettiva filosofica deve sia a Wittgenstein che a Bergson, che Hulme incontrò personalmente a Bologna, nel 1911, e verso cui riconobbe sempre un debito intellettuale. Cfr. Olsen, 71.

⁴⁷⁷ Burroughs, *The Adding Machine*, ibid.

⁴⁷⁸ Nabokov, *Lezioni di letteratura*, 518–19.

realtà del lettore, trasmettergli un'immagine, e l'analogia il mezzo attraverso cui esplorare le immagini. Burroughs si spinge oltre. Priva del suo contenuto analogico-immaginifico (cioè della capacità di fissare immagini, come dice Stevenson) la scrittura perde vitalità. Perde la magia.

La varietà di forme narrative è tale per cui si trovano ovunque scrittori innamorati delle parole fini a loro stesse, incapaci di evocare alcunché se non il proprio ego. A tal proposito, continua Burroughs, i giornali sarebbero assai più magici dei romanzi, se non altro perché sono ancora capaci di produrre reali effetti sul mondo dei lettori, seppur catastrofici.

Un autentico esempio di magia nera.⁴⁷⁹

⁴⁷⁹ Burroughs, *The Adding Machine*, ibid.

2.3 Il pregiudizio psicologico e la pietra filosofale

Nel romanzo di fantascienza *Il matrimonio alchimistico di Alistair Crompton*, del 1978, Robert Sheckley racconta la storia di Alistair, un creatore di profumi nella futuristica industria della reminiscenza. È noto che gli odori stimolano i ricordi meglio di qualunque altro senso – facile immaginare che genere di sensazioni si possano risvegliare mescolando sostanze di altri pianeti. Alistair è un tipo rigido, freddo, metodico e geniale nel suo lavoro di profumiere. Non ha amici, è scapolo, e il suo unico hobby è leggere l'*Etica Nicomachea*. Una vita non proprio esaltante. Tutto cambia il giorno in cui decide di fregare la sua azienda, vendendo sottobanco una rarissima sostanza estratta su un altro pianeta per potersi permettere un viaggio interstellare. Perché un ometto come Alistair, senza interessi, rischia tutto per andarsene dalla Terra? Quella di Alistair non è una fuga e nemmeno una vacanza. È, fuor di metafora, un viaggio alla scoperta di sé.

Da bambino, Alistair soffriva di una grave forma di schizofrenia, con comportamenti violenti e autolesionistici. Nei casi come il suo, la terapia somministrata prevede la separazione chirurgica delle parti psichiche in conflitto all'interno della personalità del paziente. Dopo aver selezionato il carattere dominante del soggetto (in genere quello più moderato e adatto a inserirsi nella società) le seconde o terze personalità più turbolente vengono prima staccate, poi integrate in corpi artificiali perché possano crescere e vivere una vita indipendente dalla personalità numero uno su altri pianeti, come individui autonomi.

Il guaio, nei casi come quello di Alistair, è che la personalità numero uno da sola non basta. Più che vivere, si limita a esistere, schiacciata dalla consapevolezza che manca sempre qualcosa di fondamentale. Anche i gruppi di sostegno che frequenta Alistair non lo aiutano più

che tanto, e nemmeno Aristotele ha grandi risposte sul senso di vuoto che prova il nostro protagonista.

L'unica speranza è una procedura rischiosa, chiamata Reintegrazione. Fino a una certa età è possibile inglobare di nuovo le personalità indipendenti all'interno della propria, tornando così un individuo completo. Alistair, però, ha superato da un pezzo l'età per la Reintegrazione. Inoltre, le altre sue personalità si sono fatte una vita su altri pianeti. Quel che gli resta da fare è rischiare il tutto per tutto, imbarcandosi su un volo spaziale in cerca dei suoi altri sé per convincerli a tornare insieme.

Il romanzo di Sheckley è in parte una parodia dell'universo fantascientifico classico, più vicino alle allucinazioni di Philip K. Dick e M. John Harrison che alla prosa inquadrata di Isaac Asimov; in parte è anche un racconto più profondo sull'anima e il carattere dell'essere umano. È sempre pericoloso dire cosa una storia "è" o "non è", perché si rischia di sovrainterpretare quel che il testo mostra, o (peggio) attribuire all'autore troppa importanza in merito alle intenzioni e al messaggio. Un paio di considerazioni però possono tornare utili per riesaminare quello che nel paragrafo precedente abbiamo introdotto col nome di pregiudizio psicologico in relazione all'interpretazione dei prodotti letterari.

Partiamo dal titolo, abbastanza enigmatico. Il romanzo è una edizione ampliata di un racconto di Sheckley del 1958, *Join Now*, in italiano *Reintegrazione*. È stato riedito successivamente come *Crompton Divided*, e in entrambi i casi non è difficile intuire il senso dei titoli nel contesto della storia. Perché allora Sheckley ha optato per un terzo titolo come *Il matrimonio alchimistico*? Il motivo, azzardando un'ipotesi, dipende dal fatto che le procedure fondamentali della trasmutazione alchemica, Nigredo, Albedo e Rubedo, rappresentano gli stadi di passaggio dalla putrefazione alla purificazione attraverso la *separatio* e il *coniunctio*, le

nozze alchemiche che unificano gli opposti.⁴⁸⁰ I titoli delle versioni precedenti de *Il matrimonio* rappresentavano uno l'unione (*Join Now*), l'altro la divisione (*Crompton Divided*). Il terzo titolo comprende gli altri due, proprio come in una raffinazione alchemica, sintetizzando in maniera speculare ciò che succede all'anima di Alistair nel romanzo. All'inizio il protagonista è sottoposto a un processo di dissoluzione, separazione, mentre il finale prefigura quello che nella tradizione alchimistica è noto come *hieros gamos*, l'unione dei contrari nelle "nozze chimiche".⁴⁸¹

Oltre alla vena parodica, il romanzo di Sheckley getta un ponte inaspettato tra tradizione alchemica e psicologia, due mondi che sembrano avere poco in comune. Secondo Jung, invece, l'alchimia può essere considerata un prontuario di immagini psichiche profonde (archetipiche).⁴⁸² Il lavoro di Jung, contrariamente a quanto si può immaginare dalla fama di vecchio saggio che gli si è costruita attorno negli anni, è sempre stato empirico. Jung non professa fedi ortodosse, ricerca piuttosto dati concreti che chiariscano la natura profonda di un sintomo o un evento psichico.⁴⁸³ Quel che lascia perplessi è la natura di ciò che Jung tende a considerare un dato fattuale.

Quand'era ancora un giovane medico, nel 1906, durante il giro di visite in sanatorio uno schizofrenico lo fermò, dicendogli di aver visto il pene del sole dondolare e fare aria.⁴⁸⁴ Jung sul momento scartò l'episodio come un delirio schizoide, ma l'immagine del sole, del fallo e del vento gli restò impressa. Quattro anni dopo, addentrandosi nello studio della mitologia,

⁴⁸⁰ Jung, *Psicologia e alchimia*, 228–30.

⁴⁸¹ "La problematica dei contrari sollevata dall'Ombra ha una sua parte grande e decisiva nell'alchimia, poiché questa conduce, nella fase ultima dell'opera, all'unione dei contrari nella forma archetipica dello hieros gamos, delle nozze alchemiche. In queste i contrari supremi nella forma del maschile e femminile (come nello yang e nello yin cinesi) si fondono in un'unità che non contiene più opposizioni, e che è dunque incorruttibile". Jung, *Psicologia e alchimia*, 40.

⁴⁸² Cfr. Carl Gustav Jung, *Mysterium Coniunctionis. Ricerche sulla sperimentazione e composizione degli opposti psichici nell'alchimia*, trad. da Anna Maria Massimello (Bollati Boringhieri, 2017).

⁴⁸³ In una famosa intervista, interrogato sulla fede in Dio, Jung rispose: "Difficile rispondere. Adesso lo so. Non ho bisogno di credere. Lo so". Jung, *Jung parla. Interviste e incontri*, 524.

⁴⁸⁴ Jung, *Gli archetipi dell'inconscio collettivo*, 81–85.

Jung lesse il saggio di un filologo, Albrecht Dietrich, che si occupava di un papiro greco custodito nella Biblioteca Nazionale di Parigi. Il papiro descriveva un antico rituale del dio Mitra in cui appariva l'immagine di un tubo che, scendendo dal sole, si agitava per generare il vento. Jung ne restò tanto colpito da iniziare a meditare seriamente su quella che i più avrebbero considerato una coincidenza, per quanto bizzarra. Come poteva la fantasia di uno schizofrenico corrispondere così bene a un mito rimasto sepolto tra gli scaffali di una biblioteca?

In alcuni testi Jung si occupa di un fenomeno psichico noto come “criptomnesia” o “cleptomnesia”, crasi tra cleptomania e amnesia, in cui frammenti di letture o discorsi dimenticati riemergono spontaneamente nelle fantasie di qualcuno senza che costui sia consapevole di aver copiato (fenomeno ricorrente tra gli artisti).⁴⁸⁵ Quello dello schizofrenico però non poteva essere un caso di cleptomnesia perché il papiro era rimasto pressoché sconosciuto al pubblico finché Dietrich non l'ha riesumato, fatto avvenuto comunque anni dopo il delirio del paziente. L'ipotesi cui arriva Jung è che esistano contenuti collettivi della psiche che si manifestano e ricorrono attraverso i secoli in forma di sogno, visione, fantasia e mitologia: archetipi.⁴⁸⁶ Gli archetipi non appartengono alla psiche individuale, ma a una dimensione collettiva e misteriosa che, per stessa ammissione di Jung, ha più punti in contatto con la sfera spirituale che cognitiva.⁴⁸⁷

⁴⁸⁵ Jung, *L'io e l'inconscio*, 36.

⁴⁸⁶ L'idea di archetipo oggi è legata a doppio filo con Jung, ma la sua origine è più lontana. Troviamo per la prima volta l'espressione “archetipo” nel *De officio mundi* di Filone Giudeo, il quale la intendeva come “l'immagine di Dio nell'uomo”; a seguire nell'*Adversus hereses*; nell' *Hermetica* e *De caelesti hierarchia*; perfino Agostino usa un'idea simile, se non proprio l'espressione esatta: “Idee originarie... che non sono state create... che sono contenute nell'intelligenza divina” (*De diversis quaestionibus*); senza risalire troppo indietro, anche l'antropologo Lévy-Bruhl chiama le figure simboliche primitive *représentations collectives*. Cfr. Jung, *Gli archetipi dell'inconscio collettivo*, 16–19.

⁴⁸⁷ “L'inconscio collettivo non è né mio né suo, è il mondo invisibile, è il grande spirito. Non ha importanza come lo chiamo: Dio, il Tao, la Grande Voce, il Grande spirito. Ma per gli uomini della nostra epoca, Dio è il nome più comprensibile con cui designare la Potenza al di là”. Jung, *Jung parla. Interviste e incontri*, 514.

La psicologia di Jung è una psicologia dell'eccezione.⁴⁸⁸ Invece di considerare la visione del paziente una coincidenza priva di significato, Jung la assume come un dato psicologico rilevante. Per abitudine, in media siamo inclini a identificarci con un solo lato della psiche, quello "normale", forse un po' problematico o nevrotico, ma comunque accettabile, mentre tendiamo a trascurare i comportamenti devianti come eccezioni straordinarie. Cerchiamo di capirne l'origine psicologica o organica (danni cerebrali, malformazioni, traumi) in modo da correggerne le storture. La visione dello schizofrenico, per Jung, non è solo un errore da correggere: è un dato psicologico che richiede una spiegazione e un'indagine empirica. Lo stesso Jung, in un certo senso, ebbe episodi psichici assimilabili alla schizofrenia in cui a pensare e agire sarebbe stata una fantomatica "personalità" numero due.⁴⁸⁹

Allo stesso modo Jung prende sul serio i sogni dei pazienti che, proprio come la visione dello schizofrenico, sono manifestazione della psiche profonda, la quale comunica attraverso le immagini. Nel capitolo precedente abbiamo visto come l'immagine sia il medium preferito per le intuizioni, e di come l'origine delle intuizioni sia un'incubazione inconscia. Tra le caratteristiche principali dell'intuizione c'è la spontaneità, proprio come nei sogni: l'immagine si produce autonomamente, senza l'intervento della consapevolezza, e racchiude in sé più di quanto mostri in superficie.⁴⁹⁰ Non a caso, quando si viaggia con la fantasia, si usa l'espressione "sognare a occhi aperti". L'unico modo di sognare è attraverso le immagini.⁴⁹¹

⁴⁸⁸ Questo tratto distintivo del suo metodo di ricerca è ravvisabile già nella sua tesi di dottorato dedicata ai cosiddetti fenomeni occulti. Carl Gustav Jung, *Psicologia e patologia dei cosiddetti fenomeni occulti e altri scritti*, trad. da Guido Bistolfi (Bollati Boringhieri, 2016).

⁴⁸⁹ È famoso il passaggio dell'autobiografia di Jung in cui, ricordando una visione avuta in gioventù (il Duomo di Basilea ricoperto di escrementi) il piccolo Carl Gustav si chiese da dove gli fosse arrivata quell'idea blasfema. Poiché non l'aveva pensata lui, coscientemente, doveva essere giunta da qualche altra parte; ma se solo Dio poteva mettergli in testa un'idea del genere, significava che Dio era cattivo? Dopo aver rievocato la visione, Jung prova un forte senso di liberazione, oltre alla consapevolezza dell'esistenza di una forza autonoma (all'epoca ancora incognita) che influenza la mente indipendentemente da essa. Cfr. Jung, *Ricordi, sogni, riflessioni*, 64–68. Sulla natura del male per Jung, invece, si veda Carl Gustav Jung, *Risposta a Giobbe*, trad. da Alfredo Vig (Bollati Boringhieri, 2012).

⁴⁹⁰ Freud, com'è noto, lo chiamerà "contenuto latente".

⁴⁹¹ Una linea di ricerca relativamente nuova, nel campo della neuroestetica, correla lo studio dell'attività onirica con la produzione artistica: diversi artisti, non a caso, proprio come Jung, hanno sempre riconosciuto uno stretto

I sogni, tuttavia, sono sempre riferiti a posteriori, verbalizzati e razionalizzati. Per accedere all'esperienza autentica del sogno, secondo la tradizione psicoanalitica, è necessario interpretarne le immagini. Se le immagini ricorrono tanto nei sogni quanto nella storia culturale delle civiltà (vedi la coincidenza tra l'immagine del fallo dondolante del sole e un antico rituale di Mitra), allora forse è necessario interpretare il significato dei sogni "miticamente", riferendosi cioè allo sfondo più ampio della fantasia collettiva.⁴⁹² Jung dà un esempio di questo approccio in *Psicologia e alchimia* dove raccoglie e interpreta oltre quattrocento sogni usando immagini provenienti dalla tradizione alchimistica. L'ultimo lavoro pubblicato in vita da Jung, *Mysterium Coniunctionis*, rilegge in chiave psicologica un ampio corpus di testi risalenti alla tradizione alchemica medievale.⁴⁹³

A tale proposito, Von Franz (che fu allieva di Jung) sintetizza così il ruolo dell'alchimia nella metodologia psicanalitica:

[L'alchimia] ci offre dunque un'enorme quantità di materiali provenienti dall'inconscio, prodotti in una situazione in cui la mente conscia non seguiva un programma prestabilito, ma andava semplicemente ricercando. Anche Jung si accostava all'inconscio in modo simile; e, parimenti, nel corso dell'analisi si cerca di indurre il paziente ad avvicinare l'inconscio senza un programma precostituito. L'analista dirà per esempio che la situazione è critica e che le condizioni del paziente non gli sembrano molto buone: bisognerà dunque tenere conto e guardare insieme, analista e paziente, a quel fenomeno vitale che viene definito inconscio, osservando le sue manifestazioni e cercando di capire la meta cui tendono. Un simile *point de départ* conscio, che contiene solo un minimo di programmazione, corrisponde al *point de départ* conscio dell'alchimista. L'inconscio reagirà perciò nello stesso modo. Ecco perché gli scritti alchimistici sono utilissimi per l'interpretazione delle produzioni inconse moderne.⁴⁹⁴

Jung e Von Franz, come Sheckley, vedendo le immagini come prodotto dell'inconscio profondo parlano di una sorta di psicologia espressa in un "linguaggio pseudo chimico".⁴⁹⁵ Le

legame tra le immagini del sogno e quelle espresse su tela o in poesia. Cfr. Umberto Barcaro e Marco Paoli, «Dreaming and Neuroesthetics», *Frontiers in Human Neuroscience* 9 (giugno 2015).

⁴⁹² Michela Pereira, *Arcana sapienza, l'alchimia dalle origini a Jung* (Carocci, 2001), 276–81.

⁴⁹³ Pereira, *Arcana sapienza, l'alchimia dalle origini a Jung*, 279.

⁴⁹⁴ Marie-Louise von Franz, *Alchimia*, trad. da R. Oliva (Bollati Boringhieri, 2010), 16.

⁴⁹⁵ Jung, *Psicologia e alchimia*, 240.

immagini, le procedure e le ritualità dell'alchimista potrebbero essere lette non tanto come proto-chimica da laboratorio, quanto piuttosto come correlati concreti di immagini psichiche. L'interpretazione sembra ardita, tanto più che tutti abbiamo in mente la figura dell'alchimista accanto al forno intento a trasmutare metalli in oro e a raffinare la pietra filosofale.

Gran parte degli equivoci sull'alchimia dipenderebbero, secondo lo scrittore Idries Shah, da una cattiva traduzione (e interpretazione) delle parole originali che i primi alchimisti sufi utilizzavano.⁴⁹⁶ Secondo alcune fonti arabe, il padre dell'alchimia medievale sarebbe Jabir el-Hayyan (noto in Occidente come Geber), vissuto tra il Settecento e l'Ottocento dopo Cristo.⁴⁹⁷ La stessa parola, alchimia, deriverebbe dall'arabo *al-kìmiya*, anche se l'origine di *kìmya* non è certa e ha diverse interpretazioni (*kmt*, nome con cui gli egiziani indicavano la terra, o il greco *chyma*, l'operazione di fusione dei metalli); in ogni caso, anche altre parole come alambicco, alcol e alcali derivano dall'arabo.⁴⁹⁸ Jabir sosteneva che attraverso la corretta combinazione di tre elementi, sale, zolfo e mercurio, si potesse ottenere l'Oro Filosofale.⁴⁹⁹ L'interpretazione letterale di questo processo tradisce l'originario impegno sufico, cioè lo sviluppo della coscienza umana.⁵⁰⁰

⁴⁹⁶ Tracciare l'origine dell'alchimia era una premessa necessaria per gli alchimisti stessi, i quali aprivano i loro scritti con ricche catalogazioni. Per esempio il *Testamento* di Morieno del 1144 fu arricchito dal traduttore con un prologo in cui l'origine dell'alchimia risalirebbe a Ermete Trimegisto. Cfr. Pereira, *Arcana sapienza, l'alchimia dalle origini a Jung*, 18.

⁴⁹⁷ Idries Shah, *I sufi*, trad. da P. Davico (Edizioni Mediterranee, 1990), 180. L'origine naturalmente è controversa: Pereira menziona le antiche fonti Alessandrine ed egizie (ben precedenti a Jabir), e il legame della metallurgia con la Terra Madre. Pereira, *Arcana sapienza, l'alchimia dalle origini a Jung*, 20.

⁴⁹⁸ Ciardi, *Galileo & Harry Potter*, 23.

⁴⁹⁹ Questa naturalmente è solo la superficie: la complessità dei simboli alchimistici spesso era oscura per gli alchimisti stessi. Il dotto Michael Maier, per esempio, rimprovera a Geber di essere "il più oscuro di tutti". Jung, *Psicologia e alchimia*, 281.

⁵⁰⁰ Metallurgia e gnosticismo si intrecciano e procedono di pari passo nello sviluppo dell'alchimia in Occidente. L'idea centrale è quella di "perfezione", partire da elementi impuri (materia e spirito) e trasmutarli in qualcosa di perfetto attraverso il lavoro alchemico in un gioco di corrispondenze simboliche. Pereira, *Arcana sapienza, l'alchimia dalle origini a Jung*, 21-28. Secondo Geber l'*artifex* che si avvicinava all'alchimia doveva possedere determinate qualità caratteriali e spirituali per svolgere il lavoro alchemico: anzitutto avere una mente sottilissima e disporre di una conoscenza sufficiente di metalli e minerali; inoltre, non doveva avere uno spirito rigido o volgare, non doveva essere avido, vorace, instabile o indeciso; non doveva essere presuntuoso né avere fretta; le sue virtù dovevano essere la fermezza nei propositi, la costanza, la pazienza, la mitezza, l'indulgenza e la misura. Jung, *Psicologia e alchimia*, 266.

Quella sufica è anzitutto un'antropologia mistica, o meglio ancora una psicologia.⁵⁰¹ Secondo Al-Ghazali, la psicologia è la scienza che studia le proprietà dell'anima per correggerne le storture e indirizzare la mente a uno sviluppo che conduca a Dio.⁵⁰² In proposito Shah scrive: "Secondo i sufi lo scopo dell'umanità è la rigenerazione di una parte essenziale dell'essere umano. Causa della disarmonia è la separazione dell'uomo dalla propria essenza".⁵⁰³ La Pietra Filosofale non sarebbe un oggetto, ma il simbolo poetico della purificazione dell'uomo dalle scorie che ne appannano l'essenza. Detto nei termini della psicologia analitica, l'essere umano indossa una maschera, si presenta come una Persona (termine mutuato dall'espressione *dramatis personae*) e ignora l'inconscio profondo, dove risiede il Sé completo. Da qui la necessità dell'integrazione dell'Ombra e gli altri aspetti della personalità ignorati attraverso quella che Jung chiama individuazione.⁵⁰⁴ Sheckley, nel suo romanzo, ha in un certo senso descritto plasticamente il processo di individuazione recuperando la tradizione alchemica non in quanto chimica o scienza dei metalli, ma psicologia. Crompton è un individuo, ma l'io, nella visione di Jung, è solo il frammento di psiche con cui l'essere umano si identifica. Per semplificare potremmo stabilire un'equivalenza tra io e consapevolezza: l'essere umano è consapevole solo della parte di psiche con cui si identifica, quella cioè che conosce. Oltre il perimetro dell'io, c'è una psiche più vasta abitata da tutte le pulsioni inconse con cui l'io non si identifica, ma che subisce nonostante tutto (da cui

⁵⁰¹ Uno studio recente, per esempio, ha cercato di integrare la tradizione sufica con la pratica terapeutica. Cfr. Saloumeh Bozorgzadeh e Lana Ruvolo Grasser, «The Integration of the Heart-Centered Paradigm of Sufi Psychology in Contemporary Psychotherapy Practice.», *Psychotherapy* 59, fasc. 3 (2022): 405–14.

⁵⁰² Raja Bunga Sam Aji Putra Latuconsina et al., «The Integrative Paradigm of Sufi Psychology», *Jurnal Indonesia Sosial Teknologi* 5, fasc. 9 (2024): 3745. Si noti che nella tradizione sufica l'anima non è un'entità unica, ma composta di parti diverse: *ruh* (spirito), *qalb* (cuore), *aqal* (cognizione), *nafs* (desiderio). La *nafs* è quella parte di psiche che tradotta in gergo junghiano potremmo definire Ombra, ed è ciò che il sufi deve vincere per pervenire alla dissoluzione in Dio (*fana*).

⁵⁰³ Shah, *I sufi*, 181.

⁵⁰⁴ «Individuarsi significa diventare un essere singolo e, intendendo per individualità la nostra più intima, ultima, incomparabile e singolare peculiarità, diventare se stessi, attuare il proprio Sé.» Jung, *L'io e l'inconscio*, 74. Per una panoramica succinta del concetto di individuazione si veda anche Martin Schmidt, «Individuation: finding oneself in analysis, taking risks and making sacrifices», *Journal of Analytical Psychology* 50 (2005): 595–616.

le nevrosi, le psicosi, eccetera). A differenza dell'architettura freudiana, con cui in genere si ha più familiarità, l'io non è il centro della vita psichica: non è posto sopra o sotto l'inconscio, bensì in un orizzonte più ampio di cui è solo una parte. In mancanza di termini più appropriati, Jung chiama questo orizzonte "Sé", cioè l'insieme di io più tutte le costellazioni inconse con cui esso convive. La finzione romanzesca di Sheckley può tornarci utile perché, da una prospettiva freudiana, si pensa alla "mia nevrosi", alla "mia psicosi" (cioè a patologie interne all'io) mentre l'inconscio junghiano, al contrario, pone la pulsione che origina nevrosi sullo stesso livello dell'io: possiamo vedere le nostre parti inconse come le altre parti smembrate di Crompton che vivono la loro vita su altri pianeti in autonomia.

Il Sé, la totalità psichica, è nascosta. C'è, ma la coscienza la ignora, dal momento che si identifica solo con ciò che conosce l'io. Traducendo dall'arabo "Pietra Filosofale" otteniamo le espressioni "nascosto, proibito".⁵⁰⁵ Azoth, come viene chiamata in Occidente la Pietra, può essere collegata a due parole arabe, *al-dhat* o *az-zat*, traducibili come "essenza" o "realtà interiore".⁵⁰⁶ Zolfo in arabo è *kibrit* (كِبْرِيت), omonimo di *kibirat*, traducibile con "grandezza, nobiltà"; sale è *milh* (ملح), ma può significare anche "bontà, conoscenza"; infine mercurio, *zibaq* (زَيْبِق), condivide la radice di "aprire una serratura, rompere".⁵⁰⁷

Secondo la traduzione di Shah, scopriamo che il significato originale dei tre materiali di base con cui distillare la Pietra non è letterale ma poetico. Le parole zolfo, sale e mercurio erano utilizzate dagli alchimisti sufi nella ricchezza dei loro significati equivalenti, metafore per esprimere il corretto bilanciamento delle facoltà umane in modo da trovare la vera essenza dello spirito, la Pietra Filosofale. Allo stesso modo, il modello della psiche tratteggiato da Jung tenta di guidare l'io in una integrazione progressiva delle parti inconse, un bilanciamento alchemico che, invece di una pietra, produrrebbe un Sé completo. Naturalmente viene da

⁵⁰⁵ Shah, *I sufi*, ibid.

⁵⁰⁶ Shah, ibid.

⁵⁰⁷ Shah, ibid.

chiedersi se questo modello di psiche abbia qualche fondamento, al di là della tradizione alchemica. Discuteremo la questione nei prossimi paragrafi.

Data l'eccentricità di una psicologia così distante dal senso comune, le perplessità non si esauriscono qui. Considerata la natura iniziatica ed esoterica del sufismo, è difficile stabilire dall'esterno in cosa consista il lavoro di un sufi. Inoltre, nonostante l'apprezzamento di scrittori come Robert Graves e Doris Lessing, il lavoro di Shah si è attirato negli anni aspre critiche, soprattutto per quanto concerne il voler ricondurre pressoché qualunque fenomeno occidentale a una perduta origine sufica, dall'alchimia ai carbonari all'ordine della giarrettiera.⁵⁰⁸ Anche la polivalenza di significati delle parole arabe è spesso abusata in favore di un'interpretazione forzosa, orientata verso il misticismo di Gurdjieff.⁵⁰⁹ Nel caso specifico della psicologia, scrittori più illustri di Shah hanno mostrato come nella tradizione sufica sia presente una tensione tra un io limitato dai suoi condizionamenti e la realizzazione di un Sé integrato con una forza esterna divina, autonoma e superiore: l'Uno.⁵¹⁰ Poiché la psiche si esprime anzitutto

⁵⁰⁸ Mark Sedgwick, *Western Sufism: From the Abbasids to the New Age* (Oxford University Press, 2016), 208–21; Mark Sedgwick, «Neo-Sufism in the 1960s: Idries Shah», *CISMOR* 8 (2015): 52–73.

⁵⁰⁹ Sedgwick, «Neo-Sufism in the 1960s: Idries Shah», *ibid.* In questo senso, la filosofia di Shah, più che una costola del sufismo, potrebbe essere interpretata come uno dei tanti movimenti di spiritualità alternativa.

⁵¹⁰ Pereira cita un passo di Giamblico, secondo cui “La totalità delle cose, benché molteplice, è detta Uno”, Pereira, *Arcana sapienza, l'alchimia dalle origini a Jung*, 37. In ambito alchemico, Giamblico si riferiva alla dottrina di Ermete, ma l'Uno ricorre anche nella spiritualità sufica cui ci siamo riferiti parlando di Jabir. Al-Ghazali, per esempio, riprende il celebre versetto del Corano “Ogni cosa perisce salvo il Suo volto” e lo interpreta in senso radicale: ogni cosa presa in sé, senza Dio, è un'ombra destinata a perire, mentre l'unica realtà realmente esistente sempre e ovunque è Dio. Secondo alcuni interpreti, Al-Ghazali avrebbe preceduto la dottrina dell'“unicità dell'esistenza” (*whadat al-wujud*) di Ibn-Arabi, il quale è stato spesso accusato di panteismo. Cfr. Al Ghazâlî, *Le luci della sapienza*, a c. di Massimo Campanini (SE, 2017), 108–9. Dove Jung parla di integrazione di parti rimosse in un viaggio dall'io al Sé (dove il Sé si può vedere come l'archetipo di Dio, il tutto psichico), i sufi parlano di estinzione (*fana*) in Dio. In diversi scritti ricorre il tema che ritroviamo anche in Rumi della morte dell'ego (*nafs*), come in questo passaggio di 'Al-Arabi Ad-Darqawi: “Non dire ‘io’ prima di essere estinto [in Dio]. Non avrai vita prima di aver subito la morte [...] Perverrai all'estinzione in Dio solo dopo essere morto al mondo evanescente [...] Se la tua anima fosse libera da bruttura, la Verità verrebbe e la vanità sparirebbe”, Al Arabi ad-Derqawi, *Lettere di un maestro sufi*, trad. da Titus Burckhardt e Giorgio Jannaccone (SE, 2019), 17–18. Non esistono due realtà separate, ma un'unica realtà in Dio. La nostra incapacità di percepirla dipende dai condizionamenti dell'ego e dalla ragione discorsiva. Ancora Al-Ghazali, per esempio, secoli prima di Descartes, mette in pratica il dubbio metodico e iperbolico per trovare il fondo indubitabile dell'esistenza, ma a differenza di Descartes, che lo trova nell'io pensante, Al-Ghazali lo trova nell'Uno; dove Descartes si ferma all'ego, il sufi dissolve l'ego nella contemplazione intuitiva di Dio. Dio però non è mai conoscibile direttamente, non ha attributi che si possano cogliere con l'intelletto, può essere conosciuto, come scrive Attar, solo direttamente nell'esperienza mistica, non attraverso se stessi. Farid ad-din Attar, *Il verbo degli uccelli*, a c. di Carlo Saccone (SE, 2016), 10. L'immaginazione (*wahm*) è un viatico verso la contemplazione, ma solo se indirizzata verso

per immagini, l'Uno divino sarebbe, secondo Jung, immagine del Sé, la totalità psichica indivisa.⁵¹¹ Di nuovo, i parallelismi tra alchimia, spiritualità e psicologia si incrociano nel modello di Jung, fornendo alla sua visione della psiche precursori inaspettati. Il poeta Rumi ne è un esempio, quando scrive:

L'idolo del tuo io è la madre di tutti gli idoli, giacché quell'idolo è un serpente, mentre questo idolo è un drago.
 L'io è ferro e pietra focaia, e l'idolo è come le scintille:
 quelle scintille vengono spente dall'acqua.
 Ma come è possibile domare con l'acqua la pietra e il ferro?
 Un uomo che avesse ambedue come potrebbe essere al sicuro?
 L'idolo è l'acqua nera in una brocca; l'io è una fonte di acqua nera.
 L'idolo scolpito è simile a un torrente d'acqua nera; l'io che fabbrica idoli è per lui la sorgente di quell'acqua.
 Una sola pietra può spezzare cento acquamanili, ma dalla sorgente l'acqua sgorga di continuo.
 È facile spezzare un idolo, facilissimo; ma considerare che L'io è arrendevole è follia, follia.
 Figlio mio, se vuoi conoscere che cos'è l'io, leggi la storia dell'Inferno con le sue sette porte.⁵¹²

Nell'Islam tradizionale è centrale la nozione di *jihad*, spesso interpretata grossolanamente come “guerra santa” verso gli infedeli.⁵¹³ Eppure esiste un *jihad* superiore rivolto verso se stessi, e in proposito sempre Rumi scrive:

Oh re, abbiamo ucciso il nemico esterno, ma in noi dimora un nemico peggiore di lui.

l'Uno. ad-Derqawi, *Lettere di un maestro sufi*, 58. L'immaginazione allora conduce alla realtà, poiché per un sufi è un'illusione credere che vi sia una realtà diversa da Dio. Cfr. Henry Corbin, «Mundus imaginalis», *Cahiers internationaux de symbolisme* 6 (1964): 3–26. In questo senso muta di segno anche l'idea di dolore: poiché non esiste nulla al di fuori di Dio, il male che colpisce un cuore serve a purificarlo in modo che prosegua lungo la via che porta a Dio.

⁵¹¹ Jung ricorre a varie immagini archetipiche per illustrare l'Unità psichica, come il simbolo del pesce, Cristo, o ancora l'angelo della mistica sufi Khidr, come si vedrà nelle prossime pagine. Cfr. Jung, *Aion. Ricerche sul simbolismo del sé*, 36–67, 96–161.

⁵¹² Rumi, *Mathnawi. Il poema del misticismo universale*, 124–25.

⁵¹³ Per un approfondimento sull'idea di *jihad* si veda Prince Ghazi Muhammad et al., a c. di, *War and Peace in Islam: the Uses and Abuses of Jihad* (MABDA, 2013).

Uccidere questo nemico non è opera della ragione e dell'intelligenza:
 il leone interno non è vinto dal leprotto.
 Questo io carnale è l'Inferno, e l'Inferno è un drago il cui
 fuoco non viene smorzato dagli oceani.
 Beve i sette mari, e tuttavia il fuoco ardente di quel divoratore
 di tutte le creature non diminuisce.
 Le pietre e gli infedeli dal cuore di pietra vi entrano miserabili
 e pieni di vergogna,
 tuttavia esso non si sazia di tutto quel nutrimento, finché non gli giunge da Dio la domanda:
 «Hai finito, sei sazio?». Esso dice: «No, non ancora. Qui
 c'è il fuoco, il suo sfavillio, la sua combustione».
 Con quella bocca inghiotte un mondo intero mentre il
 suo stomaco grida a gran voce: «Ce n'è ancora?» [Corano, soa30].
 Dio, dal reame che non ha luogo, pone il Proprio piede su
 di lui; allora, esso si acqueta, secondo il comando Sii, ed è [Corano, 3a47].
 Dato che questo "io" è una parte dell'Inferno, e che tutte
 le parti hanno la sostanza del tutto,
 a Dio soltanto appartiene il potere di ucciderlo; in verità
 chi, tranne Dio, può tendere il Suo arco?
 Soltanto la freccia diritta vien posta su quell'arco, mentre
 il nostro arco ha frecce curve e storte.
 Sii diritto come una freccia e vola via dall'arco, poiché, indubbiamente,
 ogni freccia diritta volerà via dall'arco verso
 il suo bersaglio.
 Quando sono ritornato dalla guerra esterna, mi sono volto
 verso la guerra interna.
 Siamo ritornati dal piccolo jihàd e ci siamo impegnati,
 col Profeta, nel grande jihàd.
 Prego Dio di darmi la forza e l'aiuto e il diritto di essere
 fiero, per poter sradicare, con deboli mezzi, questo monte Qaf.
 Considera di poco valore il leone che distrugge le schiere
 dei nemici: leone vero è colui che vince se stesso.⁵¹⁴

Dai versi di Rumi emerge come il sufismo sia, oltre che una corrente mistica, una sorta di proto-psicologia consapevole dei condizionamenti dell'io e votata al miglioramento dell'essere umano. Sotto questa luce, anche le posizioni di Idries Shah su un'alchimia spirituale, separata da quella prettamente chimica, non suonano così peregrine. Come detto nel primo capitolo, sempre recuperando Frazer, la magia funziona in un rapporto analogico in cui il simile influenza il simile. In questo senso, i materiali del processo alchemico sarebbero degli analoghi

⁵¹⁴ Rumi, *Mathnawi. Il poema del misticismo universale*, 167–68.

delle qualità spirituali che, ricordiamo, i medievali non potevano esprimere in termini psicologici astratti. L'alchimia, in altre parole, è un linguaggio simbolico.⁵¹⁵

Jung intuì il significato poetico delle immagini alchemiche. Invece di prenderle nel loro senso letterale, le interpretò psicologicamente, scovando connessioni inaspettate tra i casi clinici e gli scritti alchemici, concludendo che esistono parti inconsce indipendenti dall'io che influenzano la nostra vita.⁵¹⁶

Riguardo i suoi rapporti con il sufismo *per se*, nel caso di Jung troviamo interpolazioni curiose, al di là dell'aneddotica. Il padre di Jung, Paul Achilles, teologo e pastore protestante, fu anche arabista, e scrisse una tesi di dottorato su Jepheth ben Ali Ha-Levi, esegeta karaimita del X secolo e autore di un commento in lingua araba al *Cantico dei Cantici*.⁵¹⁷ È ipotizzabile che gli studi di Paul Achilles abbiano colpito l'immaginazione del figlio, sebbene Jung non fosse capace di leggere l'arabo. Nel 1948 Jung vide suo padre in sogno sottoforma di guida spirituale, che lo condusse in un luogo sacro, il *Divan-i-Khas*, la sala del consiglio di Akbar il Grande, sultano Mongolo che a suo tempo (1542-1605) promosse una personale visione della religione simile per certi versi alla psicologia analitica.⁵¹⁸ Ancora, durante il suo soggiorno in Africa dal 1925 al 1926, i portatori somali di Jung lo battezzarono "uomo del Libro" per la sua conoscenza del Corano e dei sogni, tanto da crederlo un "maomettano camuffato" (Jung stesso

⁵¹⁵ "Alchemy, like poetic language, is a symbolic language. All the process it describes as happening in the alchemist's retort—combustion, convection, condensation, precipitation, the fixing of compounds, the process of solution and coagulation—can be witnessed in the natural environment, and simultaneously they describe what is undergone by the human soul. Since alchemy was based in a holarchic picture of existence, it embodies (like homeopathy and herbal medicine) the law of similar. What occur at one level (the form and the ritual of the alchemical work—the oven, the crucible, the retort) is hologrammed at the levels above (psyche, soul, spirit) and below (the natural environment). Alchemical thought brings us closer to the possibility of cosmos as metaphor, a view taken as axiomatic by eco-consciousness and mysticism". Davies, *Romanticism and Esoteric Tradition*, 160.

⁵¹⁶ Per un approfondimento sulle possibili relazioni tra la psicologia junghiana e il sufismo, Cfr. Karin Jironet, «On the Divine and Eternal Solitude of the Star: Jung's Seven Sermons Mirrored to Sufi Mysticism», in *Red Book for Our Time: Searching for Soul Under Postmodern Conditions*, vol. 4 (Chiron, 2020).

⁵¹⁷ Nicholas Battye, «Khidr in the Opus of Jung: the Teaching of Surrender», in *Jung and the Monotheisms, Judaism, Christianity and Islam*, a c. di Joyce Ryce-Menuhin (Routledge, 1994), 169.

⁵¹⁸ Battye, «Khidr in the Opus of Jung: the Teaching of Surrender», 168; Jung, *Ricordi, sogni, riflessioni*, 264–66.

interpretò psicologicamente alcune *sure* del Corano).⁵¹⁹ Durante un safari, un capo somalo musulmano lo istruì sulla figura sufica dell'angelo Khidr "il verdeggiante" o "il verde", che Jung identificò come il profeta dei sogni.⁵²⁰ Ciò non significa che Jung appartenesse a una confraternita sufi, ma che i punti di contatto tra la tradizione mistica e la psicologia analitica non sono da sottovalutare.⁵²¹

La *Mater Alchimia* e il misticismo (in particolare gnostico) hanno giocato un ruolo fondamentale nello sviluppo del pensiero di Jung.⁵²² Tuttavia sistemi psicologico-spirituali del genere, fatti di fantasmagorie, sogni e rivelazioni transpersonali, ci sembrano assurdi (o almeno contro-intuitivi) perché la psicologia occidentale è centrata sull'io. L'approccio di Freud alla psicologia, nonostante le ripetute critiche da parte di scuole cognitive, comportamentiste e neuropsicologiche, ha scavato il solco per le ricerche successive, mantenendo l'ego il costrutto fondamentale attorno cui muoversi per comprendere la psiche.⁵²³ Se ho un problema, una nevrosi, per esempio, quel problema è *mio*, radicato nel mio passato, nel rapporto personale con i genitori o col mio capo al lavoro, e deve essere risolto all'interno dell'io. L'inconscio freudiano è, semplificando all'eccesso, una succursale dell'io, un magazzino in cui finiscono tutti i materiali rimossi. La psicologia junghiana, al contrario, considera l'io un pezzo di un'unità psicologica più grande. Le immagini psichiche (comprese quelle alchemiche) sono

⁵¹⁹ Jung, *Ricordi, sogni, riflessioni*, 316; Battye, «Khidr in the Opus of Jung: the Teaching of Surrender», 167.

⁵²⁰ Battye, «Khidr in the Opus of Jung: the Teaching of Surrender», 178. Lo stesso Filemone, di cui si è discusso nel primo capitolo, altro non sarebbe secondo Jung che un altro volto di Khidr. L'immagine verdeggiante ricorre negli scritti di Henri Corbin, corrispondente di Jung e anche di Hillman, oltre che celebre relatore per le conferenze di Eranos. È curioso come anche Hillman ebbe il sogno vivido di una "bolla azzurra che si dischiudeva nel verde" dopo aver visitato Isfahan; il giorno successivo, raccontando il sogno a Corbin, questi commentò dicendo che la visione di Hillman coincideva con "il *mundus imaginalis* del sufismo", il "momento in cui il mondo immaginale si spalanca", Hillman e Ronchey, *L'ultima immagine*, 171-72.

⁵²¹ Sara Sviri, «The Mysterium Coniunctionis and the "Yo-Yo" Syndrome: From Polarity to Oneness in Sufi Psychology», in *Jung and the Monotheisms, Judaism, Christianity and Islam* (Routledge, 1994). Nota: anche Freud citò un verso di Rumi nel celebre caso del presidente Schreber: "Dove regna l'amore, l'oscuro despota dell'Io muore." Battye, «Khidr in the Opus of Jung: the Teaching of Surrender», 175.

⁵²² Jung dedica svariate pagine ai simboli gnostici. Si veda, per esempio, Jung, *Aion. Ricerche sul simbolismo del sé*, 171-210.

⁵²³ Erik Julliana, «The Evolving Concept of Ego in Modern Psychology: A Perspective», *Journal of Psychology & Psychotherapy* 14, fasc. 2 (2024): 479.

frutto della psiche che Jung definisce oggettiva.⁵²⁴ Sono, in altre parole, entità separate dell'io, vive, autonome e importanti tanto quanto l'io, se non di più. Abbiamo visto un esempio di questa oggettivazione nella figura di Filemone, il quale parla a Jung di cose che Jung non può sapere. Il romanzo di Schekley da cui siamo partiti porta all'estremo la teoria di Jung, dando un vero corpo artificiale alle parti della psiche di Alistair Crompton, le quali conducono una vita separata dal protagonista su altri pianeti. Da una prospettiva junghiana, va sottolineato, quella di Alistair Crompton non è un'eccezione. La condizione naturale della psiche, secondo Jung, è la stessa di Alistair. Il profumiere Crompton è l'io, parte di un'unità più vasta da cui è stato scisso, non conosce nulla delle altre parti della personalità più grande, solo che erano state considerate patogene e quindi rimosse. La sua vita senza di loro, tuttavia, è vuota e priva di significato. Alistair è normale, ma non è se stesso. Il prezzo da pagare per la normalità è l'anima.⁵²⁵

Questa digressione sul romanzo di Schekley e l'alchimia aiuta a mettere in luce il secondo pregiudizio diffuso nella teoria della letteratura, cioè che da un certo punto della storia in poi i romanzi e i racconti occidentali abbiano iniziato a essere considerati "psicologici".

Prima di una certa soglia, le storie erano pura fantasticheria, non raccontavano niente di autentico sulla psicologia individuale, mentre la nascita del *novel* ha inaugurato (semplificando) una nuova stagione nel racconto dell'essere umano e dello stare al mondo. Il pregiudizio in realtà è ben fondato, e non del tutto sbagliato, ma quando si parla di psicologia non è quasi mai chiaro a quale psicologia ci si riferisca. In questo paragrafo, per esempio,

⁵²⁴ "Oggettiva" è da intendersi nel senso di una psiche in larga parte autonoma dall'io. La coscienza interagisce con l'inconscio in un rapporto di interscambio e influenza reciproca, ma l'inconscio "accade" come un fenomeno naturale.

⁵²⁵ "Anima" è un'altra figura immaginale usata da Jung per descrivere una costellazione di comportamenti e funzioni psicologiche. Jung, *L'io e l'inconscio*, 89–113. James Hillman ha ingaggiato un dialogo tra la propria nozione di Anima e quella di Jung, rielaborando l'idea in una chiave nuova e per certi versi più poetica: per Hillman Anima non è un archetipo tra i tanti, ma la stessa funzione immaginativa della psiche, la capacità di produrre immagini profonde e indipendenti dalla coscienza. Cfr. James Hillman, *Anima. Anatomia di una nozione personificata*, trad. da Adriana Bottini (Adelphi, 2002).

abbiamo visto come l'alchimia medievale possa essere interpretata come una sorta di proto-psicologia espressa non attraverso concetti astratti, bensì mediante correlativi oggettivi come il fuoco, l'argento, l'oro, o il mercurio, la cui lavorazione rifletteva una trasformazione interiore. È possibile che un'espressione psicologica del genere sia esistita anche sul piano letterario prima che il *novel* inaugurasse la psicologia dell'io? Se sì, di che psicologia si trattava? La domanda può sembrare astratta, poiché si considera per senso comune la psicologia dell'io la forma autentica dell'indagine di sé. Difficilmente diremmo che una storia avventurosa e poco plausibile come *Il signore degli anelli* sia un romanzo psicologico; al contrario, non abbiamo difficoltà a considerare *La coscienza di Zeno* un racconto che scava nell'io, in tutte le sue contraddizioni.

Eppure, in questo paragrafo, abbiamo visto come sul mercato esistano altre prospettive psicologiche, più o meno fondate, che non sono centrate sull'io, ma al contrario lo considerano una scheggia della totalità psichica autentica.⁵²⁶ La domanda che sorge a questo punto è: siamo certi che la psicologia dell'io che in genere si tende ad attribuire alla tradizione del *novel* sia la lente migliore con cui interpretare l'evoluzione del modo in cui si raccontano le storie?

⁵²⁶ Sulla scorta della filosofia di Vico, potremmo vedere l'alchimia come una versione "poetica" della psicologia, cioè una psicologia espressa nel linguaggio dei giganti e degli eroi, prima dell'era dell'uomo che ha fissato i concetti psicologici in un linguaggio astratto. Si noti però che, come sottolinea Pereira, l'aspetto psicologico è da intendersi in senso esteso, non confinato all'individuo. Così come in Vico esiste un rapporto dinamico di intercomunicazione tra io e mondo, così l'alchimia media l'evoluzione interiore con la trasformazione dei metalli. Il processo chimico diventa speculare a quello spirituale, superando così la frattura tra soggetto e oggetto formalizzata da Cartesio e già intuita da Vico nella storia (fantastica) dell'evoluzione dall'età dei giganti a quella degli umani.

2.4 Realtà e finzione nell'evoluzione del romanzo psicologico

In Occidente, in genere, si considera *La principessa di Clèves* di Madame de La Fayette il primo seme di una tradizione psicologica che, dalla fine del Seicento, germoglierà per oltre un secolo arrivando a maturazione con i grandi romanzi Ottocenteschi.⁵²⁷ Mademoiselle de Chartes, la protagonista del romanzo, sposa il principe di Clèves, che però non ama; s'innamora invece del duca di Nemours, con tutti i travagli interiori che ne seguono: fedeltà e tentazione, matrimonio e vero amore, virtù e peccato. Sebbene vi fossero già stati in precedenza racconti che si avvicinavano all'interiorità e alla contingenza dei nomi propri (per esempio l'*exemplum*, la novella medievale e rinascimentale, i racconti elegiaci e il romanzo picaresco in prima persona) *La principessa di Clèves* esplora i recessi delle sensazioni e le emozioni della protagonista con un approccio lontanissimo dai romanzi cavallereschi, per non parlare dell'epica classica.⁵²⁸ I movimenti della vicenda sono tutti interiori, privi di azione o digressione, e condensati in una novellina di poche pagine. La psicologia che si inaugura simbolicamente con Madame de La Fayette è una psicologia dell'io e dei suoi drammi privati, che col tempo si afferma come l'unica psicologia.⁵²⁹ I romanzi medievali, con i loro cavalieri in armatura, draghi, regine, magia e castelli, iniziano a sembrare inverosimili, lontani dall'uomo e dalla realtà, tanto che scrittori successivi a La Fayette come Marivaux, Richardson, Fielding, Smollet e Sterne, dichiareranno una vera e propria guerra

⁵²⁷ Pavel, *Le vite del romanzo*, 133–35.

⁵²⁸ Mazzoni, *Teoria del romanzo*, 100.

⁵²⁹ Generi precursori di La Fayette possono essere, si è detto, le novelle in prima persona e i racconti elegiaci. Pavel, *Le vite del romanzo*, 113–16. Anche i romanzi picareschi, in un certo senso, adottano una narrazione “testimoniale” in prima persona: l'obiettivo non era tanto quello di una rappresentazione fedele del mondo (in questo, secondo Pavel, sono in continuità con i romanzi che definisce “idealisti”, greci e medievali) ma l'incarnazione di un'idea morale astratta e la storiatura del picaresco che affronta l'avventura. Pavel, 110-11.

all'immaginazione: il romanzo deve parlare dell'*hic et nunc* e ricordare ai lettori che viviamo in questa realtà, non un'un'altra.⁵³⁰

Possiamo collocare questa rivoluzione filosofico-letteraria a cavallo tra Seicento e Settecento, ma la diffidenza verso il romanzo medievale era già iniziata nel Cinquecento.⁵³¹ La riscoperta della *Poetica* di Aristotele, con le sue norme narrative codificate, aveva acceso un dibattito attorno ai racconti cavallereschi che, fino a quel momento, si erano sviluppati in seno a una cultura platonica, come quella della Scuola di Chartres.⁵³² Tasso, Montaigne e Cervantes si scagliano contro quel mucchio di vecchie storie inverosimili, dalle trame contorte, puerili, zeppe di digressioni, del tutto sregolate dal canone aristotelico.⁵³³

A metà del 1500 si riscoprono i romanzi greci, come le *Etiopiche* di Eliodoro, che vengono inseriti nello stesso alveo della narrativa cortese.⁵³⁴ In Italia fermenta anche un primo dibattito intorno alla composizione ben lontano dai metodi di trasmissione del sapere bardico in area celtica di cui abbiamo raccontato nella prima parte (*Sposizione sopra l'Orlando furioso di M. Ludovico Ariosto* di Simone Fornari, *Discorso intorno al comporre dei romanzi* di Giraldo Cinzio, *I romanzi* di Giovan Battista Pigna).⁵³⁵

Per ordinare l'eterogeneità delle scritture vecchie e nuove, la rinnovata corrente classicista riprende la distinzione tra poesia e storia nella *Poetica* di Aristotele, secondo cui: “il compito del poeta è questo: non il dire le cose che sono avvenute, bensì quali sarebbero potute avvenire, ossia quelle possibili secondo il verosimile e il necessario”.⁵³⁶ Si noti che per Aristotele la poesia è più affine alla filosofia, poiché parla di universali, mentre la storia solo di vicende

⁵³⁰ Pavel, *Le vite del romanzo*, 27.

⁵³¹ Maria Luisa Meneghetti, *Il romanzo nel Medioevo. Francia, Spagna, Italia* (Il Mulino, 2010), 9.

⁵³² C. S. Lewis, *The Allegory of Love: A Study in Medieval Tradition* (Oxford University Press, 1936), 67–68.

⁵³³ Su Cervantes e il Don Chisciotte si veda Robert Alter, *Partial Magic: Novel as a Self-Conscious Genre* (University of California Press, 1978), 1–29.

⁵³⁴ I romanzi greci iniziano anche a godere di un favore superiore ai romanzi medievali perché, pur nella loro inverosimiglianza, raccontano personaggi meno ideali, più terreni e sottomessi al potere della Provvidenza.

⁵³⁵ Mazzoni, *Teoria del romanzo*, 87.

⁵³⁶ Aristotele, *Retorica e poetica*, a c. di M. Zanatta (UTET, 2015), 607.

individuali.⁵³⁷ Questa distinzione però viene interpretata dai letterati del Cinquecento in un senso radicale che influenzerà i secoli successivi con una nuova distinzione tra ciò che è ideale (la realtà come dovrebbe essere, frutto di fantasticheria) e ciò che è autenticamente reale, particolare:

Muro portante della poetica classicista tra Cinquecento e la metà del Seicento, l'antitesi fra l'universalità della poesia e la particolarità della storia non serve tanto a distinguere opere di finzione e opere di storiografia [...] quanto *a creare un confine interno alla letteratura d'invenzione* (corsivo mio). Definisce due modelli diversi di mimesi: il primo orientato a mostrare la realtà così come dovrebbe essere, nella sua perfezione ideale; il secondo orientato a mostrare la realtà così com'è, nella contingenza del suo modo d'essere particolare. L'antitesi orienta la percezione della narrativa fino a quando, in età romantica, il sistema del classicismo pre-moderno si dissolve. [...] Attraverso questa teoria si cerca di mettere ordine nel magma di scritture narrative irregolari che si va aggregando sotto i nomi sintetici di *roman*, romanzo, *novel-and-romance*, *novela*.⁵³⁸

La differenza, qui, non è più un fatto letterario, ma filosofico. Non si tratta di una differenza tra ciò che è possibile raccontare in un romanzo e ciò che è verosimilmente successo, ma tra ciò che consideriamo *realtà* e quel che crediamo sia *finzione*.⁵³⁹ Quest'inversione (potremmo quasi vederla come una rivoluzione copernicana) sovverte anche la gerarchia delle narrazioni. Mentre Aristotele assegnava un valore universale alla poesia e contingente alla storiografia, nel nuovo paradigma cinquecentesco è il contingente a essere più importante perché più vicino alla realtà delle cose. Non potremmo mai sottolineare abbastanza l'importanza di questa catastrofe (nel senso di rovesciamento). Da qui inizia a formarsi una vera e propria visione del mondo che assegna un posto di primo piano alla realtà percepita come verosimile, relegando la finzione a complemento.

⁵³⁷ Aristotele, *Retorica e poetica*, ibid.

⁵³⁸ Mazzoni, *Teoria del romanzo*, 90–91.

⁵³⁹ Come tutti i grandi mutamenti, anche questo ha origini lontane, addirittura nel XIV secolo. Il primo autore che condanna i romanzi del ciclo bretone sembra essere Jean Maillart, nella prefazione del *Roman du Comte d'Anjou*, contrapponendo l'inverosimiglianza dei primi con la realtà (per quanto inverosimile) del secondo. Meneghetti, *Il romanzo nel Medioevo. Francia, Spagna, Italia*, 18.

Nel 1678 la divaricazione si fa più marcata con *La principessa di Clèves* e la strutturazione di un nuovo modello di racconto, la *nouvelle* (reale e psicologica), in antitesi al *roman* (ideale e inverosimile). Nel secolo successivo la critica al romanzesco è più aspra, ma il fatto che si continuasse a discutere del romanzo medievale dimostra che proprio quelle vecchie storie inverosimili, dalle trame contorte, puerili, zeppe di digressioni, slegate dal canone aristotelico, continuavano a essere lette, in particolare in Francia.⁵⁴⁰ Il rapporto col lettore, tuttavia, muta. Non solo nel Settecento si leggeva in modo diverso rispetto al medioevo (si è già discusso di come la disposizione verso il testo alteri l'esperienza psicologica della lettura, il passaggio dalla declamazione ad alta voce alla lettura silenziosa e raccolta, l'essere assorbiti nella storia e dentro se stessi) ma anche la condizione sociale del pubblico era cambiata. Se nel medioevo la corte feudale riusciva a identificarsi in Lancillotto e Galvano, quella di Luigi XIV poteva leggere le vecchie storie solo come espediente di evasione.⁵⁴¹

Il *roman* pretende di seguire le regole del verosimile aristotelico e narra storie esemplari; la *nouvelle* segue le regole del vero nei limiti consentiti dal buon gusto e si presenta come la storia di una vita privata [...] Il primo è un genere 'poetico': racconta avventure ed eroi ideali, collocati in un tempo e in uno spazio lontani da quelli dell'esperienza ordinaria. Il suo intreccio segue di solito l'*ordo artificialis*; i suoi archetipi [NOTA: da non intendersi in senso junghiano] sono il romanzo greco e la narrativa pastorale; la sua espressione più recente è il romanzo eroico barocco. La *nouvelle* tende invece a presentarsi come una narrazione 'storica': ha un intreccio semplice, narra «azioni particolari di persone private o considerate nella condizione di privati», e collocate in un mondo imperfetto e contingente, simile a quello di cui i lettori fanno esperienza.⁵⁴²

Col tempo, la faglia si allarga fino spezzarsi in due categorie interpretative agli antipodi. Da un lato le antiche storie inverosimili diventano *romance*, mentre le *nouvelle* francesi, importate

⁵⁴⁰ Meneghetti, *Il romanzo nel Medioevo. Francia, Spagna, Italia*, 11.

⁵⁴¹ Va precisato che i lettori più attenti del Settecento, pur spregiando lo stile del romanzo medievale, invece di considerare le storie di fantasia pura evasione le interpretavano in senso sociologico, come specchio di un'epoca passata. Leggere i romanzi cavallereschi in senso archeologico, in ogni caso, non fa che rimarcare ancor di più lo scollamento del pubblico dalla storia narrata, e un'attenzione focalizzata solo sulla realtà. Meneghetti, *Il romanzo nel Medioevo. Francia, Spagna, Italia*, ibid.

⁵⁴² Mazzoni, *Teoria del romanzo*, 94.

in Gran Bretagna, si tramutano in quello che ancora oggi, nel mondo anglofono, conosciamo come *novel*. Le due categorie non sono sullo stesso livello. Il *romance* non è semplicemente un altro modo di raccontare rispetto al *novel* (forse più vetusto, ma comunque dignitoso). Al contrario, come scrive Smollet nella prefazione a *The Adventures of Roderick Random*: “Romance, no doubt, owes its origin to ignorance, vanity, and superstition”.⁵⁴³ Incapaci di ricalcare la grandezza dei poeti classici, gli scrittori medievali si sono risolti a imbastire storie iperboliche grondanti finzioni, staccate dalla vita ordinaria.⁵⁴⁴ Il *romance* non è solo un genere letterario o un modo di fare letteratura: agli occhi degli scrittori post-*nouvelle* è una filosofia sorpassata, una visione del mondo figlia dei secoli bui, una fantasticheria sconsiderata che, per fortuna, già Cervantes aveva provveduto a riformare, prendendola in giro nel *Don Chisciotte*.⁵⁴⁵

⁵⁴³ Tobias Smollett, *The Adventures of Roderick Random* (The Blackfriars Publishing Company, s.d.), 1.

⁵⁴⁴ “But when the minds of men were debauched by the imposition of priestcraft to the most absurd pitch of credulity, the authors of romance arose, and losing sight of probability, filled their performances with the most monstrous hyperboles. If they could not equal the ancient poets in point of genius they were resolved to excel them in fiction, and apply to the wonder, rather than the judgment, of their readers. Accordingly, they brought necromancy to their aid, and instead of supporting the character of their heroes by dignity of sentiment and practice, distinguished them by their bodily strength, activity, and extravagance of behaviour. Although nothing could be more ludicrous and unnatural than the figures they drew, they did not want patrons and admirers; and the world actually began to be infected with the spirit of knight-errantry, when Cervantes, by an inimitable piece of ridicule, reformed the taste of mankind, representing chivalry in the right point of view, and converting romance to purposes far more useful and entertaining, by making it assume the sock, and point out the follies of ordinary life”. Smollett, *The Adventures of Roderick Random*, 2.

⁵⁴⁵ In una lezione su Cervantes, Borges nota una interessante sottigliezza che rovescia la lettura che Smollet e compagni potevano dare di *Don Chisciotte*. Anzitutto, a differenza degli autori settecenteschi tutti concentrati sull'*hic et nunc*, Cervantes continua a muoversi sulla linea di confine tra sogno e realtà: “So we have this double character in Don Quixote. We have reality and dreams. But at the same time Cervantes knew that reality itself was made of such stuff as dreams are made of. He must have felt that. All men feel that at some time or [another] [in] their lives. But he amused himself by reminding us of the fact that what we are taking as sober reality was also a dream. And thus, the whole book is a kind of dream. And in the end we feel that after all we may be dreams also”. Non solo, continua Borges: “And there is another fact that I would like to remind you of. The fact is that Cervantes, as he said two or three times, wanted the world to forget the romances of Chivalry, that he was in the habit of reading. And yet if such names as Palmerín de Inglaterra, Tirante el Blanco, Amadís de Gaula and so on, are remembered today, it is because Cervantes made fun of them. And somehow those names are immortal now. So then you should not complain if people laugh at us because, for all we know, those people may make us immortal by their laughter”, Jorge L. Borges, «A Recovered Lecture on Cervantes», *Inti: Revista de literatura hispánica* 45, fasc. 20 (1997): 127–33. Questa ambivalenza presente in Cervantes è stata messa in luce anche da Scholes e Kellogg, *La natura della narrativa*, 321-325. Tarkowskij fa un’osservazione simile su Cervantes e sul rapporto singolare tra l’autore e il suo personaggio: “Cervantes’ Don Quixote became a symbol of nobility, sacrifice, selfless generosity and fidelity, and Sancho Panza of sound common sense. But Cervantes himself was if anything more faithful to his hero than the latter to his Dulcinea. In prison, in a jealous rage because some

Sebbene le due categorie continuassero a essere confuse tra loro, il *The Progress of Romance* di Clara Reeve del 1785 rivela come verso gli inizi dell'Ottocento l'allontanamento di questi due macrocosmi letterari fosse ormai compiuto:

Il *romance* è una favola eroica che tratta di persone e cose favolose; il *novel* è un quadro della vita e costumi veri, e dei tempi che fu scritto. Il *romance* describe, in un linguaggio elevato, ciò che non è mai accaduto ed è improbabile che accada; il *novel* dà un resoconto familiare di cose come quelle che succedono ogni giorno davanti ai nostri occhi [...] e la sua perfezione è rappresentare ogni scena in modo così facile e naturale in modo da farla apparire così probabile da indurci a credere (perlomeno mentre stiamo leggendo) che è tutto vero, fino al punto di farci appassionare alle gioie e ai dolori dei personaggi della storia come se fossero nostri.⁵⁴⁶

Realtà e fantasia si separano definitivamente. Un versante della critica ha mantenuto la divisione tra *romance* e *novel* considerandoli spazi letterari in un certo senso opposti; d'altro canto troviamo anche teorici come Scholes e Kellogg i quali sostengono che: “Il romanzo (*novel*) non è l'opposto del *romance* [...] ma un prodotto dell'unione di elementi empirici ed elementi fantastici nella letteratura narrativa”.⁵⁴⁷

Entrambe le posizioni hanno argomenti a sostegno. La prima, da una prospettiva storica, può vantare esempi come il sopracitato Smollet, il quale considera la propria opera diversa dai *romance*, o la stessa Clara Reeve; la seconda può contare sul fatto che il romanzo in senso esteso è quella forma narrativa che può parlare di tutto in pressoché qualunque modo, di conseguenza troviamo romanzi contemporanei come *Il signore degli anelli* o *Harry Potter* che integrano gli elementi fantastici con una sensibilità moderna.

La nostra tesi è che entrambi gli assunti manchino il punto centrale: *romance* e *novel* non sono né generi né modi espressivi, ma stili di pensiero la cui chiave di volta è il differente

scoundrel had illicitly brought out a second part of Don Quixote's adventures that was an affront to the pure, sincere affection of the author for his child, he wrote his own second part of the novel, killing off his hero at the end so that nobody else could sully the sacred memory of the Melancholy Knight”, Tarkovskij, *Sculpting in Time*, 52.

⁵⁴⁶ Reeve, Clara, *The progress of Romance*, citata in Mazzoni, *Teoria del romanzo*, 95–96.

⁵⁴⁷ Robert Scholes e Robert Kellogg, *La natura della narrativa*, trad. da Rosanna Zelocchi (Il Mulino, 1970), 18.

rapporto dell'autore con l'intuizione creativa. Questo assunto, che dimostreremo nelle pagine seguenti, rischia di sfumare eccessivamente le definizioni canoniche e apparentemente comode che tuttavia, si è visto, sono ben poco chiare e aperte a interpretazioni discordanti.⁵⁴⁸ Secondo alcuni, il racconto stesso dell'origine del *novel* sarebbe esso stesso un romanzo, intendendo cioè come sia impossibile datare il momento della sua nascita senza fornire in partenza una definizione, col paradosso per cui la definizione dipende già dalla datazione che si intende ricercare.⁵⁴⁹ Senza lasciarci scoraggiare, prendiamo in esame le definizioni canoniche e cerchiamo di capire meglio cosa significhino e perché le etichette di *novel* e *romance* abbiano creato tanta confusione.

Novel significa “novità”, e rappresenta la parte storiografica del passaggio di Aristotele nella *Poetica*, cioè un racconto diretto al contingente, al concreto e allo psicologico nel senso di interiorità individuale; il suo spazio letterario si compone di sperimentazioni anteriori al Seicento, come le novelle in terza persona, la biografia sacra e profana, le scritture autobiografiche (confessioni, lettere, epistolari, *mémoires*).⁵⁵⁰ Il minimo comune denominatore tra queste forme di narrazione è la centralità dell'io che tenta di esprimersi in maniera lineare.

Il *romance*, invece, incarna la parte poetica del passaggio di Aristotele, che spesso nel corso della storia ha trovato la sua forma in racconti ideali sganciati dalla contingenza, come i *romance* greci (per esempio la *Teleogonia*, la *Ciropedia* o l'*Argonautica*), la *chanson de geste* medievale, i racconti fantastici dell'arcadia e il ciclo arturiano.⁵⁵¹

Secondo Scholes e Kellogg, come si è accennato, il racconto moderno integrerebbe a sua volta questi due spazi letterari, intersecandoli nella categoria generale chiamata romanzo. Ciò che abbiamo descritto qui, però, è solo il contenuto superficiale di *romance* e *novel*, mentre

⁵⁴⁸ Marina MacKay, *The Cambridge Introduction to the Novel* (Cambridge University Press, 2010), 21–33.

⁵⁴⁹ MacKay, *The Cambridge Introduction to the Novel*, ibid.

⁵⁵⁰ Mazzoni, *Teoria del romanzo*, 101.

⁵⁵¹ Scholes e Kellogg, *La natura della narrativa*, 87.

nella prima parte abbiamo mostrato come gli autori del passato “pensassero” in modo diverso e componessero le loro opere in un contesto in cui era immaginabile una intercomunicazione tra io e mondo – o tra intelletto e durata reale, per usare le categorie di Bergson. Questa intercomunicazione aveva due conseguenze: la riduzione dell’autore a tramite della storia e l’affidarsi al processo analogico dell’intuizione creativa per comporre. Ciò che si perde nel passaggio dal *romance* al *novel*, con l’impostazione teorica basata sull’inversione della *Poetica* di Aristotele, è il senso della magia del racconto: detto altrimenti, il discrimine non è tanto ciò che troviamo nelle storie (draghi, fate o fantasmi prima e storie individuali dopo) ma la disposizione dell’autore ad abbandonarsi all’intuizione spontanea che si manifesta anzitutto per immagini e che, proprio come l’alchimia, esprime contenuti psicologici senza ridurli a concetti. Semplificando ancora, il vero cambiamento sta nel fatto che da una forma di narrazione implicita si passa a una narrazione esplicita, linguistica, lineare, e soprattutto individuale.

Obiezione: da come è posta la dicotomia sembra che il *romance* si avvalga di fantasia, immaginazione e intuizione mentre il *novel* no. Eppure anche una storia come *Pamela* di Richardson, pur senza draghi e cavalieri, si avvale della fantasia, semplicemente cala i personaggi in un contesto più verosimile. Non è che il *novel*, allora, usa semplicemente la fantasia e l’intuizione in maniera diversa dal *romance*? Se sì, e facendolo non solo toglie di mezzo tutte quelle assurdità sui draghi e i folletti, ma mantiene inalterato il contenuto intuitivo, che svantaggio avrebbe rispetto al *romance*? Di più, si potrebbe dire che il *novel* aggiunge perfino il bonus dell’analisi psicologica, che nei poemi cavallereschi era del tutto assente, o al più retorica.⁵⁵² Messa così, il *novel* presenta solo vantaggi. Anzi, impiegherebbe se mai un’intuizione più matura rispetto ai vecchi *romance*, proprio perché messa al servizio del

⁵⁵² Scholes e Kellogg definiscono la psicologia come: “Il reale tentativo di riprodurre il processo verbale della mente, parole disposte secondo schemi che non sono riferibili a un’entità verbale, ma al pensiero vero e proprio, e che non si dirigono verso il pubblico, ma riguardano anzitutto il personaggio”, Scholes e Kellogg, *La natura della narrativa*, 233. Anche in questo caso, di nuovo, chi ha stabilito che il reale processo della mente si esprima a parole e non per immagini?

realismo e della verosimiglianza, a scapito della fantasticheria e della favola, che, si sa, è roba da bambini. Senza contare il fatto che l'autentica immaginazione creativa è un'invenzione tutta moderna, cominciata (grossomodo) quando si è iniziato a interiorizzare i movimenti psicologici dell'associazione di idee e del *train of thoughts* con Hobbes, Locke, eccetera.⁵⁵³

La tentazione positivistica di un'evoluzione lineare dal peggiore al migliore è forte. Anzitutto non dobbiamo pensare che le distinzioni originarie tra *romance* e *novel*, nonostante la critica di Smollet, fossero così rigide. In *Pamela*, Richardson rielabora la tradizione del romanzo idealistico (inteso nel senso di ideale più alto) mettendo in scena un'eroina che, a dispetto di tutte le avversità e grazie alla propria innata virtù, riuscirà non solo a far ravvedere il suo brutale aguzzino, Mr. B., ma anche a convolare a nozze ritagliandosi un nuovo posto in società.⁵⁵⁴ Dovendo giudicare la storia dalla sinossi, si può dire senza timore di smentita che in *Pamela* v'è ben poco di realistico, pur rappresentando una travagliata storia d'amore nell'arena della quotidianità. Questo per dire che i nuovi romanzieri non buttano il bambino con l'acqua sporca, ma riprendono se mai una linea della tradizione letteraria cercando di trarne qualcosa di

⁵⁵³ La tesi che l'immaginazione creativa sia un'invenzione illuministica apre il testo *The Creative Imagination* di James Engell, citato in seguito. Engell in un certo senso ha ragione quando inizia la sua storia dell'immaginazione dai filosofi del Seicento, come Hobbes e Locke: per entrambi l'immaginazione (intesa come categoria psicologica) è una facoltà interna all'io, e tale controversione non sarebbe stata possibile prima della modernità. Tuttavia, la nozione di immaginazione creativa "concettuale" è caratteristica dell'età moderna solo in questa forma. Prima del Seicento, come mostra J. M. Cocking, esistevano altri tipi di pratica immaginativa. Dopo che Platone ha subordinato l'immaginazione alla ragione, Plotino e i neoplatonici rivalutano l'idea, assegnandole la dignità di ponte tra mondo sensibile e intelligibile: il *Nous*, da pura intelligenza, si dispiega in sostanza sensibile attraverso l'immaginazione creativa. La realtà, e la mente, in questo senso, sono "specchio" del *Nous*, così come le immagini artistiche partecipano di una "simpatia" universale – ciò nonostante le immagini restano comunque riflessi inferiori dell'Uno, laddove la facoltà somma è la contemplazione immediata. Forme simili di immaginazione si ritrovano nella tradizione islamica, come in Avicenna, Al-Fārābī, Al-Ghazālī, Suhrawardī e Ibn Arabī. Mentre nel medioevo cristiano l'immaginazione era vista con sospetto, nell'islam (soprattutto mistico) si concepisce l'immaginazione "attiva" come una via legittima per la conoscenza delle nature angeliche e divine. Lo *'ālam al-mithāl* (rielaborato addirittura nel *Dune* di Frank Herbert) è il mondo intermedio dell'immaginazione e delle forme che (junglianamente) si potrebbero chiamare archetipiche. Questo regno non è fantasioso né tantomeno illusorio, ma oggettivo: è il luogo dove si esprime la teofania divina in immagini. La realtà stessa è un "riflesso" in immagini di Dio, il quale dispiega la sua unicità nella molteplicità. Altre forme di immaginazione creativa si affermano nel Rinascimento con la *vis imaginativa* di Marsilio Ficino, Pico della Mirandola e Giordano Bruno. Questo sunto parziale rivela come l'immaginazione non fosse del tutto trascurata prima del Seicento, ma che la sua funzione e interpretazione fosse radicalmente differente. Cfr. John Cocking, *Imagination: A Study in the History of Ideas*, con un contributo di Penelope Murray (Routledge, 1991).

⁵⁵⁴ Pavel, *Le vite del romanzo*, 176–85.

nuovo (*novel*, appunto). Fielding, non a caso, accortosi della frizione interna al romanzo di Richardson, ne farà una parodia, storpiando il titolo da *Pamela* in *Shamela*: nella versione di Fielding, la protagonista cela sotto la patina di virtù una natura lasciva e crudele, e trama per sedurre Mr. B. (che Fielding ribattezza Mr. Booby, cioè “Signor Babbeo”) e infine sposarlo, solo per diventare ricca.⁵⁵⁵ La satira di Fielding ha poco a che fare con la magia dei menestrelli, sebbene l’intento possa dirsi il medesimo. L’operazione di Fielding rivela piuttosto un altro cambiamento radicale nel modo di vivere e fare letteratura ormai giunto a maturazione quando pubblica *Shamela*, intorno al 1741, cioè l’autoconsapevolezza e il distacco ironico.⁵⁵⁶

Così come in *Pamela* non si abbandonano del tutto tecniche e tradizioni, lo stesso si può dire dell’intuizione intesa come stile di pensiero. Anticipando il romanticismo, autori settecenteschi come Shaftesbury e Addison pongono al centro del dibattito sull’arte il potere dell’intuizione estetica in contrasto con la dottrina classicistica dell’armonia delle parti.⁵⁵⁷ La sottigliezza in questo caso sta proprio nel fatto che gli autori moderni interiorizzano la facoltà intuitiva, concentrandosi sull’io in una maniera del tutto inedita fino alle soglie del Settecento.⁵⁵⁸ Per esempio Francis Hutcheson, combinando Shaftesbury, Locke e Addison, parla di un senso interiore (*internal sense*) che percepisce la bellezza, e questo senso interno è tutto intuitivo.⁵⁵⁹ L’intuizione, però, lo abbiamo detto, è ricevuta, non prodotta, e più l’io è centrato su se stesso, come sostiene Maritain, più l’intuizione creativa rischia di appannarsi proprio a causa dell’autoconsapevolezza. Invece di guardare alla Musa o a Dio, l’io guarda a se stesso. Ciò non è un male di per sé. Lo diventa qualora l’io creda (non è il caso degli autori nominati poco fa) di essere l’unica fonte di conoscenza razionale, e inizi a considerare dannoso

⁵⁵⁵ Pavel, *ibid.*

⁵⁵⁶ Cfr. *Infra*. Par. 3.7.

⁵⁵⁷ James Engell, *The Creative Imagination: Enlightenment to Romanticism* (Harvard University Press, 2014), 37.

⁵⁵⁸ Questo movimento può essere letto come l’effetto a lungo termine della introflessione psicologista della Riforma protestante.

⁵⁵⁹ Engell, *The Creative Imagination*, 40.

(se non pericoloso) qualunque tipo di pensiero inconscio. Un esempio lo troviamo in Samuel Johnson, il quale scrisse: “All power of fancy over reason is a degree of insanity... it is not pronounced madness but when it comes ungovernable [...] then fictions begin to operate as realities, false opinions fasten upon the mind, and life passes in dreams of rapture and anguish”.⁵⁶⁰ Tra gli autori moderni, il dottor Johnson fu forse il più acuto antesignano di Freud nel grattare la superficie dell’inconscio, seppur con diffidenza.⁵⁶¹ In questo passaggio rivelatore echeggiano sia Smollet, sia l’inversione della gerarchia aristotelica che anteponeva l’immaginazione creativa alla storiografia.

Pensare che dall’oggi al domani gli scrittori abbiamo smesso di avvalersi dell’intuizione è ridicolo, ma altrettanto lo sarebbe credere che i romanzi medievali fossero figli di follie e stranezze da epurare con ragione e buon senso. Quella che stiamo tentando di ritrarre non è una caricatura, ma un movimento psicologico e filosofico più profondo che non ha a che vedere né coi generi né col modo di narrare, ma col rapporto tra autore e opera su un piano e tra realtà e finzione su un altro.

Maritain individua con chiarezza questo mutamento nella modernità:

La letteratura moderna ha semplicemente accettato lo stato di divisione interiore che risulta per essa da una tendenza generale e confusa [...] fenomeno che può essere descritto come uno *scivolamento verso l’ego umano* e un capovolgimento o una «catastrofe» di quell’avvento del Sé creativo nell’arte [...] Questo avvento del Sé aveva a che fare con l’atto di conoscenza poetica e con la creatività spirituale che coglie oscuramente, attraverso il Sé, le Cose e il Sé insieme, e che li rivela entrambi nell’opera, per il bene dell’opera.⁵⁶²

Quella iniziata con la riscoperta delle *Etiopiche* non è stata solo una riflessione sui generi, la loro collocazione e il modo corretto di scrivere, ma il momento in cui la scrittura ha iniziato a riflettere seriamente su se stessa (più o meno come quando Esiodo ha chiesto alle Muse di

⁵⁶⁰ Samuel Johnson, citato in Engell, *The Creative Imagination*, 60.

⁵⁶¹ Engell, *The Creative Imagination*, ibid.

⁵⁶² Maritain, *L’intuizione creativa*, 213.

raccontare di loro stesse). Tra Cinquecento e Seicento e nei due secoli a venire la scrittura creativa ha, per così dire, preso coscienza psicologica di sé. In precedenza, l'unico scopo della poesia, secondo Maritain, era la naturale tendenza al bello (in questo è concorde con Flaubert). La tendenza al bello si realizza, come nell'esempio di Dante, nell'assoluta fedeltà all'intuizione creativa, all'abbandonarsi all'imprevedibilità per il bene dell'opera. L'abbandono produce una conoscenza oscura in cui l'io, annullandosi e permettendo all'intuizione di fluire, coglie simultaneamente il Sé profondo e le Cose insieme. In questo spazio, l'autoconsapevolezza ha scarsa rilevanza, se non come tecnica impiegata per realizzare al meglio l'intuizione.⁵⁶³ Nel momento in cui si inizia a riflettere auto-consapevolmente su ciò che si sta facendo, ecco che nel gioco di forze creative l'ego diventa sempre più ingombrante. Ciò non cancella con un colpo di spugna l'intuizione, ma la offusca:

La conseguenza, che si può osservare in numerosi scrittori moderni, è stata non un ripudio della bellezza o dell'opera, *ma un indebolimento del movimento verso la bellezza allo stesso tempo che un indebolimento del movimento verso l'opera, o una specie di diserzione dall'opera come oggetto dominante al quale è ordinato l'intelletto operativo* (corsivo mio). Lo scrittore eroe è più preoccupato di costruire la propria immagine per le generazioni future, come esempio di martire su carta stampata.⁵⁶⁴

Ciò cui assistiamo nella modernità non è un ripudio dell'intuizione in sé (è difficile decidere di non avere più intuizioni tanto quando sperare di averne sempre di brillanti) ma un indebolimento del legame che univa autore e opera. Mentre l'autore prima era al totale servizio dell'opera, nella modernità si assiste all'inizio di una parabola che condurrà ai romanzi ombelicali del Novecento, in cui l'autore si crogiola nei suoi drammi psicosessuali o confonde,

⁵⁶³ Ricorrendo a una metafora calzante, Maritain definisce l'artista un pazzo consapevole che esegue il suo lavoro con la lucidità di un serial killer. Questo per dire che l'estasi o l'entusiasmo del poeta ispirato non lo privano della propria capacità di realizzare l'opera, gettandolo nella trappola dell'emozionalismo: se un assassino seriale si facesse prendere dalla foga del momento, non riuscirebbe mai a compiere un delitto. Vero è che l'omicidio perfetto non esiste, così come, probabilmente, non esiste l'opera d'arte perfetta. Ciò non toglie che ispirazione e tecnica non sono antitetiche: senza la tecnica, l'ispirazione non potrebbe esprimersi.

⁵⁶⁴ Maritain, *L'intuizione creativa*, 216.

parafrasando Maritain, l'arte con lo spirito partigiano *engagé*, che sempre più diventa sinonimo di letteratura impegnata.⁵⁶⁵ La caratteristica del *romance* pre-moderno, allora, non è il fatto che avesse più contenuto intuitivo dei primi *novel*, ma che questo fosse più spontaneo, organico, naturale.⁵⁶⁶ Continuando a riflettere su se stesso, il *novel* si è allontanato dall'innocenza creativa, dal semplice raccontare una storia sottomettendosi a essa. Da gioco consacrato (in cui la sacralità derivava dal ricevere la grazia della Musa), il *novel* auto-consapevole diventa gioco e basta, o un gioco di maschere, come il *Tristram Shandy* di Sterne.⁵⁶⁷ Il risultato paradossale è che più la scrittura si fa auto-consapevole, più si allontana dall'intuizione ricevuta e dalla comprensione del Sé, in favore di un racconto dell'ego. Un esempio sono le *Confessioni* di

⁵⁶⁵ Maritain, *L'intuizione creativa*, ibid.

⁵⁶⁶ Il modo di raccontare era anche più libero da quello che si potrebbe chiamare "pudore" intellettuale. L'attaccamento al verosimile di per sé non è sbagliato, a meno che non castrì l'intuizione con vergogna mascherata da buon senso. Tolkien, per esempio, affronta il tema del realismo in un breve passaggio del saggio dedicato alle fiabe, sostenendo che, in un certo senso, i manufatti umani "reali" sono assai meno ispiratori delle loro controparti fantastiche – e senz'altro meno interessanti. La rivoluzione del *novel* ha restrinto lo spazio dell'immaginazione: la "passerella che porta al binario 4 della stazione di Bletchley", per usare l'esempio di Tolkien, è diventata più importante (e più reale) del ponte di Bifröst protetto da Heimdall, della mitologia norrena. Tolkien, *Il medioevo e il fantastico*, 220. Si potrebbe obiettare che oggi il genere fantasy è sdoganato e nessuno più si vergogna a scrivere di elfi, nani e orchi, ma non si considera che spesso, chi lo fa, si limita a replicare quanto già fatto da Tolkien e compagni senza creare davvero nulla di autenticamente "fantastico". Tra tutti i generi del fantastico, il fantasy è certamente quello più ossificato, il che è un bel paradosso. Il fantastico non risponde al principio di realtà, per usare il gergo freudiano, ma a quello di "verità": un'opera d'arte può dirsi autenticamente fantastica solo se è vera – o se genera una credenza in un mondo secondario coerente, per dirla con Tolkien. I simboli del fantastico (che incidentalmente sono anche i simboli del *romance* medievale) sono veri solo nel momento in cui esprimono un'immagine inconscia colta attraverso l'intuizione creativa. L'uso combinatorio dei simboli non garantisce a un'opera la dignità di *romance*, se mai l'abito, così come la stazione di Bletchley presa nella sua superficialità può raccontare qualcosa di reale ma non necessariamente vero. Il *romance* non è un genere, ma un modo di guardare e narrare le cose. Il castello d'If del *Montecristo*, per esempio, è un luogo reale, ma assume la stessa valenza del ponte di Bifröst protetto da Heimdall, un luogo mitico dell'immaginazione. Una trasfigurazione letteraria del genere richiede di dare ampio spazio all'intuizione inconscia: a quel punto la realtà non è semplicemente riprodotta o descritta, ma allargata e trasformata in quel connubio tra Sé e Cose che Maritain chiama "poesia". Se prima della modernità questo stile di racconto o modo di vedere le cose era diffuso, il motivo dipende dal fatto che i poeti non avevano né un ego auto-centrato, né avevano vissuto il processo di secolarizzazione e psicologizzazione della realtà. Viveano, in altre parole, immersi nel mito e nella magia, e l'intuizione era il canale attraverso cui esprimevano quel modo di abitare un universo popolato da simboli autonomi. L'uomo moderno non solo non crede nella verità del *romance*, ma, per dirla con Le Guin, ne ha addirittura paura: "Hanno paura dei draghi perché hanno paura della libertà". La citazione di Le Guin è riportata in un testo di Carotenuto, cui rimandiamo per una lettura psicologica della fantasia. Aldo Carotenuto, *Il fascino discreto dell'orrore: psicologia dell'arte e della letteratura fantastica* (Bompiani, 2012), 9–26.

⁵⁶⁷ Di particolare interesse è il ruolo dell'intuizione del romanzo di Sterne. Da un lato sembra che Sterne consideri l'intuizione il modo più diretto di interagire con la realtà; dall'altro riconosce anche che il costante ruminare della mente che interagisce con se stessa è l'unica vera realtà in cui viviamo – al contrario, nessun autore di *romance* si sarebbe mai sentito "intrappolato" nella propria testa. Cfr. Alter, *Partial Magic: Novel as a Self-Conscious Genre*, 50–51.

Rousseau nelle quali, inneggiando a se stesso, il filosofo dichiara: “Voglio mostrare ai miei simili un uomo in tutta la verità della natura; e quell’uomo sarò io. Io solo [...] Suoni quando vuole la tromba del giudizio universale, io andrò a presentarmi al giudice sovrano con questo libro in mano”.⁵⁶⁸ “Pover’uomo”, commenta Maritain.⁵⁶⁹

Obiezione: è possibile credere che in passato gli autori non desiderassero un riconoscimento personale? Che non impiegassero strategie consapevoli per guadagnarsi un posto a corte o ingraziarsi un patrono?

In parte gli ollave di cui si è parlato nella prima parte rappresentano proprio questa tendenza. D’altro canto c’erano i menestrelli, e prima di loro i poeti-maghi. Dobbiamo anche tenere presente che prima della riscoperta della *Poetica* non esisteva un dibattito sulla composizione che indagasse i motivi profondi della creazione artistica, e i piccoli egoismi dell’io trovavano posto nel confessionale di una chiesa, non su carta destinata al grande pubblico.⁵⁷⁰ In ogni caso, sarebbe difficile astrarre una regola generale per via induttiva vagliando ciascun caso concreto in *close reading*, soprattutto in un arco temporale che va da Omero al Seicento.

A titolo esemplificativo compariamo l’incipit Rousseau con quello di *Erec e Enide* di Chrétien de Troyes, il più celebre troviero della sua epoca. Chrétien scrive di se stesso in terza persona, aprendo il romanzo così: “Chrétien de Troyes afferma quindi che ognuno deve adoperarsi sempre, e in ogni modo, a ben dire e a ben educare, e trae da un racconto d’avventura un intreccio molto bello con il quale può comprovare e palesare che non agisce saggiamente colui che non dispensa la propria scienza, così come Dio gliela ha donata in

⁵⁶⁸ Citato in Maritain, *L’intuizione creativa*, 214.

⁵⁶⁹ Maritain, *L’intuizione creativa*, ibid.

⁵⁷⁰ Una possibile eccezione potrebbe essere costituita dagli *exemplum*, brevi racconti di redenzione diffusi nel Medioevo il cui scopo era dichiaratamente quello di “moralizzare” attraverso l’esempio e il retto comportamento – di nuovo, il fulcro del racconto non è tanto l’ego contingente, quanto la salvezza dell’anima eterna e il rapporto con Dio.

grazia” e, conclude, “darò inizio alla storia di cui si serberà il ricordo per sempre, finché durerà il mondo cristiano: di ciò Chrétien può ben vantarsi”.⁵⁷¹

Nonostante i secoli che li separano, entrambi gli incipit presentano un certo titanismo dell'autore: da un lato Rousseau, che può presentarsi davanti a Dio col suo libro, dall'altro Chrétien, che si vanta di come la sua storia sarà ricordata per sempre. Certo, Rousseau usa “io” a più riprese, mentre Chrétien parla di sé in terza persona, ma entrambi dimostrano un certo amor proprio. Questo per dire che un poeta medievale non aveva meno consapevolezza di sé (o arroganza) di Rousseau, ma appena la storia inizia, Chrétien si fa da parte. Il suo obiettivo è l'intreccio “molto bello” che servirà da prova alla giustezza del comportamento cortese. L'obiettivo di Rousseau è la “sincerità”, che Maritain definisce lo *shibboleth* dell'epoca moderna. Chrétien, pur pieno di sé, non è l'eroe dell'opera. L'ego di Rousseau, invece, non si ferma all'incipit ma pervade tutte le *Confessioni*. Maritain, riprendendo Blackmour, aggiunge che con il periodo romantico successivo a Rousseau l'artista doveva diventare un eroe più grande della sua opera.⁵⁷² Si noti, inoltre, che Chrétien non dice «il mio nome verrà ricordato per sempre», ma «la storia sarà ricordata per sempre». L'autore è assimilato all'opera e l'opera sarà eterna. È questo il suo motivo di vanto.

Il vero slittamento che avviene dal *romance* al *novel*, allora, non è tanto questione di genere letterario o di modo, ma di psicologia autoriale: dal Sé creativo si passa all'ego auto-centrico.⁵⁷³ Questo movimento non è uniforme né unilaterale, ma lento e progressivo, e difficile da focalizzare perché tutto interiore.

⁵⁷¹ Chrétien de Troyes, *I romanzi cortesi: Erec e Enide, Cligès, Ivano, Lancillotto, Perceval*, a c. di Gabriella Agrati e Maria Letizia Magini (Mondadori, 2013), 96–97.

⁵⁷² Maritain, *L'intuizione creativa*, 215.

⁵⁷³ Spesso sono gli artisti stessi a mettere in rilievo questo slittamento dalla ricerca del bello e del significato in sé all'espressione dell'ego. Nelle prime pagine abbiamo fatto l'esempio di Flaubert, ma Tarkovsky è ancor più esplicito, rielaborando indirettamente la tesi di Maritain sull'autore al servizio dell'opera: “Modern art has taken a wrong turn in abandoning the search for the meaning of existence in order to affirm the value of the individual for its own sake. What purports to be art begins to look like an eccentric occupation for suspect characters who maintain that any personalised action is of intrinsic value simply as a display of self-will. But in artistic creation

Anche Scholes e Kellogg mettono in luce questo aspetto, riprendendo il passaggio dalla narrativa orale a quella scritta: dove in un contesto orale c'erano narratori, in quello scritto ci sono autori.⁵⁷⁴

L'apparente capacità di un Omero o di uno Shakespeare di rimanere “come il Dio della creazione... dentro o dietro o al di là o sopra la propria opera, invisibile, sublimato fino all'annullamento di sé, indifferente, tagliandosi le unghie”, era stata lodata dai critici romantici come il massimo trionfo dell'immaginazione simpatetica, una facoltà poetica altamente pregiata.⁵⁷⁵

Questa capacità (ben riassunta nella frase erroneamente attribuita a Flaubert: “*Madame Bovary c'est moi*”) è tutto meno che apparente: era il modo naturale di narrare quando l'ego era posto al servizio dell'opera, fedele all'intuizione creativa.⁵⁷⁶ Come si è visto nell'analisi di Ong su oralità e scrittura, è più facile immaginare che una capacità simile sia appannaggio dei narratori orali mentre scompaia nella produzione scritta. Ciò è vero solo in parte, poiché la scrittura è certamente un mezzo espressivo che predilige la linearità linguistica al racconto musicale e immaginifico (da cui il pregiudizio letterale), ma ciò non significa che non possa essere messa al servizio dell'intuizione piuttosto che dell'ego. Gli scrittori medievali, per esempio, erano certamente autori in senso proprio, eppure, come scrivono Scholes e Kellogg, mantenevano un certo pudore nel rappresentarsi:

the personality does not assert itself, it serves another, higher and communal idea. The artist is always a servant, and is perpetually trying to pay for the gift that has been given to him as if by a miracle. Modern man, however, does not want to make any sacrifice, even though true affirmation of self can only be expressed in sacrifice. We are gradually forgetting about this, and at the same time, inevitably, losing all sense of our human calling”. Tarkovskij, *Sculpting in Time*, ibid.

⁵⁷⁴ Scholes e Kellogg, *La natura della narrativa*, 65.

⁵⁷⁵ Scholes e Kellogg, *La natura della narrativa*, ibid.

⁵⁷⁶ “Per sceneggiare e, prima, per raccontare una storia, è auspicabile conseguire l'oggettività narrativa [...] l'artista deve dare l'impressione di non essere lui personalmente mai esistito, poiché è tutto nella propria opera. Per cui, l'affermazione attribuita (erroneamente ma comunque significativamente) a Flaubert «*Madame Bovary c'est moi*», significava non che egli avesse messo nel suo personaggio tutto se stesso, ma che lui personalmente si era calato totalmente nel personaggio”. Scarpelli, *Storie di carta, storie di celluloide. La narrazione cinematografica*, 17–18.

L'improvvisa acquisizione da parte degli artisti narrativi medievali del nuovo ruolo dell'*authorship* li trova impreparati e, in un certo senso, provoca in loro un certo disagio. Come tutti gli autori, essi cercavano di “sublimarsi fino all'annullamento di sé”. La reazione più naturale si rivela come un'imitazione assai franca di un narratore che recita a un pubblico la propria storia. Ma anche questa misura di emergenza finì con l'aprire il vaso di Pandora dell'ironia, ponendo dinnanzi a maestri come Chaucer, Wolfram e (nel Rinascimento) Rabelais e Cervantes nuovi campi da conquistare.⁵⁷⁷

Ecco una possibile spiegazione della differenza tra Chrétien e Rousseau. Laddove Chrétien mantiene un certo pudore nel riconoscersi in quanto autore della propria opera, pur vantandosi dei suoi meriti, Rousseau abbraccia l'*authorship* in tutta la sua estensione, perdendo in un certo senso l'oggettività narrativa e identificandosi col proprio ego (e credendo, ingenuamente, di poterlo raccontare con assoluta sincerità).⁵⁷⁸

Obiezione: ammettiamo di revisionare i concetti di *romance* e *novel* seguendo questa linea, cosa ne ricaviamo? Rousseau si perde nel proprio ego, ma che dire di Horace Walpole, Anne Radcliffe e gli altri autori dei “nuovi” *romance* gotici? Sono forse più intuitivi di Tolstoj e Flaubert solo perché scrivono *romance* invece di *novel*? E Tolstoj, che in *Anna Karenina* si cala totalmente nei panni di un personaggio senza mai dire “io” (al contrario di quanto aveva fatto in *Guerra e pace*) sta scrivendo *romance* o *novel*? Qual è l'uno e l'altro? Un autore può fare entrambi? Se sì, come? Perché? Che senso ha ingarbugliare una distinzione che prima era tanto chiara, precisa e comoda (e, per inciso, tagliava fuori tutti i *romance* dal consesso rispettabile dei *novel*)? E che ne è delle differenze tra epica classica e *romance* medievale? Se appartengono allo stesso stile di pensiero, perché sono diverse?⁵⁷⁹

⁵⁷⁷ Scholes e Kellogg, *La natura della narrativa*, 68.

⁵⁷⁸ “Il paradosso concettuale da affrontare è precisamente questo: un autore che vuole sentirsi creativamente libero deve mettere in disparte il proprio Io, in quanto esso costituisce il massimo condizionamento della persona. Già Aristotele, senza troppi giri di parole, aveva affermato nella *Poetica* che quel che conta in una storia è quanto accade al personaggio, non all'autore”. Scarpelli, *Storie di carta, storie di celluloidi. La narrazione cinematografica*, 19.

⁵⁷⁹ Qui utilizziamo *romance* in senso lato come categoria generale di pensiero, senza identificarlo specificamente con i *romance* medievali. Le differenze tra epica e romanzo cavalleresco ci sono e dipendono dallo stesso fattore che separa *Beowulf* da *Il signore degli anelli*: il tempo. Già C. S. Lewis aveva notato una iniziale inflessione dell'uomo medievale rispetto a quello omerico, motivo per cui Achille è un eroe culturale mentre Lancillotto è un eroe individuale; inoltre, i poeti greci credevano alle storie che raccontavano, per quanto inverosimili, mentre il

La fecondità di domande dimostra che, forse, abbiamo toccato un tema saliente. In questo caso, si tratta di uscire dalle categorie codificate e ripensare il rapporto dell'autore con l'opera, non di attribuire etichette.

Spostando il piano da critico-letterario a filosofico e psicologico, *romance* e *novel* diventano concetti sfumati che sì, è difficile attribuire a questo o quell'autore, proprio perché si sta parlando di stili di pensiero. Chrétien pensava in un modo e scriveva di conseguenza. Rousseau pensava in un altro modo e scriveva di conseguenza. Entrambi erano in un certo senso egocentrici, eppure i risultati sono incomparabili e radicalmente diversi, e non solo per quel che troviamo superficialmente nel testo, cavalieri da una parte e autobiografia dall'altra. Sono diversi perché lo stile di pensiero è diverso.⁵⁸⁰ Da un lato, l'egocentrismo di Chrétien non appanna l'intuizione originaria della storia. Dall'altro, l'intuizione creativa di Rousseau è annacquata (Maritain direbbe offuscata) nel racconto dell'io auto-centrico. La Musa avrà certo fatto visita a Rousseau, di tanto in tanto, ma forse lo scrittore era troppo occupato a pensare a se stesso per dedicarsi completamente a lei. In questa sottigliezza sta tutta la differenza tra *romance* e *novel*.

Un'ulteriore conseguenza dello slittamento dal Sé creativo all'ego, secondo Maritain, riguarda emozionalismo e intellettualismo:

La letteratura moderna, nei momenti più bassi, è stata presa da una duplice malattia: l'emozionalismo (cioè la ricerca e la comunicazione di un'emozione bruta che offusca o sostituisce la creatività dell'intelletto e la purezza dell'intuizione poetica) e nello stesso tempo un

romance medievale narrava le gesta di individui che erano già percepiti come straordinari. Sostenere che il *romance* sia un modo di pensare implica che questo sia soggetto alle contingenze storiche, compresa l'evoluzione naturale dei generi, le sane contaminazioni culturali eccetera. Sulle differenze tra il genere dell'epica e il *romance* medievale e come il secondo sia una "naturale" evoluzione del primo, si veda Nathaniel E. Griffin, «The Definition of Romance», *PMLA/Publications of the Modern Language Association of America* 38, fasc. 1 (1923): 50–70.

⁵⁸⁰ Più che stile di pensiero sarebbe corretto parlare di forme dell'attenzione. L'attenzione che dirigiamo verso il mondo (e verso noi stessi) modifica ciò che troviamo nel mondo e in noi stessi. Nello specifico, noi proiettiamo due forme di attenzione diverse, facenti capo (sommariamente) ai nostri emisferi cerebrali. Esploreremo la natura dell'attenzione nel terzo capitolo.

intellettualismo superficiale (cioè una ricaduta nei vani espedienti di una ragione puramente costruttiva o critica, alienata dal cuore, per supplire all'indebolimento della ragione intuitiva e della vera creatività dell'intelletto, stimolata dall'emozione creativa e dall'esperienza poetica).⁵⁸¹

Lo slittamento è stato lento ma pervasivo. Lo sviluppo del *novel* auto-consapevole nelle sue espressioni di romanzo realista, borghese, intellettuale, centrato sulle vite singole di piccoli uomini e donne coi loro piccoli problemi quotidiani, riduce lo spazio del *romance*, che sembra incapace di parlare ancora al pubblico del Settecento se non come reperto archeologico o piacere proibito del fantasticare a occhi aperti. Gli illuministi vedono nel *romance* tutta la barbarie dei Secoli Bui, l'arretratezza feudale e l'ottusità intollerante, mentre i romantici lo recuperano come forma di resistenza all'assolutismo laico e all'inaridimento del sentimento in favore della ragione.⁵⁸² Anche questo recupero non è unilaterale. Hegel, per esempio, definisce il *romance* un *nicht mehr* e un *noch nicht*, un “non più e un non ancora”: non è più epica classica, ma non è nemmeno romanzo moderno autentico.⁵⁸³ Come il Quasimodo di Hugo, il *romance* è una specie di creatura non ancora formata, e come tale destinata a doversi nascondere per la vergogna.

Dalla critica idealista in poi lo spazio del *romance* ha continuato a essere scarsamente considerato. Non solo i romanzi cavallereschi, ma anche i “nuovi” *romance* come i già citati racconti gotici di Anne Radcliffe, quelli soprannaturali di Edgar Allan Poe o H. P. Lovecraft vengono spesso menzionati *en passant* ma non considerati con la reverenza che si tributa a Tolstoj o Flaubert. Sono storie intrattenenti, rilevanti forse come dato storico, ma non pregnanti da un punto di vista psicologico o sociale. Perfino autori come C. S. Lewis o J. R. R. Tolkien, in pieno Novecento inoltrato, hanno dovuto aspettare per ricevere un adeguato riconoscimento,

⁵⁸¹ Maritain, *L'intuizione creativa*, 216–17.

⁵⁸² Meneghetti, *Il romanzo nel Medioevo. Francia, Spagna, Italia*, 14.

⁵⁸³ Meneghetti, *Il romanzo nel Medioevo. Francia, Spagna, Italia*, *ibid.*

e il fatto che perdessero tempo dietro a storie di fantasia è sempre stato malvisto dai colleghi accademici di Oxford.

Nonostante le sacche di critica specializzata, come i circoli di studi tolkieniani, il pudore Settecentesco verso il *romance* sembra rimasto. Da un lato è vero che, nella definizione tradizionale usata da Mazzoni, il *novel* è quella forma letteraria che può parlare di tutto. Dall'altro, anche se può, spesso non lo fa, o ha timore di sconfinare nel territorio del *romance*. Da un *novel* serio ci si aspetta che parli dell'io o della società, che abbia in sé qualche forma di innovazione linguistica, formale o strutturale, e, soprattutto, che non ceda mai alla narrazione gratuita.⁵⁸⁴ Se un *novel* contravviene a queste aspettative, per quanto ben scritto, l'odore stantio di *romance* inizia a farsi sentire tra le righe, con tutti i suoi pregiudizi.⁵⁸⁵ Questa può sembrare una generalizzazione, soprattutto dopo che il post-modernismo ha sparigliato le carte mischiando l'alto e il basso, ma gli autori post-moderni come Umberto Eco si nascondevano dietro lo schermo dell'ironia, del gioco letterario e del gusto citazionistico.⁵⁸⁶ Ancora oggi esistono premi letterari di settore che raramente si intersecano. Un romanzo di fantascienza potrà vincere il premio Nebula, ma faticherà a essere ammesso nel consesso dei Nobel o dei

⁵⁸⁴ Lo scrittore Michael Chabon definisce anche il "letterario" un genere come fantascienza e fantasy, con le sue etichette e le sue aspettative da soddisfare. Cfr. Michael Chabon, *Maps and Legends: Reading and Writing Along the Borderlands* (Harper Perennial, 2009). Sui generi come norma si veda anche Thomas G. Pavel, «Literary Genres as Norms and Good Habits», *New Literary History* 34, fasc. 2 (2003): 2. Nota: è improprio definire l'horror un genere perché l'orrore è un'emozione.

⁵⁸⁵ Quando non vengono ridotti a storie per ragazzi, come i romanzi di Salgari o certe opere di Stevenson, i *romance* sono in genere relegati nella categoria di narrativa popolare, spesso disprezzata. G. K. Chesterton aveva già notato questa tendenza a inizio Novecento, quando scriveva a proposito dei *penny dreadful*: "One of the strangest examples of the degree to which ordinary life is undervalued is the example of popular literature, the vast mass of which we contentedly describe as vulgar. The boy's novelette may be ignorant in a literary sense, which is only like saying that modern novel is ignorant in the chemical sense, or the economic sense, or the astronomical sense; but it is not vulgar intrinsically—it is the actual centre of a million flaming imaginations. In former centuries the educated class ignored the ruck of vulgar literature. They ignored, and therefore did not, properly speaking, despise it. Simple ignorance and indifference does not inflate the character with pride. A man does not walk down the street giving a haughty twirl to his moustaches at the thought of his superiority to some variety of deep-sea fishes. The old scholars left the whole under-world of popular compositions in a similar darkness. To-day, however, we have reversed this principle. We do despise vulgar compositions, and we do not ignore them". G. K. Chesterton, *The Defendant* (R. Brimley Johnson, 1902), 8.

⁵⁸⁶ Cfr. *Infra*. par. 3.6

Pulitzer, e un *novel* con elementi magici verrà giustificato con la categoria *ad hoc* di “realismo magico” in modo da non mischiarsi con i tascabili da stazione di servizio.

Al di là delle differenze strutturali, quel che più sembra separare il *romance* dal *novel* in termini di percezione non è tanto l'inverosimiglianza dei fatti narrati (che possiamo ancora trovare intrattenente, con draghi, magie, sortilegi, eccetera), quanto piuttosto la psicologia. Come accennato, dopo *La principessa di Clèves* la psicologia diventa quella del senso comune e proprio la psicologia è, secondo il filosofo Ortega y Gasset, la materia del *novel*:

Per la prima volta nella storia, esiste una scienza psicologica, sia pure agli inizi [...] assieme a essa, si è assai raffinata la sensibilità degli uomini per studiare il prossimo e per fare la radiografia della loro stessa interiorità. La conoscenza psicologica [...] è così grande che si deve attribuire a essa, in buona parte, l'attuale fallimento del romanzo. Autori che appena ieri sembravano in primo piano, oggi sembrano mediocri. La ragione sta nel fatto che il lettore è diventato egli stesso uno psicologo superiore all'autore.⁵⁸⁷

Questo assunto è talmente pervasivo che, anche rileggendo i classici del *novel*, “la loro psicologia ci sembra insufficiente, confusa, approssimativa rispetto ai nostri desideri, certamente più raffinati”.⁵⁸⁸ Il motivo è presto detto: né La Fayette, Dafoe o Balzac potevano contare su una scienza della psicologia in senso stretto (figurarsi gli autori medievali).

Ma a quale psicologia fa riferimento Gasset? Non lo specifica, anche se di certo non ha in mente Rumi o l'alchimia. Dà per scontato che il lettore sappia di cosa si parla quando si parla di psicologia, definendola una scienza che però, invece che dal metodo, sembra derivare dal senso comune. E come potrebbe essere diversamente? Dal momento che tutti abbiamo un'interiorità, dovremmo essere i più qualificati in materia per decidere cosa descrive meglio ciò che abbiamo dentro. Allora perché gran parte della popolazione occidentale paga per andare in terapia? Se abbiamo tutte queste conoscenze psicologiche, tanto da poter decretare

⁵⁸⁷ José Ortega y Gasset, *Sul romanzo*, trad. da Otello Lottini (SugarCo, 1996), 82.

⁵⁸⁸ Gasset, *Sul romanzo*, 83.

quale romanzo o racconto siano autenticamente psicologici e quali no, perché abbiamo così tanti problemi con noi stessi?⁵⁸⁹

Il motivo è che la psicologia cui ci si riferisce di solito è sempre una psicologia superficiale dell'io che crede di conoscersi, di esplorarsi e raccontarsi in modi più o meno trasparenti.⁵⁹⁰ L'avvento del Sé creativo, come lo chiama Maritain, è stato sostituito dall'avvento dell'ego, che centrandosi su di sé ignora (offusca) l'intuizione in quanto forza esterna. Il processo di centroversione, va detto, è irreversibile, per questo Maritain considera Dante un unicum irripetibile nella storia, la cui "benedetta" ingenuità lo ha condotto a una fedeltà assoluta alla sua Musa. Il ricorso all'ironia disincantata, che è figlia dell'autoconsapevolezza, sembra porre una separazione invalicabile tra autore e opera, vanificando proprio ciò che per i narratori del passato sembrava più importante, l'annullamento di sé. Viene da chiedersi, però, se l'ironia non sia in realtà cinismo, e se sia, nonostante tutto, ancora possibile per un autore annullarsi nell'opera.

A partire da Platone, l'io è emerso, si è affermato nell'età moderna, e si è espanso al punto che non è più possibile ignorarlo. L'estrema conseguenza di questa parabola è il florilegio di *novel* contemporanei incentrati sull'autore: autobiografie, memoir e *autofiction*.⁵⁹¹ In effetti, se

⁵⁸⁹ Per una panoramica discorsiva sul rapporto tra evoluzione della scienza psicologica e aumento generale del malessere psicologico, si veda James Hillman e Michael Ventura, *Cent'anni di psicanalisi. E il mondo va sempre peggio*, trad. da Paola Donfrancesco (Mondadori, 2022).

⁵⁹⁰ Cfr. *Infra*. 231.

⁵⁹¹ Quello dell'*autofiction* è un patto di lettura paradossale in cui l'autore, invece di sparire dietro i personaggi, si rivolge direttamente al lettore, a volte per riaffermare la propria presenza in barba alle teorie post-moderniste sulla "morte dell'autore"; altre per mettersi a nudo giocando sul filo di realtà, invenzione ed esagerazione. Detto altrimenti, l'*autofiction* è un gioco di prestigio che non racconta esattamente la realtà così com'è, ma una versione della realtà con l'autore (o la sua proiezione) al centro della scena. Recentemente questa tendenza ha iniziato a ossificarsi attorno al polo della realtà, riducendo sempre più il margine della fiction: "Quel che è certo è che si sta compiendo sotto gli occhi dei lettori un passaggio dalla strumentalizzazione paradossale dell'io finto-vero all'io non funzionale e tutto-vero della non fiction; *dall'io come possibilità all'io come limite inaggrabile del discorso* (corsivo mio). Non è poco, e non è detto, a giudicare dalla crescente importanza dei discorsi di verità fondati sull'autorità dell'io e delle opere basate 'su una storia vera' (al cinema, in televisione, nella comunicazione web, soprattutto quella dei social media), che ormai riguarda solo la letteratura", Riccardo Castellana, a c. di, *Fiction e non fiction. Storia, teorie e forme* (Carocci, 2021), 205. Il fatto che l'io appaia o si auto dichiari nel patto funzionale (o non funzionale) di un racconto, però, è solo la punta dell'iceberg, la manifestazione di una tendenza più profonda per cui anche romanzi di pura finzione, come i mystery, i noir e i thriller, sono in realtà un prodotto

la materia del romanzo è la psicologia, che bisogno c'è di filtrare la storia attraverso un personaggio immaginario come Mademoiselle de Chartes quando si può saltare la finzione e raccontare direttamente una proiezione dell'io dell'autore, magari dichiarando che si sta raccontando una storia vera? Ma, di nuovo, siamo certi che i romanzi che si professano psicologici siano davvero psicologici? O magari lo sono solo in virtù di una tra le tante psicologie immaginabili? Per esempio, cosa succederebbe se provassimo a considerare gli dèi dell'epica classica o gli eroici cavalieri di Camelot come autentici contenuti psicologici?

dell'io dell'autore che, invece di farsi da parte per lasciar crescere la storia, la fabbrica a tavolino. L'effetto è più subdolo, meno riconoscibile e più difficile da dimostrare, ma evidente se si accetta di considerare il romanzesco non un genere bensì un *modo* particolare di fare fiction che tolga di mezzo l'ego per lasciare libera la storia di svilupparsi da sé.

2.5 L'allegoria medievale come proto-psicologia

In principio era la *psyché*, l'anima, non la psicologia. Una considerazione del genere ci sembra abbastanza ovvia. Nessun greco si sedeva sul lettino dello psicanalista raccontando i suoi problemi. Piuttosto si imbarcava per un pellegrinaggio a Delfi, e il monito “conosci te stesso” poteva risultargli tanto oscuro quanto le rivelazioni dell'oracolo.

Nella prima parte, ricostruendo il contesto poetico degli antichi narratori, abbiamo cercato di tratteggiare un panorama “incantato”, abitato da divinità, mostri, streghe e potenze superiori. Chiunque abbia preso in mano un libro di mitologia o anche solo visto un film, considera tutto ciò abbastanza ovvio. Eppure, dal punto di vista letterario, c'è una sorta di resistenza a considerare reali le fantasticherie degli antichi.

“Ma come”, si dirà, “è ovvio che non esiste nulla di simile a una chimera. La chimera era una creatura mostruosa scoperta per la prima volta in un bassorilievo, in un tempio di Karkemish, e il suo aspetto bizzarro, un terzo leone, un terzo capra e un terzo serpente, dipendeva dal fatto che l'anno sacro della Caria era tripartito, di conseguenza anche l'animale mitico che lo rappresentava doveva essere composto da tre fiere”.⁵⁹²

Vero. Ma allora da dove avevano origine queste creature?

L'opinione di Robert Graves è che i miti fossero una sorta di striscia a fumetti che raccontava poeticamente eventi storici realmente accaduti.⁵⁹³ Graves, in particolare, era contrario all'interpretazione psicologica dei miti.⁵⁹⁴ Se i racconti si riferivano a eventi storici, che bisogno c'è di scomodare figure inconsce (vere o supposte) esistenti da sempre, che di

⁵⁹² Cfr. Graves, «Jungian Mythology».

⁵⁹³ Le icone mitiche, in questo senso, non necessiterebbero secondo Graves di alcuna spiegazione psicologica. Un esempio è la poesia di Lindsay *Bryan, Bryan, Bryan*, in cui i repubblicani avversari di William Jennings Bryan sono rappresentati come plutocrati col segno del dollaro sulla giacca e ghette ai piedi – potremmo dire come Paperon De Paperoni. Le icone dei repubblicani restituirebbero una immagine poetica chiara e storicamente contestualizzata, del tutto simile alle immagini mitologiche evocate dai poeti antichi. Graves, *ibid.*

⁵⁹⁴ Graves, *ibid.*

volta in volta si sono manifestate in forma di Zeus, Eracle eccetera? L'obiezione è forte, ma travisa gran parte di quel che la psicologia del profondo sostiene riguardo l'immaginazione mitica.

Ciò che bisogna considerare è che i miti non avevano un puro scopo didascalico. Non erano abbellimenti di fatti realmente accaduti (nemmeno Graves li considerava tali, poiché attribuiva un significato assoluto al senso poetico). Il mondo antico, e abbiamo cercato di mostrarlo nelle pagine precedenti, credeva che queste fantasticherie fossero reali – come, d'altro canto, anche Graves credeva alla sua Dea Bianca.

In uno studio sull'allegoria medievale, C. S. Lewis mette in luce un interessante aspetto nell'evoluzione della narrazione dall'antichità al medioevo:

We are apt to take it for granted that a poet has at his command, besides the actual world and the world of his own religion, a third world of myth and fancy. The probable, the marvellous-taken-as-fact, the marvellous-known-to-be-fiction—such is the triple equipment of the post-Renaissance poet. Such were the three worlds which Spenser, Shakespeare, and Milton were born to. London and Warwick, Heaven and Hell, Fairyland and Prospero's Island—each has its own laws and its appropriate poetry. But this triple heritage is a late conquest. Go back to the beginnings of any literature and you will not find it. At the beginning the only marvels are the marvels which are taken for fact. The poet has only two of these three worlds. In the fullness of time the third world crept in, but only by a sort of accident. The old gods, when they ceased to be taken as gods, might so easily have been suppressed as devils.⁵⁹⁵

Gasset forse ha ragione quando dice che il lettore contemporaneo, spesso, ha più sensibilità psicologica dell'autore e pretende che una storia rispetti una certa verosimiglianza interiore. Anche su questo punto (che abbiamo definito pregiudizio psicologico) ci sarebbe da discutere perché, sottolinea giustamente Zanotti, quando ci imbattiamo in un caso eccezionale della vita diciamo: “Se lo scrivessi in un romanzo non ci crederebbe nessuno”, e al tempo stesso, quando

⁵⁹⁵ Lewis, *The Allegory of Love*, 63.

guardiamo un film o leggiamo un libro che parla di amori impossibili, grandi guerre, ideali irraggiungibili e avventure mirabolanti, diciamo: “La vita è proprio così”.⁵⁹⁶

È chiaro che ci sia parecchia confusione concettuale riguardo la natura della psicologia in letteratura, al di là delle note riflessioni sul monologo interiore.⁵⁹⁷ Tendiamo (inconsapevolmente) a traslare questa confusione sul passato, pensando che il “terzo regno” del mito e della fantasia da cui attingiamo le storie fosse identico per gli scrittori dell’antichità e del medioevo; detto altrimenti, interpretiamo la psicologia del passato dalla prospettiva delle nozioni psicologiche contemporanee (spesso mutuata dal senso comune). Pensiamo cioè, come scrive Lewis, che un poeta dell’antica Grecia possedesse un’immaginazione simile alla nostra e la impiegasse più o meno nello stesso modo. Allora, però, mito e fantasia non erano artifici retorici: erano entità reali, o quantomeno percepite tali. Lo psicanalista James Hillman usa l’espressione “entità personizzate”, cioè fantasie separate dall’individuo dotate di volontà, autonomia e sufficiente potere da interferire con la vita dell’essere umano nei modi più impensati.⁵⁹⁸ Da questa considerazione potremmo evincere che il motto “conosci te stesso” sia più criptico di quanto non sembri a prima vista: chi sta agendo? Tu o un dio? O un demone? Sei sotto il sortilegio di una strega? Chi ti ha visitato in sogno? Quale profezia devi realizzare?

⁵⁹⁶ Paolo Zanotti, *Il modo romanzesco* (Laterza, 1998), 45.

⁵⁹⁷ Scholes e Kellogg, per esempio, intendono con psicologia: “un reale tentativo di riprodurre il processo verbale della mente – parole che sono disposte secondo schemi che non sono riferibili a un’unità verbale, ma al pensiero vero e proprio, e che non si dirigono verso il pubblico, ma riguardano innanzi tutto il personaggio. Il flusso di coscienza insiste su schemi psicologicamente orientati”. Scholes e Kellogg, *La natura della narrativa*, 233. I grandi monologhi antichi, invece, come quelli di Chaucer o Shakespeare, ricadrebbero nella categoria della “retorica del monologo”, un’esibizione linguistica diretta al pubblico per commuoverlo. Questa interpretazione (e già Nabokov lo aveva accennato) è abbastanza inconsistente. Secondo quale evidenza la mente dovrebbe essere ridotta a processo verbale? Gli autori considerano unicamente l’abito linguistico dell’interiorità, relegando la letteratura *romance* a monologo retorico, mentre la narrativa realistica sarebbe in qualche modo psicologica. Ciò che trascurano è il fatto (abbastanza palese) che la mente non è puramente linguistica; anzi, se mai lo è proprio secondariamente. Il monologo interiore, così come il flusso di coscienza, è solo una tecnica che, *per se*, non è né più né meno psicologica dell’altra. La definizione di psicologia adottata da Scholes e Kellogg, purtroppo, è solo apparentemente lucida. Lo sviluppo della “scienza” psicologica non significa nulla, se non che ciò che prima era concepito come immaginifico, vivo e personizzato, diventa letterale, astratto e apparentemente chiaro. Il realismo e il flusso di coscienza non si riferiscono al “pensiero vero e proprio”, ma solo a ciò che crediamo sia il pensiero – o peggio che vorremmo che fosse.

⁵⁹⁸ Cfr. *Infra*. Par. 2.8.

Chi sei tu, davvero, in questo gioco di forze ultraterrene? Qual è la tua virtù? Il tuo *dàimon*? Il tuo destino? Abbiamo avuto un assaggio di questa sorta di psicologia “schizofrenica” nel primo capitolo, esaminando alcuni passi dell’*Iliade*.

Nell’individuare il momento in cui questo stile di pensiero è cambiato, e si è smesso di credere che certe fantasie fossero reali, Lewis forse è troppo generoso quando traccia la linea di demarcazione nel Rinascimento, ma vero è che cambiamenti tanto profondi non avvengono dall’oggi al domani. Se il mondo omerico si reggeva sul pensiero analogico, magico e mitico, oltre che sul presupposto che gli dèi fossero vivi e autonomi, il medioevo era regolato dal principio dell’anagogia: la vita dell’uomo era in tutto e per tutto un “tipo”, un “esempio” di organizzazione divina, un’articolazione dell’ordine cosmico.⁵⁹⁹

Sul piano letterario, l’anagogia si esprime attraverso l’allegoria:

Mediaeval poetry is so completely saturated with this idea of “anagogy” that it is necessary to quote only a few examples. In fact, that “allegory” which is the invariable guise worn by mediaeval poetry (seen at its secular best in the Romaunt of the Rose) is only “anagogy” in its literary shape. The Rose is not merely like the Beloved, but is a type of her, and the perils that lurk in the garden, barring the lover’s approach to her, are the externalised types, presented through a literary convention, of the psychological adventures of those who would find the perfect love. Nearer to magic proper are the Arthurian Romances, which, especially in the figure of the Grail, are disguised and Christianised versions of the fertility myth.⁶⁰⁰

In genere definiamo l’allegoria una figura retorica, ma, proprio come l’analogia esaminata in precedenza, anche l’allegoria sembra più che altro una proprietà della mente, la capacità cioè di rappresentare l’immateriale in termini visivi.⁶⁰¹

You can start with an immaterial fact, such as the passions which you actually experience, and can then invent *visibilia* to express them. If you are hesitating between an angry retort and a soft answer, you can express your state of mind by inventing a person called *Ira* with a torch and letting her contend with another invented person called *Patientia*. This is allegory.⁶⁰²

⁵⁹⁹ Musgrove, «Poetry and Magic», 108.

⁶⁰⁰ Musgrove, «Poetry and Magic», 109.

⁶⁰¹ Lewis, *The Allegory of Love*, 39.

⁶⁰² Lewis, *The Allegory of Love*, ibid.

L'allegoria è simile all'analogia, ma limitata a un contesto specifico, quello narrativo e di rappresentazione. L'idea di gioia, per esempio, può essere espressa con l'immagine di un sole d'oro. Il legame mentale è analogico (l'idea astratta di gioia mi ricorda il sole per analogia: calore, luce, primavera, rinascita, eccetera), ma il significato dell'immagine è allegorico perché nel contesto di un ipotetico poemetto l'immagine del sole d'oro incarna l'idea astratta di gioia. La confusione tra allegoria e analogia dipende dal fatto, come è stato mostrato, che la mente funziona proprio per analogie.

Nel medioevo questa forma espressiva trovò largo consenso. La venerazione per gli antichi dèi si era raffreddata (se non estinta) ma per i poeti non era ancora possibile affrancarsi dal pensiero magico. Nel medioevo c'era scarso interesse per l'interiorità, poiché macchiata dal peccato, ma ciò non significava che l'interiorità non esistesse – abbiamo visto il rapporto ambivalente di Chrétien riguardo il suo ruolo di autore. Vizi e virtù erano presenti, ma se nel mondo greco erano gli dèi a farsi carico di incarnare il ventaglio delle istanze psicologiche (Ares la forza, Afrodite la bellezza, Cupido l'amore, Atena la saggezza, eccetera) i medievali, orfani di quest'eredità, non potevano ancora letteralizzare i sentimenti come faremmo noi contemporanei, in astratto.⁶⁰³ L'allegoria dunque non era una semplice figura retorica: era lo strumento attraverso cui si personizzava l'interiorità, esteriorizzandola.⁶⁰⁴ In altre parole, l'allegoria medievale è una forma di proto-psicologia.

⁶⁰³ Una forma espressiva simile ma per certi versi opposta all'allegoria è il simbolismo. Dove l'allegoria parte da un fatto immateriale per dargli concretezza, identità e autonomia, il simbolismo viceversa concepisce il mondo materiale come una copia di quello immateriale. Per un simbolista “noi” siamo l'allegoria di una realtà più vera, come nel caso di Platone e del mondo delle idee. Cfr. Lewis, *The Allegory of Love*, 39–41.

⁶⁰⁴ “We saw that allegory was in no sense a mere device, or figure of rhetoric, or fashion. It was not simply a better or worse way of telling a story. On the contrary, it was originally forced into existence by a profound moral revolution occurring in the latter days of paganism. For reasons of which we know nothing at all—here again comes the ‘seminal form’ not to be explained by history—men’s gaze was turned inward. But a gaze so turned sees, not the compact ‘character’ of modern fiction, but the contending forces which cannot be described at all except by allegory. Hence the development of allegory, to supply the subjective element in literature, to paint the inner world, followed inevitably”. Lewis, 84-85.

Ben prima di Guillaume de Lorris e del *Roman de la Rose*, l'uso dell'allegoria, seppur incidentale, era diffuso capillarmente nei trattati e nei sermoni, popolando l'immaginario medievale di personificazioni angeliche o demoniache, come i Sette Vizi Capitali o le Virtù. Lewis, per esempio, esamina in dettaglio la *Psicomachia* di Prudenzio, in cui Fede si scontra con Paganesimo, Pudicizia con Libidine, Pazienza con Ira, Umiltà e Speranza con Superbia, eccetera; ma pensiamo anche alla celebre personizzazione di Filosofia nel *De consolatione* di Boezio; o al meno noto Flugenzio, che nella *Continentia vergiliana* interpreta la storia di Enea come un'allegoria della vita umana; e ancora a Bernardo Silvestre, capo della Scuola di Chartres, che nel *De mundi universitate sive megacosmus et microcosmus*, immaginando l'origine del mondo, personizza Natura (l'ordine generale delle cose) e Physis (la qualità organica di Natura).⁶⁰⁵

Sempre Lewis riporta la visione di un monaco inglese del Settimo secolo in cui:

This monk—one of a hundred successors of Er and predecessors of Dante—could see all round him, as he left the body, the demons and angels contending for his soul. But mixed with the former were his own sins, whom he recognized by their voices as they cried out, 'Ego sum cupiditas tua, Ego sum vana gloria', and the like. On the other side, but smaller—*parvae virtutes*—his Fasts and his Obedience came to offer him their aid. From these he passes to the flaming river with its narrow bridge and sees the good souls pressing to cross over *desiderio alterius ripae*. All the actors and all the scenery are on the same plane of reality; and the story, like many others of its kind, may well record an actual dream. Such was once the concreteness of those figures whom our criticism would dismiss as 'abstractions'.⁶⁰⁶

L'elemento psicologico dei racconti medievali si esprime al meglio proprio in Chrétien de Troyes. I racconti del ciclo arturiano di Chrétien, nonostante il ricorso a tecniche ridondanti come le digressioni, sono assai più accessibili di racconti più antichi, come il *Beowulf*, e hanno contribuito a fondare l'immaginario medievale della corte di Camelot, abitata da cavalieri in perenne ricerca di gloria o amore, vittime di sortilegi e avversari temibili. Inoltre, come

⁶⁰⁵ Lewis, *The Allegory of Love*, 65–78.

⁶⁰⁶ Lewis, *The Allegory of Love*, ibid.

sostiene Lewis, a differenza dei suoi contemporanei Chrétien fu uno dei primi autori a tentare una vera esplorazione dei sentimenti umani (e per questo può essere annoverato tra i padri del romanzo sentimentale, oltre che d'azione). Eppure, difficilmente si potrebbe vedere in personaggi come Lancillotto o Ginevra un vero scavo psicologico. Il motivo è che Chrétien, proprio come il pudore manifestato nel riconoscere il suo ruolo di autore, ogni volta che tenta un'incursione nella psicologia dei personaggi riesce a farlo solo attraverso l'allegoria.⁶⁰⁷

Un esempio sono i travagli interiori di Soredamor, la damigella della regina Ginevra in *Cligès*:

Pure la fanciulla era così avvenente e bella che avrebbe ben dovuto apprendere gli insegnamenti d'Amore, se solo avesse voluto dedicarsi, ma non aveva mai acconsentito a cimentarsi. E dunque Amore la farà presto soffrire e saprà ben vendicarsi dell'alterigia e della resistenza ch'ella gli ha sempre opposto!⁶⁰⁸

Amore le è entrato nel chiuso del cuore e ha scatenato conflitto e ira, che la stringono e la tormentano.⁶⁰⁹

Invero ora non può dire che Amore l'abbia schernita, né può dolersi di nulla. Amore le fa amare il più bello, il più cortese, il più valoroso che mai si possa trovare al mondo.⁶¹⁰

Amore agisce di sua volontà come gli dèi greci dell'*Iliade*, ma a differenza loro è un'istanza al tempo stesso interna e trans-personale dei personaggi. Rispetto a *La principessa di Clèves*, il

⁶⁰⁷ "We found that Chrétien was psychological. And this we could explain by the whole history of courtly love. But we also found that wherever Chrétien became psychological he became allegorical. And this again we could explain, for we had seen that allegory had been born and perfected for the very purpose to which Chrétien put it. Chrétien combined two methods in his work because he combined two different appeals. He wished to satisfy the taste for marvellous adventure, and he did so by writing thousands of couplets (little mentioned in histories of literature) about honest knightly deeds and enchantments no different in essence from the work of any other metrical romancer. But he also wished to satisfy the taste for refined emotionalism, and he did this by interrupting his objective story from time to time with those long passages of soliloquy or analysis in which, as we noticed, he is always slipping into allegory. The radical defect in Chrétien's poetry is that these two kinds of interest lie side by side in it without being really fused. The emotions of Lancelot and Guinevere are not really illustrated, save in a very shallow sense, by their adventures; their adventures are not really explained by their emotions. It was inevitable, therefore, that a story by Chrétien must have appeared in very different lights to different members of his audience". Lewis, *The Allegory of Love*, 85.

⁶⁰⁸ Troyes, *I Romanzi Cortesi*, 207-8.

⁶⁰⁹ Troyes, *I Romanzi Cortesi*, 214.

⁶¹⁰ Troyes, *I Romanzi Cortesi*, 244.

racconto dei sentimenti in questa forma sembra anacronistico. Non siamo nemmeno prossimi all'antropomorfizzazione tipica dell'epica classica perché qui Amore è una forza impersonale, dotata di volontà ma non di una fisicità vera e propria. Nemmeno i personaggi vittima di Amore sembrano dotati di una personalità individuale. Seguono i dettami dell'ispirazione superiore, come lo sventurato Yvain, innamorato della vedova del suo nemico giurato:

«Ormai conviene ch'io sia per sempre in suo potere, poiché tale è il comando di Amore. Colui che non accoglie Amore di buon grado quando questi l'attira a sé commette tradimento e fellonia [...] Devo amare ciò che vuole Amore.»⁶¹¹

Yvain continua il monologo, decantando le bellezze di Laudine, e anche in questo caso appare la figura personizzata di Natura come in Bernardo Silvestre:

Mai Natura seppe superare se stessa nel creare la bellezza, che in lei è stata profusa a dismisura. O forse non fu opera sua? [...] Certo Iddio la creò con le sue nude mani, per stupire Natura; ed essa impiegherebbe invano tutto il proprio tempo se volesse imitare quel modello.⁶¹²

In quest'altro passaggio, Yvain è incastrato non solo da Amore, ma anche da Onta, che gli si parano innanzi come se fossero veri personaggi:

Ma Amore lo trattiene, e Onta, che gli si presentano innanzi d'ambo i lati: se andrà via, sarà disprezzato e non si crederà mai che abbia portato a termine l'impresa; d'altra parte, egli ha tal vivo desiderio di potere almeno vedere la dama, che poco gli importa della prigionia. Preferisce morire che andarsene! [...] La damigella ritorna [...] A causa dell'Amore che è penetrato in lui, lo trova pensoso e svagato.⁶¹³

Un'altra caratteristica dello stile di Chrétien, ancora vicina al racconto orale, è la descrizione dei tumulti interni piuttosto che la loro rappresentazione visiva. Laddove i combattimenti all'arma bianca sono più "grafici", e quindi facili da descrivere (attacco, schivata, clangore di

⁶¹¹ Troyes, 322

⁶¹² Troyes, 323.

⁶¹³ Troyes, 324.

lame) i movimenti interiori richiedono una finezza che può essere immediata su una pagina scritta, ma non altrettanto in un racconto orale. Se si scrive: “Yvain stringe i pugni, cammina avanti e indietro col fiato corto, si morde il labbro, guarda verso la finestra di Laudine, ma distoglie subito lo sguardo, asciugandosi la fronte”, possiamo capire che cosa passa per la testa del personaggio senza che il narratore lo espliciti. Ciò è possibile solo sulla carta, mentre un racconto orale richiede maggior immediatezza descrittiva che permetta al pubblico di capire cosa sta succedendo, oltre a dare la sensazione che il narratore sia effettivamente davanti alla platea. Al contrario, i dialoghi di Chrétien, per quanto altisonanti, sono ritmati come in un dramma teatrale, con botta e risposta privi di incisi che spieghino che cosa un personaggio dice o perché. Fuori dai dialoghi, l’interiorità o è raccontata (Yvain preferisce morire piuttosto che andarsene) oppure personificata: i sentimenti, infatti, non si limitano ad apparire e a “spiegarsi” in un certo senso da soli secondo la loro natura, bensì agiscono, come in questi passaggi:

Non è questo Amore assoluto e perfetto? Sì, invero. Ma Odio non è forse ben manifesto? Sì, ed è cosa certa; essi non hanno che un solo desiderio: spaccare la testa all’avversario e infliggergli una tale onta che la sua fama ne sia avvilita. In fede mia, è un vero prodigio trovare riuniti Amore e Odio mortale! Dio, come è dunque possibile che un solo tetto accolga due sentimenti così contrari? A parer mio, un’identica dimora non può ospitarli entrambi.⁶¹⁴

E ancora:

Forse Amore si è rinchiuso in una stanza segreta, mentre Odio, che vuole essere visto, si è installato nelle logge che si affacciano sulla via. Ora Odio è ben pronto a entrare in azione: dà sprone e incita e pungola più che può per attaccare Amore, che tuttavia non lascia il proprio rifugio. Ah, Amore, dove ti nascondi? [...] Amore è cieco e Odio non vede nulla [...] Amore è accecato, vinto e ingannato: vede coloro che con diritto sono suoi sudditi, eppure non li riconosce. E Odio, incapace di dire perché l’uno e l’altro si detestino, vuole farli combattere a torto.⁶¹⁵

⁶¹⁴ Troyes, 393.

⁶¹⁵ Troyes, *ibid.*

Qui possiamo notare ancora una doppia tensione. Da un lato Chrétien interviene direttamente nella narrazione con una sua opinione: da ciò fa seguire una tenzone tra Amore e Odio come fossero due personaggi senza volto, eppure dotati di volontà autonoma. La tenzone fa un calco dei sommovimenti interiori di Yvain e Galvano, ma data la ricchezza del conflitto tra odio e amore, l'unico modo in cui Chrétien può rappresentarlo è "graficamente", poiché la semplice esposizione non è sufficiente. I sentimenti, visti come forze indipendenti, vengono personizzati, allegorizzati.

Questi sono esempi sparsi, ma l'abbondante corpus letterario analizzato da Lewis ci permette ancora una volta di apprezzare la centralità del pensiero analogico nel funzionamento della mente e i limiti nell'interpretarlo come semplice equivalente della categorizzazione. L'uomo medievale, rispetto a quello omerico, era più introverso, si guardava dentro, ma non sperimentava la vita interiore attraverso categorie astratte. Chrétien, sintetizza Lewis commentando una scena di *Lancillotto*:

found some difficulty in conceiving the inner world on any other terms. It is as if the insensible could not yet knock at the doors of the poetic consciousness without transforming itself into the likeness of the sensible: as if men could not easily grasp the reality of moods and emotions without turning them into shadowy *persons*. Allegory, besides being many other things, is the subjectivism of an objective age. When Lancelot hesitates before mounting the cart, Chrétien represents his indecision as a debate between *Reason* which forbids, and *Love* which urges him on. A later poet would have told us directly—though not, after all, without metaphor—what Lancelot was feeling: an earlier poet would not have attempted such a scene at all.⁶¹⁶

Fin qui non sembrano esserci grossi problemi interpretativi, sebbene la tesi sull'analogia di Hofstadter e Sander, illustrata in precedenza, si dimostri ancora una volta incompleta. Pur impiegando l'analogia, i poeti medievali non concettualizzavano le cose nello stesso modo in cui facciamo noi: disponevano, per esempio, della parola Amore, ma non riuscivano a

⁶¹⁶ Lewis, *The Allegory of Love*, 29–30. Per la scena di Lancillotto che esita a salire sulla carretta, Troyes, *I Romanzi Cortesi*, 413.

categorizzarla in senso astratto, e anzi per esprimerla dovevano proiettarla all'esterno come un'entità indipendente, sensibile e concreta. Dovevano, cioè, creare qualcosa (una finzione) attraverso la fantasia.

Obiezione e possibile spiegazione: i medievali (a differenza nostra) erano incapaci di interpretare chiaramente la vita psichica e non disponevano della strumentazione concettuale sufficiente, così ricorrevano a stratagemmi come personizzazione e allegoria per esprimere ciò che altrimenti sarebbe rimasto oscuro dentro di loro.

Concludendo così, però, faremmo torto al proposito di partenza, cioè evitare di proiettare il nostro modo di pensare sul passato. L'idea che sosterremo invece è radicale, e impone di liberarsi dai paraocchi della psicologia del senso comune. Cercheremo di dimostrare come la personizzazione non sia uno stratagemma cui ricorrere per esprimere concetti confusi, bensì (proprio come l'analogia rispetto al ragionamento logico-formale) l'originario e naturale meccanismo della mente. Detto altrimenti, invertiremo l'argomento di Lewis: non sono gli antichi a personizzare, loro malgrado, concetti astratti come l'Amore, ma noi contemporanei che li de-personizziamo, astraendo entità psichiche viventi attraverso la concettualizzazione.⁶¹⁷

Il ragionamento sembra contro-intuitivo, ma necessario per liberarci da quello che abbiamo definito "pregiudizio psicologico" e vedere di nuovo in trasparenza poesia e letteratura nel loro autentico significato immaginifico. L'argomento ci appare doppiamente respingente perché viviamo in una realtà psicologica astratta, quindi è naturale per noi considerare Amore, Odio,

⁶¹⁷ Una conseguenza importante di questa inversione è vedere sfumare i confini delineati prima tra analogia e simbolismo, poiché non risulta più tanto chiaro quale sia la "realtà più vera" cui i simbolisti si riferiscono. Platone credeva che questo mondo materiale sia una copia (simbolismo); Dante, per converso, credeva che l'analogia fosse un "colore rettorico", e che Amore non fosse un'entità separata, esistente di per sé in qualche iperuranio (allegoria). Se affermiamo però che non esiste personizzazione ma solo de-personizzazione, Amore deve esistere da qualche parte *in quanto figura concreta e autonoma*. Qualche parte, in questo caso, è la psiche nella sua stratificazione individuale e collettiva, ma le due direttrici parallele e opposte di personizzazione e simbolismo, in questo nuovo contesto, sembrano incrociarsi perché Amore, come entità psichica, diventa *sia* personizzato *sia* realtà autentica e indipendente sul modello delle idee platoniche.

Speranza in astratto, semplici parole che rappresentano un sentimento.⁶¹⁸ La psicologia che diamo per scontata, però, non solo non esisteva in quanto scienza fisico-naturale, ma nemmeno in quanto concetto prima della Riforma Protestante. È, in altre parole, un prodotto storico dal quale siamo influenzati, non un dato dell'esistenza. Per questo è fondamentale capire a quale psicologia ci si riferisca quando si sostiene, come Gasset, che un romanzo è psicologico. Come mostreranno i prossimi capitoli, la questione è meno limpida di quanto appaia.

Abbiamo detto che il rapporto tra *romance* e *novel* non riguarda modi e generi ma stili di pensiero, in altre parole psicologia. Secondo James Hillman, il termine *psychologia* fu introdotto dal teologo Filippo Melantone, amico di Lutero, ed emerse insieme alla nuova costellazione concettuale della Riforma protestante: *self-regard*, *self-love*, *self-conceit*, *self-destruction*.⁶¹⁹ Hillman è parzialmente impreciso nell'attribuire la paternità del termine a Melantone: egli, insieme al cattolico spagnolo Juan Louis Vives, fu certamente tra i primi ad aprire la strada alla psicologia scientifica, spostando l'asse della ricerca dall'anima in quanto essenza all'anima in quanto funzione operativa.⁶²⁰ Prima della Riforma, già Tommaso d'Aquino aveva lumeggiato la doppia natura dell'anima: da una parte l'essenza dell'anima *per se*, dall'altra l'anima in quanto *coniunctum* col corpo. Le operazioni dell'anima in quanto tale sono oggetto della metafisica, mentre le seconde, poiché legate al corpo, possono essere indagate dalla fisica.⁶²¹ Nonostante ciò, larga parte della cultura medievale subì l'influsso del pensiero di Platone, il quale postulava l'esistenza di un'anima puramente astratta. La natura per così dire "organica" dell'anima riemerse con la riscoperta di Galeno, il quale, a differenza di

⁶¹⁸ Questa tendenza, peraltro, è tipica dell'allegoria Settecentesca, la quale (come nel caso di Joseph Addison) veniva percepita come una manifestazione irrazionale della mente dovuta a stati alterati della psiche. La poesia del Settecento allegorizzava per "dare forza a idee astratte e universali", ma non le percepiva più come istanze autonome dell'anima, come nel caso del monaco descritto da Lewis. L'allegoria medievale allora è una sorta di terra di mezzo tra la poesia epica classica e la modernità, in cui l'individuo inizia a emergere ma non è ancora pienamente formato come entità razionale scollata dal mondo, e in cui la psicologia non era ancora una "scienza" (*logos*). Cfr. Hillman, *Re-visione della psicologia*, 39–41.

⁶¹⁹ Hillman, 307.

⁶²⁰ Riccardo Luccio, *Dall'anima alla mente. Breve storia della psicologia* (Laterza, 2014), 14.

⁶²¹ Luccio, *Dall'anima alla mente. Breve storia della psicologia*, 10.

Platone, si era soffermato su uno studio fisiologico del *pneuma*, il soffio vitale che risiedeva nel corpo in diverse forme e in diversi organi.⁶²² Melantone, pur riferendosi a Galeno, si ferma in un certo senso a metà strada perché, anche riconoscendo la natura “organica” dell’anima legata al corpo, ne mantiene comunque l’aspetto metafisico e immortale; il disguido riguardo l’origine del termine deriverebbe, secondo lo psicologo Riccardo Luccio, da un’erronea attribuzione di Volkmann, il quale avrebbe fatto riferimento a una ipotetica lezione tenuta da Melantone dal titolo *psychologia*, ma di cui non vi è traccia.⁶²³ La prima comparsa scritta del termine *psychologia* si deve a Johann Thomas Fregius, nel 1575. Fregius fu un discepolo di Petrus Ramus, critico di Aristotele e iniziatore di una corrente filosofica nota come “ramismo”: si pensa infatti che l’espressione psicologia sia nata all’interno della cerchia di Ramus, in un contesto storico in cui fiorivano nuove parole greche legate alla *psyché*, come *psychogonia*, *psychomachia*, *thnetopsychia*, *psychathanasia*, *psychopannychia*, *psychodia*, *psychozoia*, *antimonopsychia*.⁶²⁴ L’opera di Fregius può essere considerata il vero inizio della psicologia non solo perché fu il primo a usare il termine per iscritto (eccettuato l’antecedente dell’umanista Marcus Marulus, che cinquant’anni prima di Fregius aveva intitolato un suo scritto andato perduto *Psichiologia de ratione animae humanae*) ma soprattutto perché stabilisce come lo studio della psiche non sia più oggetto della metafisica bensì della sola fisica.⁶²⁵

I filosofi del Seicento perlopiù ignorano il dibattito attorno alla psiche, ma al contempo lo influenzano indirettamente. L’influsso di Cartesio, come contestualizzeremo meglio nel terzo capitolo, non può essere trascurato nel racconto della progressiva introflessione dell’essere

⁶²² Luccio, 13.

⁶²³ Luccio, 16.

⁶²⁴ Luccio, 17-18.

⁶²⁵ Luccio, Ibid.

umano.⁶²⁶ Dopo la Riforma non solo è impossibile pensare con le categorie figurali precedenti (Hillman parla addirittura di iconoclastia, in riferimento alla distruzione delle immagini sacre che costituirebbero correlativi di immagini psichiche) ma è anche impossibile raccontare storie nello stesso modo di Chrétien.⁶²⁷ Ecco che *La principessa di Clèves* nasce come espressione non solo del movimento critico-letterario che inverte la prescrizione di Aristotele nella *Poetica*, ma sull'onda di una nuova visione dell'essere umano e dell'interiorità. Ciò che prima era rivestito di un abito immaginifico, personizzato in forma di figura autonoma, è portato all'interno della coscienza: diventa sentimento, pensiero, emozione privata dell'io, e al tempo stesso l'immagine assume connotati irrazionali.

Già Lewis aveva notato un'iniziale introflessione dell'uomo medievale, e abbiamo visto come Maritain ne discuta diffusamente parlando di un progressivo scivolamento verso l'ego auto-centrico in età moderna.⁶²⁸ Non è possibile dire con certezza come andarono le cose, ma, dovendo avanzare un'ipotesi già introdotta nel primo capitolo, il guardarsi dentro probabilmente cominciò quando gli dèi iniziarono a dissolversi. Il guardarsi dentro, di cui parleremo meglio nella terza e ultima parte, si accompagnò anche a un arricchimento del vocabolario interiore (come testimoniano anche i neologismi elencati prima riguardo la *psyché*). Il filosofo Charles Taylor ben riassume questo passaggio nel suo studio sull'età secolare, evidenziando come la nuova identità moderna sia coincisa (come anticipato da Hillman) con l'emergere di una nuova psicologia:

The rise of the buffered identity has been accompanied by an interiorization; that is, not only the Inner/Outer distinction, that between Mind and World as separate loci, which is central to the buffer itself; and not only the development of this Inner/Outer distinction in a whole range of epistemological theories of a meditational type from Descartes to Rorty; but also the growth of a

⁶²⁶ Cfr. Infra. Par. 3.8.

⁶²⁷ Cfr. Infra. 3.7.

⁶²⁸ Si noti che anche immaginazione e intuizione vengono psicologizzate, trasformandosi in "facoltà" interiori esercitate dall'io, non più semplicemente ricevute.

rich vocabulary of interiority, an inner realm of thought and feeling to be explored. This frontier of self exploration has grown, through various spiritual disciplines of self-examination, through Montaigne, the development of the modern novel, the rise of Romanticism, the ethic of authenticity, to the point where we now conceive of ourselves as having inner depths. We might even say that the depths which were previously located in the cosmos, the enchanted world, are now more readily placed within.⁶²⁹

Il *novel* nasce come forma di scandaglio dell'Io: è intimamente legato all'affermarsi di un nuovo modello di attenzione che disincanta il mondo, introiettando tutta la ricchezza psicologica (*anima mundi*) all'interno dell'io.

Una metafora può aiutarci a visualizzare il cambiamento. Nel 1981 Daniel Keyes scrisse un libro intitolato *Una stanza piena di gente*, la biografia di Will Milligan, criminale schizofrenico con ventiquattro personalità diverse che convivevano dentro di lui. Immaginiamo la mente dell'uomo antico come una stanza piena di gente: sostituiamo alle personalità multiple di Milligan Zeus, Era, Dioniso e gli altri e otterremo qualcosa di simile alle scene dell'*Iliade* raccontate all'inizio. Ora immaginiamo che la stanza inizi a svuotarsi un secolo dopo l'altro, quando le personalità divine vengono assorbite prima dalla forza impersonale della provvidenza, poi dal Dio cristiano. Alla fine la stanza resta vuota e l'Io si guarda attorno. Si guarda dentro. La Riforma accelera il processo. La stanza si restringe, e la persona al centro, rimasta sola, si sente sempre un po' più grande, intensifica la percezione della propria unicità, il senso di essere un Io, l'egoismo, l'auto-riflessione. Seguiranno, nei secoli successivi, il pietismo tedesco e l'apogeo della persona morale kantiana.⁶³⁰ Nasce ciò che abbiamo definito pregiudizio psicologico: la psiche è introiettata, e la narrativa si fa progressivamente racconto dell'ego.⁶³¹

L'immaginazione divina sarebbe rinata sotto l'egida del romanticismo in forma di simbolismo. Gli dèi, scacciati dall'Olimpo, abitavano ora il regno terzo dell'immaginazione

⁶²⁹ Taylor, *A Secular Age*, 539–40.

⁶³⁰ Hillman, *Re-visione della psicologia*, 307.

⁶³¹ Che, come abbiamo sottolineato, è di ostacolo all'intuizione creativa diretta verso il bello in sé.

menzionato da Lewis, concedendo di volta in volta ai poeti dell'Ottocento il salvacondotto per una realtà più vera e autentica dietro l'apparenza sensibile.⁶³² Sterilizzati, allegorizzati o letteralizzati, gli dèi antichi potevano essere solo oggetto di contemplazione estetica, poiché, nelle parole di Lewis, “disinfettati” dal germe dell'adorazione religiosa. Nella poesia antica le occorrenze in cui gli dèi si palesano nel racconto come puro oggetto estetico sono rarissime, forse solo un passaggio in Omero, richiamato poi da Lucrezio il quale, però, era ateo, motivo per cui vedeva le divinità come prodotti artistici qualunque.⁶³³

In sostanza, l'irrigidimento del Seicento, dopo la Riforma, completa la caduta degli dèi che abbiamo raccontato nella prima parte. Le divinità, comprese le sparute minoranze sopravvissute sull'altare di una strega o nel recinto incantato dell'Arcadia, vengono soppresse come diavoli, e l'avversione di Smollet verso l'irrazionalità del *romance* assume un significato pregnante.⁶³⁴ Quella condotta dai primi autori di *novel* non è una riforma letteraria, né un esercizio critico: è una guerra diretta a un intero sistema di pensiero ora considerato non solo irrazionale, ma anche pericoloso. È una guerra contro quella che era stata da sempre considerata la fonte (immaginale) delle storie: la Musa. Ecco perché il romanzo moderno non può essere visto come una semplice integrazione di *romance* e *novel*: ciò che si scontra, sulla pagina, non sono stili letterari o modi di raccontare, ma stili di pensiero. Se un'integrazione c'è stata, deve essere stata raggiunta a un prezzo, ma quale? Riserveremo la risposta per l'ultima parte della ricerca, quando avremo una visione complessiva del fenomeno.

⁶³² Si noti che in un certo senso paradossale, i romantici possono essere considerati anche come più classici dei classicisti stessi. Ciò che separa il poeta romantico dall'esperienza poetica di Omero, è proprio la presenza ingombrante dell'individualità. Il cosiddetto “titanismo” romantico è stato spesso scambiato per una inflazione dell'ego, un'esaltazione del genio individuale, quando la vera tensione romantica è diretta verso il Sé, per usare il gergo junghiano, non verso l'Io. L'immaginazione non vive più nel mondo alla maniera “innocente” di Omero o Dante, ma è necessariamente mediato dall'ego dell'autore, il quale ricerca un punto di giuntura tra la propria singolarità e il tutto indifferenziato, una sorta di teofania con il tutto, chiamato di volta in volta Natura o Dio, attraverso l'immaginazione. Cfr. Davies, *Romanticism and Esoteric Tradition*, 13–64.

⁶³³ Lewis, *The Allegory of Love*, ibid.

⁶³⁴ Cfr. infra. Par. 3.8.

Ciò che dobbiamo chiederci ora è: se le pulsioni inconscie erano “persone” immaginifiche che agivano realmente nella vita degli esseri umani, allo stesso modo della Musa, possiamo dire di averle sterilizzate nel momento in cui abbiamo iniziato a guardarle con occhio diverso? Detto altrimenti, per riprendere la metafora di Lewis, siamo così sicuri (o arroganti) da credere che i diavoli siano spariti solo perché abbiamo smesso di credere in loro?

Per rispondere dobbiamo affrontare un problema che finora abbiamo posto solo lateralmente: la natura dell'inconscio. Com'è fatto? Come si comporta? E, soprattutto, qual è il suo rapporto con le immagini?

2.6 Fantasia, inconscio, neuroplasticità

Il regno di Fantasia è in pericolo! Il Nulla divora montagne, paludi, deserti e boschi, lasciando solo un grande vuoto dove prima c'era il tessuto vivo dell'immaginazione. Per impedire che Fantasia sprofondi nel Nulla, l'Infanta Imperatrice, che governa sul regno dalla sua torre d'avorio, incarica il giovane Atreiu di partire alla ricerca di colui che potrà darle un nuovo nome, e rigenerare così il reame.

Atreiu affronta mille peripezie in compagnia di Fùcur, il drago della fortuna, scoprendo che l'unico eroe capace di dare un nuovo nome all'Infanta Imperatrice si trova oltre i confini di Fantasia. Nessuno però è mai arrivato tanto lontano, e volando nel mezzo di una tempesta in groppa al drago, Atreiu precipita su un'isola sperduta. Sposato, Atreiu scopre che il Nulla è arrivato anche sull'isola, allargandosi come una ferita. Per fuggirgli, Atreiu si inoltra in un insediamento abbandonato e qui trova Mork, un lupo mannaro lasciato a morire incatenato. Mork gli racconta di come tutti gli abitanti della Città dei Fantasmi, guidati da Maya, la Principessa delle Tenebre, si siano gettati di loro spontanea volontà nel Nulla. Atreiu non capisce. Perché qualcuno dovrebbe abbandonarsi di sua spontanea volontà al Nulla?

Mork gli rivela il segreto che nessuno in Fantasia può conoscere. Saltare nel Nulla trasporta le creature di Fantasia, gnomi, draghi, fate, mostri e folletti, nel Regno degli Uomini, ma, continua Mork: “Se tu dovessi fare la tua comparsa nel Regno degli Uomini, là non saresti più quello che sei qui”.⁶³⁵

“Che significa?” insiste Atreiu.

Mork risponde così:

⁶³⁵ Michael Ende, *La storia infinita*, trad. da Amina Pandolfi (TEA, 2022), 147.

“Che cosa siete laggiù, mi domandi? Ma che cosa sei qui? Che cosa siete dopotutto, voi abitanti di Fantasia? Chimere, visioni fantastiche, immagini di fantasia, invenzioni del regno della poesia, personaggi di una storia senza fine? O forse che tu ti ritieni realtà, figliolo? Be’, sì, certo, qui nel tuo mondo lo sei [...] Indovina un po’, figliolo, che fine fanno tutti gli abitanti della Città dei Fantasmi che si sono gettati nel Nulla? [...] Diventano manie, idee fisse nella mente degli uomini; immagini d’angoscia, là dove non c’è motivo d’angoscia; idee di disperazione, là dove non c’è ragione di disperarsi; desiderio di cose che poi li fanno ammalare [...] Ci sono molte forme diverse di illusione e di follia: a seconda di quello che siete stati di qua, belli o brutti, stupidi o intelligenti, diventate di là menzogne belle o brutte, stupide o intelligenti”.⁶³⁶

La scena è parte della *Storia infinita* di Michael Ende, un romanzo che (complice l’infelice adattamento cinematografico) è spesso relegato a letteratura fantastica per bambini. Ende, in realtà, forse per via dell’influenza di Rudolf Steiner e dell’antroposofia, riempie il romanzo di riferimenti filosofici, simbolici e psicologici. Per esempio, il fatto che la Principessa delle Tenebre si chiami Maya, come il velo illusorio che nasconde la realtà del mondo secondo le tradizioni orientali, non è casuale. Non è casuale nemmeno l’articolata esposizione che Mork fa dell’attraversamento delle creature di Fantasia nel Nulla. Passaggi come questo sono disseminati ovunque nel romanzo e sono ambivalenti: da un lato appesantiscono la narrazione, favorendo il *tell* al posto dello *show*; dall’altro rivelano anche l’intento profondo di Ende, quello cioè di veicolare attraverso la finzione dei piccoli messaggi nascosti.

Il discorso di Mork è di particolare interesse perché condensa in forma narrativa il mutamento cui faceva riferimento Lewis in chiusura del paragrafo precedente: gli dèi, adorati anticamente, sono stati soppressi come diavoli nella modernità. Le creature di Fantasia hanno un corpo e un’identità nel loro regno; quando però finiscono in quello degli Uomini, ecco che si tramutano in concetti, idee, manie, come nel caso degli abitanti della Città dei Fantasmi (probabilmente gemellata con la Città delle Nevrosi).

Non solo, insiste Mork. Proprio perché gli uomini non capiscono le idee che arrivano da Fantasia, le detestano: “Per questo gli uomini odiano e temono Fantasia e tutto ciò che viene di

⁶³⁶ Ende, *La storia infinita*, 146–47.

qua. Vogliono distruggerlo. E non sanno che in tal modo non fanno che accrescere il flusso di menzogne che si rovescia incessantemente nel mondo degli uomini [...] Non lo sanno. Non è divertente?”⁶³⁷

Già Freud aveva evidenziato come anche un evento fantastico può generare una nevrosi:

La vita psichica può essere segnata da stimoli interni, al di là di qualunque realtà, senza che si sia mai verificato un evento traumatico. Una fantasia potrebbe dunque bastare per organizzare i sintomi di una nevrosi. La realtà psichica prende il sopravvento, nella coscienza freudiana, sulla realtà esterna [...] La fantasia è ciò che fornisce il quadro della realtà [...] *Essa contribuisce a costituire la realtà così come il soggetto la coglie* (corsivo mio). Inutile quindi andare alla ricerca del ricordo dimenticato – esso è incluso nella fantasia, trasformato da ogni sorta di meccanismi psichici simili a quelli che operano nel sogno.⁶³⁸

Nella visione freudiana della psiche, la fantasia non è un elemento collaterale delle illusioni o dei disturbi mentali. Le fantasie, al contrario, contribuiscono a modellare non solo la realtà esperita dal soggetto, ma anche il suo modo di esperirla: possiamo interpretare la fantasia come un filtro deformante che ci proietta in una nostra visione del mondo, e al contempo influenza ciò che nel mondo possiamo trovare. In altre parole, non potrebbe esistere esperienza “pura” del reale svincolata da qualunque fantasia, poiché l’esperienza stessa genera e alimenta la fantasia dell’esperienza.

Obiezione: ma Freud non è stato superato dalle neuroscienze e dalla psicologia contemporanea?

Questo in genere è il primo dubbio che sorge quando si parla di psicoanalisi (sebbene, finora, abbiamo fatto consapevolmente riferimento alla psicologia analitica di Jung che, se possibile, è ancor più invisita di Freud). In genere lo scetticismo dipende dall’eccessiva settorializzazione delle discipline che, non parlandosi, spesso si ignorano o peggio si screditano

⁶³⁷ Ende, *ibid.*

⁶³⁸ François Ansermet e Pierre Magistretti, *A ciascuno il suo cervello. Plasticità neuronale e inconscio*, trad. da G. Lojacono (Bollati Boringhieri, 2008), 38–39.

a vicenda.⁶³⁹ Poiché la psicoanalisi, al di là delle varie scuole, non dispone di metodi di misurazione rigorosi per stabilire la scientificità delle sue affermazioni sull'inconscio, tende spesso a essere ignorata, o ritenuta scarsamente rilevante come metodo di cura dei pazienti. Anche questo assunto, come sostiene lo psicologo Mark Solms, potrebbe rivelarsi un pregiudizio alla luce dei dati.⁶⁴⁰ Solms non è l'unico che ha tentato di riabilitare Freud in tempi recenti. Il premio nobel Eric Kandel ha affermato che la psicoanalisi, nonostante la sua carenza empirica, rappresenta ancora il modello più coerente della mente umana; Marvin Minsky ha espresso pareri simili sull'architettura mentale del modello freudiano; altre ricerche di psicologia evolutiva hanno confermato la teoria di Freud sulla "repressione" o sulla "censura", così come l'influenza delle memorie recenti nella rielaborazione onirica.⁶⁴¹ Nonostante ciò, Freud, Jung e Adler continuano a essere appannaggio delle facoltà di filosofia e letteratura, più che di psicologia – come vedremo, non senza una ragione.⁶⁴²

Diciamo subito, seppur brevemente, che le neuroscienze non sostituiscono la psicoanalisi solo perché è possibile misurare i correlativi cerebrali di determinati disturbi. Anzi, nel caso specifico della fantasia, i meccanismi di neuroplasticità sembrano confermare l'ipotesi di Freud secondo cui la traccia di un'esperienza si diluisca al punto da tramutarsi in fantasia.⁶⁴³ Con il termine "plasticità" ci si riferisce a quel fenomeno per cui l'esperienza lascia tracce nella rete neurale, modificando di conseguenza il trasferimento di informazioni: "le connessioni tra

⁶³⁹ Cfr. Elias D. Kouvelas, «Unconscious and brain plasticity: neuroscience meets psychoanalysis», *Dialogues in Clinical Neuroscience & Mental Health* 1, fasc. 1 (2017).

⁶⁴⁰ Cfr. Mark Solms, «The scientific standing of psychoanalysis», *BJPsych International* 15, fasc. 1 (2018): 5–8.

⁶⁴¹ Frank Tallis, «We should still pick up the pearls: on the scientific status of Freud», *Brain* 147, fasc. 4 (2024): 1115–17.

⁶⁴² Come si può evincere da questa breve review, il dibattito intorno alla psicoanalisi è tutto meno che risolto. Cfr. Joel Paris, «Is Psychoanalysis Still Relevant to Psychiatry?», *The Canadian Journal of Psychiatry* 62, fasc. 5 (2017): 308–12.

⁶⁴³ Ansermet e Magistretti, *A ciascuno il suo cervello*, 41.

neuroni vengono modificate in modo permanente dall'esperienza e i cambiamenti sono sia strutturali che funzionali".⁶⁴⁴

Il senso comune, per come si è andato formando dopo il Seicento, suggerisce che io e mondo sono separati: nel mondo si verifica un fenomeno; io registra il fenomeno come esperienza in un rapporto di 1 a 1; io resta io e il mondo resta il mondo. L'argomento di Freud implica una permeabilità tra io e mondo.⁶⁴⁵ Nel primo capitolo abbiamo già incontrato l'idea di uno spazio di intercomunicazione tra io e mondo, e lo abbiamo esaminato alla luce della filosofia e della poesia antiche, che erano in stretta correlazione con la magia: la percezione di questo spazio liminare è immediata (cioè non mediata) grazie all'intuizione, che nella sua qualità creativa esprime l'esperienza di connessione tra l'io e il mondo in forma di immagine poetica (o di reciprocità magica, nel pensiero tradizionale). Ora cerchiamo di vedere questo stesso spazio permeabile tra io e mondo da una prospettiva scientifica, per verificare se vi siano giustificazioni forti per prestargli attenzione, al di là della storia culturale.

Iniziamo col dire che i neuroni non trasmettono messaggi 1 a 1. Il segnale che parte dal neurone A arriva al neurone B attraverso molecole note come neurotrasmettitori, le quali sono soggette a un gran numero di variabili.

⁶⁴⁴ Ansermet e Magistretti, *A ciascuno il suo cervello*, 17.

⁶⁴⁵ L'origine dell'idea di plasticità è più lontana e coinvolge il rapporto radicale tra io e mondo. Per esempio ne troviamo traccia già in William James, nei *Principi di psicologia*. Adolf Meyer, più di un secolo fa, raccolse l'intuizione di James e cercò di fondarla su base neurobiologica: la tesi di Meyer era che il sistema nervoso nell'adulto si modificasse a seconda dell'esperienza. Cfr. Susan Lamb, «Neuroplasticity: A Century-Old Idea Championed by Adolf Meyer», *Canadian Medical Association Journal* 191, fasc. 49 (2019): E1359–61.

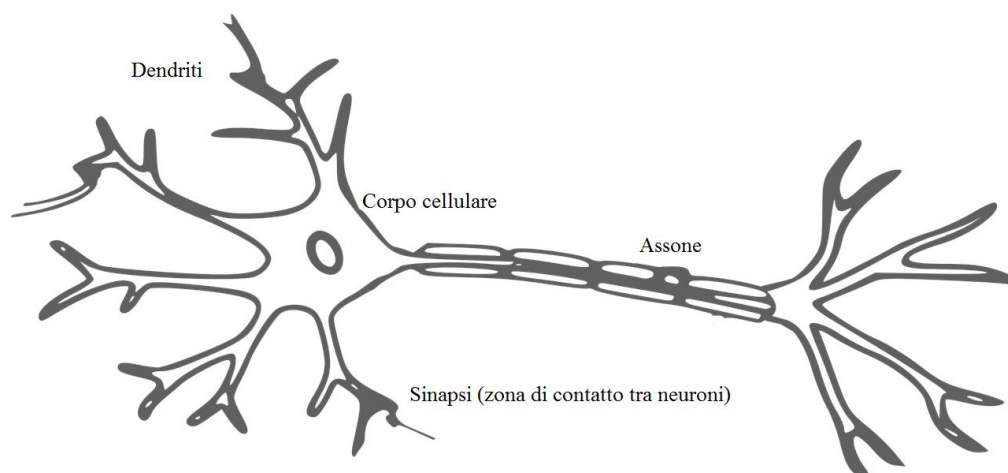


Figura 1. Struttura di un neurone

I dendriti ricevono l'informazione dagli altri neuroni e la trasmettono al corpo cellulare, che integra l'informazione, emettendo poi altri segnali attraverso l'assone; i meccanismi di plasticità si verificano a livello della sinapsi, il punto di contatto tra i neuroni, una zona in cui i neurotrasmettitori vengono liberati (in media ogni neurone riceve circa diecimila sinapsi da parte di altri neuroni).⁶⁴⁶ Questo passaggio di neurotrasmettitori non è uniforme e inalterabile, anzi, si notano (riassumendo) quantità variabili di neurotrasmettitori rilasciati che dipendono da una miriade di fattori, tutti moltiplicabili per il numero di sinapsi. Per esempio notiamo:

1. Una variabilità nella concentrazione di calcio che aumenta la fusione tra la membrana pre-sinaptica e le vescicole (tradotto: più neurotrasmettitori rilasciati).⁶⁴⁷
2. I neurotrasmettitori che agiscono su un recettore ionotropico possono rendere il neurotrasmettitore più o meno eccitabile, poiché il recettore mette in comunicazione per qualche millesimo di secondo l'ambiente extracellulare con quello della cellula: attraverso il canale si genera il passaggio di cariche di ioni presenti all'esterno della cellula, sodio e calcio (cariche positive) o cloro (cariche negative), le quali rendono il

⁶⁴⁶ Ansermet e Magistretti, *A ciascuno il suo cervello*, 25–26.

⁶⁴⁷ Ansermet e Magistretti, *A ciascuno il suo cervello*, 27–36.

potenziale del neurone più positivo o negativo (cioè più o meno eccitabile; se un neurone è più eccitabile, trasmetterà più informazioni).⁶⁴⁸

3. I ricettori metabotropici possono rendere un neurone più o meno sensibile al numero di ioni che riceve attraverso l'attivazione di enzimi responsabili della formazione di molecole conosciute come messaggeri secondari, le quali possono prolungare di qualche millisecondo l'apertura del canale ionotropico.⁶⁴⁹

Tutte queste variabili possono modificare le reti neuronali in modo permanente e l'esperienza incide sulla trasmissione delle informazioni da un neurone all'altro, alterandole anche significativamente. La traccia dell'esperienza non è un calco perfetto, proprio perché le variabili di trasmissione dell'informazione sono elevatissime. Riassumendo: “la traccia dell'esperienza registrata per mezzo dei meccanismi di plasticità può subire numerosi rimaneggiamenti, associarsi ad altre tracce, allontanando così il soggetto dall'evento verificatosi”.⁶⁵⁰ In parole ancor più semplici, Il cervello non è un lettore VHS che registra precisamente un film che si svolge fuori di noi. Rielabora invece costantemente l'esperienza al punto da renderla irriconoscibile: la trasforma, cioè, in una fantasia.⁶⁵¹

Freud definisce le fantasie l'anticamera delle nevrosi: esse nascono da insoddisfazioni, mancanze, desideri insoddisfatti (spesso di natura sessuale) che si esprimono costruendo i famosi castelli in aria.⁶⁵² Questa è una prima interpretazione del monologo di Mork da cui siamo partiti: l'essere umano vive di fantasie (di cui spesso si vergogna) a causa di tutte le repressioni e rimozioni che ha subito nel corso della vita. L'inconscio è fatto di fantasie, e la fantasia fornisce il quadro della realtà che prendiamo come vero.

⁶⁴⁸ Ansermet e Magistretti, *ibid.*

⁶⁴⁹ Ansermet e Magistretti, *ibid.*

⁶⁵⁰ Ansermet e Magistretti, 41.

⁶⁵¹ Il termine “fantasia”, si è visto nelle note del paragrafo precedente, è ambiguo, soprattutto in ambito creativo, spesso confuso con fantasticheria o immaginazione. Per ora ci è sufficiente un uso generico del termine, ma per una visione complessiva delle varie interpretazioni, si veda *infra*. par. 2.8.

⁶⁵² Cfr. Sigmund Freud, «Il poeta e la fantasia», in *Opere complete*, vol. 5 (Bollati Boringhieri, 2013).

Nel caso del poeta, sognatore a occhi aperti per eccellenza, la fantasia che si esprime nel romanzo è quella dell'eroe che vince le avversità per salvare la bella e ottenere ciò che più desidera (Freud esamina in particolare i racconti popolari come matrici di fantasie inconse).⁶⁵³

Il motivo per cui ci entusiasmiamo per racconti del genere è perché, indirettamente, ci permettono di vivere i nostri stessi desideri insoddisfatti senza vergogna, attraverso una fantasia. In altre parole, proiettiamo su carta ciò che viviamo interiormente, identificandoci con l'esperienza estetica per realizzare, nello spazio di una pagina, le nostre fantasie frustrate.

Questa, in genere, è l'ipotesi standard che si assume quando si parla, anche tra non specialisti, di fantasia e inconscio. In precedenza abbiamo fatto riferimento a un episodio in cui Jung assisteva alla fantasticheria a occhi aperti di uno schizofrenico che non poteva in alcun modo aver avuto accesso a un'esperienza diretta che avrebbe potuto innescare quella specifica fantasia. Alla luce di quanto detto in questo paragrafo, il caso di Jung suona strano: come poteva, lo schizofrenico, aver prodotto una fantasia tanto specifica in assenza dell'esperienza diretta della lettura del libro che illustrava l'immagine di un sole dotato di fallo che generava il vento? Si potrebbe dire che l'immagine è nata spontaneamente attraverso meccanismi di plasticità che è impossibile ricostruire a ritroso, fino all'origine dell'esperienza stessa. Ciò che colpisce, in questo caso, è la coincidenza tra le due immagini. Detto altrimenti, se le fantasie nascono dall'esperienza, com'è possibile che individui diversi, di epoche diverse, di culture e classi sociali diverse abbiano prodotto, a distanza di secoli, la medesima fantasia?

Scartando la semplice coincidenza, l'ipotesi di Jung è che le fantasie non siano casuali, bensì si formino attorno a strutture fisse chiamate archetipi che tutti divideremmo nell'inconscio profondo. Quale modello descrive meglio la psiche? Freudiano, junghiano o altro? La questione è dirimente, poiché dalla natura delle fantasie dipende anche la nostra

⁶⁵³ Freud, *ibid.*

stessa visione della psiche, e di conseguenza l'interpretazione che diamo quando definiamo un romanzo "psicologico". La concatenazione diventa lampante se consideriamo la fantasia una sorta di visore in realtà aumentata che tutti indossiamo senza accorgercene: a seconda delle impostazioni del visore, cambia l'esperienza che facciamo del mondo e il nostro modo di interpretarlo.

La psicoanalisi può essere vista come un tentativo di capire il funzionamento del visore. Il paradosso è che ci risulta impossibile poter stabilire con certezza di stare facendo esperienza di qualcosa in assenza di fantasie pregresse, poiché i meccanismi di plasticità modellano e rimodellano l'esperienza al punto da rendere irriconoscibile il punto d'origine. Il metodo sperimentale moderno è stato il primo tentativo efficace di fissare determinate leggi e regolarità naturali staccandosi dal filtro della fantasia – si veda quanto già detto su Vico nel primo capitolo. Nel caso della psicologia e della psicoanalisi, come può la psiche conoscere se stessa se non attraverso una fantasia? E, soprattutto, come possiamo determinare quali fantasie siano giuste e sbagliate nelle svariate interpretazioni dell'inconscio?

2.7 Psicoanalisi: scienza, filosofia o letteratura?

Il preambolo del paragrafo precedente era necessario per introdurre la centralità della fantasia nella vita psichica e arrivare al nodo che separa la teoria di Freud da quella di Jung. Tra i vari modelli dell'inconscio (Adler, Lacan, eccetera) Freud e Jung rappresentano due poli per certi versi simili e contrari, cui tutti gli altri, più o meno indirettamente, si riferiscono. Semplificando, laddove l'inconscio per Freud è un fatto personale, cioè è parte dell'essere umano individuale, per Jung è l'individuo a essere parte di un inconscio più grande, detto collettivo. Mentre la teoria dell'inconscio personale di Freud sembra suffragata (in alcune parti) da dati neurobiologici come quelli descritti in precedenza riguardo la plasticità, l'ipotesi di Jung sull'inconscio collettivo resta dubbia.

Come accennato, il problema dipende dal fatto che la natura profonda dell'inconscio, la sua struttura, sia solo ipotizzabile e non indagabile sperimentalmente. Possiamo, al più, misurare i correlati neurali di certi eventi psichici, oppure osservare scale variabili nei comportamenti e reazioni a determinati test psicologici; il problema soggiacente è che si può misurare un oggetto solo se la sua natura è quantitativa, cosa che la psiche non è. Già Collingwood aveva definito la psicometria una "*fashionable scientific fraud*"; autori come Michell, commentando Collingwood, parlano di "imperativo quantitativo", cioè la tendenza culturale a misurare tutto ciò che è misurabile e sforzarsi di rendere misurabile ciò che non lo è.⁶⁵⁴ Con ciò non si vuole

⁶⁵⁴ "Psychometricians have introduced the rhetoric of measurement into their discourse and theorising about mental tests because of the secondary gains derived: the social status accorded quantitative sciences and the economic rewards accrued by marketing tests as instruments of psychological measurement. But psychometrics does not deliver the measurements (in other words, the knowledge) it promises and, therefore, in Collingwood's colloquial sense of the term, it is a scientific fraud. But a *fashionable* scientific fraud? Psychometricians presuppose the 'quantitative imperative' ('measure what is measurable, and make measurable what is not so'), which, like psychometricians, attributed to Galileo. Galileo did not endorse it, the relevance of measurement to investigation depending only upon the attributes studied being quantitative. Nonetheless, it is a very fashionable view in psychology, so in that sense psychometrics is a fashionable fraud". Joel Michell, «The fashionable scientific fraud: Collingwood's critique of psychometrics», *History of the Human Sciences* 33, fasc. 2 (2020): 3–

screditare la psicomètria in quanto modellazione di dati statistici, semplicemente sottolineare come la materia che si intende quantificare, si chiami mente o inconscio, resiste alle misurazioni.⁶⁵⁵ Ma se non ci è possibile quantificare un complesso, una pulsione, un rimosso, una fantasia, come facciamo a definire l'inconscio? Finora ci siamo appoggiati al senso comune, ma in questo paragrafo tenteremo un passo ulteriore.

Il primo problema a porsi è che l'inconscio, per sua natura, è la parte di psiche che non conosciamo, ma che, in qualche modo, agisce comunque su di noi. Domanda: se abbiamo difficoltà a quantificare un'emozione o una sensazione che sono ben presenti alla nostra consapevolezza, come possiamo definire qualcosa che nemmeno conosciamo?

Tutto ciò che possiamo sapere dell'inconscio lo deriviamo dai suoi effetti. I più visibili sono le patologie, le devianze e, come scritto nel primo capitolo, i sogni. Dall'inconscio dipenderebbero anche un'intera gamma di fattori non patologici ma che agiscono sotto la soglia della coscienza. Spesso nei dibattiti di frontiera tra neuroscienza e psicoanalisi si tende a confondere il non-cosciente e la memoria procedurale con l'inconscio.⁶⁵⁶ La memoria procedurale, per esempio, si differenzia da quella dichiarativa perché riguarda tutte quelle attività che, una volta imparate, non richiedono un'attenzione cosciente per essere esercitate, siano esse capacità motorie o abitudini.⁶⁵⁷ L'inconscio, però, sembra essere qualcosa di più complesso di un automatismo: l'intuizione di cui si è parlato nel primo capitolo richiede un periodo di incubazione inconscio, ma spesso (anche se non sempre) produce risultati sorprendenti che non potevano essere dedotti dalla logica sequenziale, gli *insight*. Eppure la psicologia cognitiva recente ha spesso sofferto di un *bias* intrinseco che equipara l'inconscio al

21. Sulla tendenza alla misurazione come garanzia di esattezza scientifica si veda Jerry Z. Muller, *The Tyranny of Metrics* (Princeton University Press, 2019).

⁶⁵⁵ Cfr. Jana Uher, «Psychometrics is not measurement: Unraveling a fundamental misconception in quantitative psychology and the complex network of its underlying fallacies.», *Journal of Theoretical and Philosophical Psychology* 41, fasc. 1 (2021): 58–84.

⁶⁵⁶ Ansermet e Magistretti, *A ciascuno il suo cervello*, 34.

⁶⁵⁷ Oliverio, *Immaginazione e memoria*, 1746–850; Henry L. Roediger, «Implicit Memory: Retention without Remembering.», *American Psychologist* 45, fasc. 9 (1990): 1043–56.

subliminale: poiché gli stimoli subliminali sono abbastanza deboli, anche i processi mentali che generano sono di scarsa importanza, ergo, l'inconscio è "stupido".⁶⁵⁸

La storia della scoperta dell'inconscio è lunga e impossibile da riassumere qui, ma nonostante questo, per un lungo periodo, gli psicologi contemporanei sembravano fare di tutto per eliminare l'inconscio dal dibattito sul mentale.⁶⁵⁹ Se non può essere quantificato o definito, semplicemente non esiste o, se esiste, è di scarsa rilevanza. Oggi l'inconscio sembra aver risvegliato un nuovo interesse, ma la sua definizione resta incerta e l'incertezza suscita diffidenza.⁶⁶⁰ Nell'essere umano sembrano convivere due anime: una che diffida di tutto ciò che non è esplicitabile e misurabile, anche a dispetto dei dati anomali che si presentano, e un'altra che accetta ciò che è implicito e misterioso. Il primo stile di ragionamento in genere lo consideriamo scientifico e affidabile, il secondo cialtronesco.⁶⁶¹

L'inconscio pone un dilemma che sembra irrisolvibile: come posso capire qualcosa che per sua natura è fuori dalla coscienza? Be', si dirà, se la psicologia del Novecento ha scartato l'inconscio, al contrario la psicoanalisi ne ha fatto il suo cavallo di battaglia: la terapia nasce proprio per scandagliare, attraverso il rapporto medico-paziente, le pulsioni e i rimossi che lavorano sotto la soglia della coscienza. Eppure anche la psicoanalisi nasce, confessa Freud, da una fantasia:

Letterato per istinto e medico per forza concepì l'idea di trasformare un ramo della medicina – la psichiatria – in letteratura. Fui e sono poeta e romanziere sotto figura di scienziato. La Psicoanalisi non è altro che il trasferimento di una vocazione letteraria in termini di psicologia e patologia.⁶⁶²

⁶⁵⁸ John A. Bargh e Ezequiel Morsella, «The Unconscious Mind», *Perspectives on Psychological Science* 3, fasc. 1 (2008): 73–79.

⁶⁵⁹ Per una storia complessiva della scoperta dell'inconscio nelle sue tappe fondamentali, si veda Ellenberger, *La scoperta dell'inconscio. Storia della psichiatria dinamica (2 Volumi)*. Per una possibile origine "filosofica" dell'idea di inconscio, si veda anche S. J. McGrath, *The Dark Ground of Spirit: Schelling and the Unconscious* (Routledge, 2012).

⁶⁶⁰ Cfr. Bargh, *A tua insaputa. La mente inconscia che guida le nostre azioni*.

⁶⁶¹ La natura di queste due forme di attenzione sarà oggetto del terzo capitolo.

⁶⁶² Citato in Hillman, *Re-visione della psicologia*, 58.

Oltre a sogni, nevrosi e processi automatici, l'inconscio si esprime in fantasie. Le fantasie però non sono misurabili, e pongono un serio problema per la scienza empirica dal momento che si fondano su dati non verificabili sperimentalmente. Questo è il motivo per cui si dice spesso che la letteratura ha preceduto la psicoanalisi, e l'assunto avvalorata la confessione di Freud secondo cui questo ramo della medicina altro non sarebbe che letteratura sotto mentite spoglie.⁶⁶³

La letteratura fabbrica fantasie, ma queste fantasie sono il materiale stesso di cui è fatto l'inconscio. Nel saggio sul poeta e la fantasia menzionato nel paragrafo precedente, Freud fa l'esempio di un ragazzo povero e insoddisfatto che fantastica su come sarà ben accolto nella nuova ditta cui chiederà lavoro, di come sposerà la figlia del padrone, di come vivrà in una grande casa luminosa, eccetera. Fantasie di questo tipo per Freud nascono da un'esperienza esterna che si collega a un ricordo dell'infanzia, a un desiderio insoddisfatto (come abbiamo visto con la neuroplasticità, il rapporto tra esteriorità e interiorità è permeabile).

Secondo Jung, al contrario, sembrano esistere fantasie che non sono suscitate dall'esperienza. Le fantasie del ragazzo che sogna una vita migliore dipendono dall'aspettativa riguardo il nuovo lavoro, cioè da un'esperienza reale: eppure, questo stesso ragazzo, potrebbe maturare una fantasia "archetipica", cioè innescata forse da un'esperienza concreta ma che si riferisce a un pattern comportamentale fisso e ricorrente non solo in lui, ma in tutti gli esseri umani.⁶⁶⁴ Gli archetipi pongono un serio problema teoretico. Intuitivamente possiamo anche capire cosa siano, il problema, appunto, è dimostrarne l'esistenza – o la non esistenza, dal

⁶⁶³ "His [Freud] double movement is best put in his own terms. It is a compromise between an unconscious literary presentation (the style of the *romancier*) and the conscious analogy with physical medicine (the gynecologist simile). The manifest material was medical, but the latent intention, which necessitated the transfigurative suppression of medical, empirical methodology, was that of the poetic art". James Hillman, *Healing Fiction* (Spring Publications, 1983), 8.

⁶⁶⁴ Jung, *Gli archetipi dell'inconscio collettivo*, 15–68.

momento che tutto ciò che è inconscio non solo non è misurabile, ma è fuori dal perimetro della consapevolezza.

Come detto, gli unici dati che può offrire l'inconscio sono i suoi effetti. Ma quali effetti dovremmo prendere in considerazione? Una debolezza dell'impianto teorico di Jung, per esempio, è il fatto che tendesse a prendere qualunque evento psichico come un dato. Nel momento in cui un paziente racconta un sogno con un'immagine corrispondente all'illustrazione di un antico manoscritto alchemico, Jung conclude che devono esistere immagini transpersonali comuni a tutti gli esseri umani che condividiamo a un livello più profondo rispetto all'inconscio personale.⁶⁶⁵ Ma da dove arrivano gli archetipi? Jung non lo spiega. O meglio, cerca di fondare (*en passant*) l'argomento parlando di modelli di comportamento ereditati biologicamente dalla nascita.⁶⁶⁶ Naturalmente, l'essere umano non è una tabula rasa: il bambino ha la capacità di imparare la lingua e anche una disposizione naturale a essere spaventato, per esempio dai ragni.⁶⁶⁷ Eppure, puntualizza Christian Roesler, le evidenze neurobiologiche smentiscono che possano esserci immagini "innate" nel bambino, il quale forma immagini mentali intorno ai quattro/sei mesi di vita.⁶⁶⁸

Quindi la teoria degli archetipi è da scartare? Sì, se non fosse che parimenti l'evidenza mostra anche come esistano immagini collettive (spesso espresse culturalmente come fiabe, miti, riti) ricorrenti.⁶⁶⁹ Il come queste emergano spontaneamente in un individuo, resta un mistero. La proposta di Roesler non è dismettere gli archetipi, ma ridimensionarne la portata, e trattarli come i fenomeni fisici di cui si ha evidenza ma che non sono ancora classificabili in

⁶⁶⁵ Questa ovviamente è caricatura. Jung ha raccolto numerosissimi sogni dai pazienti, ma l'obiezione resta: sogni del genere sono considerabili evidenze sufficienti a dedurre l'esistenza (per esempio) dell'archetipo primordiale di Dio? Jung, *L'io e l'inconscio*, 36–37.

⁶⁶⁶ Jung, *Gli archetipi dell'inconscio collettivo*, 37.

⁶⁶⁷ Christian Roesler, «Theoretical Foundations of Analytical Psychology: Recent Developments and Controversies», *Journal of Analytical Psychology* 64, fasc. 5 (2019): 5.

⁶⁶⁸ Roesler, *Ibid.*

⁶⁶⁹ Roesler, *ibid.*

una teoria.⁶⁷⁰ Il problema della trasmissione, in questo senso, diventerebbe secondario. Allora cos'è un'immagine archetipica se, come sostiene Roesler, non è innata?

La miglior definizione recente è di Erik Goodwyn. Un'immagine psichica è archetipica se:

1. È simbolo di un'esperienza umana significativa;
2. Il simbolo è costituito primariamente da elementi archetipici ereditati;
3. Il simbolo è riverberante, emerge cioè spontaneamente con una certa frequenza in tutto il mondo.⁶⁷¹

Con “elementi archetipici ereditati” Goodwyn intende associazioni simboliche incarnate: il pericolo o la paura di ciò che è sconosciuto, per esempio, possono tradursi nel simbolo universale del Buio, l'isolamento sociale col Freddo, eccetera.⁶⁷² Goodwyn, a differenza di Roesler, è convinto che esistano certe disposizioni biologiche ereditate che permettono l'emersione degli archetipi. Ciò che si eredita non è l'archetipo, ma la predisposizione a svilupparlo.⁶⁷³ Si noti che qui si è parlato di immagine archetipica, non di archetipo *per se*, e il motivo è semplice: tutto ciò che osserviamo è l'archetipo fenomenico, la sua manifestazione immaginale. Il paradosso è che, cercando di scovare l'archetipo “noumenico”, siamo sempre costretti a partire dall'immagine che precede l'ipotesi metafisica stessa, cosa che rende gli sforzi di giustificazione abbastanza vani.⁶⁷⁴ Altre correnti psicanalitiche non si sono date per vinte e hanno cercato una giustificazione teorica degli archetipi vedendoli proprio come costrutti socio-culturali trasfigurati dall'immaginazione e dalla metafora.⁶⁷⁵

⁶⁷⁰ Roesler, *Ibid.*

⁶⁷¹ Erik Goodwyn, «Genome and Psyche: A Response to Christian Roesler's Critique», *Journal of Analytical Psychology* 68, fasc. 1 (2023): 149.

⁶⁷² Questa descrizione, peraltro, era già stata proposta da Jung usando l'esempio della paura ancestrale di un fiume in piena.

⁶⁷³ Cfr. Erik Goodwyn, «Archetypal Origins: Biology vs Culture Is a False Dichotomy», *International Journal of Jungian Studies* 13, fasc. 2 (2020): 111–29.

⁶⁷⁴ James Hillman, *La vana fuga dagli Dei*, trad. da A. Bottini (Adelphi, 2015), 131.

⁶⁷⁵ Harry T. Hunt, «A Collective Unconscious Reconsidered: Jung's Archetypal Imagination in the Light of Contemporary Psychology and Social Science», *Journal of Analytical Psychology* 57, fasc. 1 (2012): 76–98.

Quello tra Goodwyn e Roesler è il segmento infinitesimale di un dibattito interno alla psicologia analitica che, in ogni caso, non potremmo risolvere qui (dalla prospettiva di altre discipline più “dure”, tutto ciò è solo *mumbo-jumbo*). Ne abbiamo fatto menzione per marcare forse l’unico punto fermo della discussione intorno agli archetipi: anche in assenza di una giustificazione teorica, non possiamo dismettere gli archetipi come possibilità, alla luce delle loro manifestazioni nei sogni, nelle immagini, nelle narrazioni universali, in altre parole nella fantasia.⁶⁷⁶ E se non gli archetipi in sé, resterebbe da capire perché l’essere umano coltivi la fantasia degli archetipi.

Si dirà (ancora) che la fantasia non è scienza, che non è modellabile, misurabile, verificabile, dimostrabile, falsificabile (già Karl Popper definì la psicoanalisi una pseudoscienza).⁶⁷⁷ Vero. Motivo per cui esistono tante e varie descrizioni dell’inconscio, più o meno come esistono tante e varie mitologie. In una parte del mondo troviamo Zeus e Apollo, dall’altra i totem tribali, nell’altra ancora Krishna e Visnù; da una parte c’è la Libido e il Complesso edipico, dall’altra l’inconscio linguistico di Lacan, l’Ombra e il Sé di Jung, o il Complesso di inferiorità di Adler. La psicoanalisi nasce come letteratura perché, a oggi, l’unico modo ragionevole di descrivere l’inconscio (a meno di non volerlo eliminare per praticità) è immaginarlo. Le immagini archetipiche sono un modo di tratteggiare quel qualcosa d’ indefinito e per sua natura non concettualizzabile tipico del comportamento umano: sono, detto semplicemente, finzioni letterarie a uso terapeutico (dove la finzione, nella psiche, è reale).

⁶⁷⁶ Seppur datato e spesso criticato, il lavoro comparativo di Joseph Campbell sulla storia delle religioni resta una pietra miliare di “narrazione” di modelli psichici condivisi. L’ARAS, (archivio per la ricerca nel simbolismo archetipico), contiene più di diciottomila immagini raccolte trasversalmente a pressoché tutte le culture del mondo in cui ricorrono temi e simboli comuni a distanza di spazio e tempo. <https://aras.org/>

⁶⁷⁷ Mark Solms, *The Hidden Spring: A Journey to the Source of Consciousness* (W. W. Norton & Company, 2021), 19.

Da una prospettiva neuroscientifica, la ricerca ha dimostrato che esistono processi inconsci (per esempio subliminali, affettivi, decisionali, o meccanismi come la repressione, la soppressione, la dissociazione) sebbene la loro descrizione completa resti un mistero.⁶⁷⁸ Così come resta un mistero cosa sia davvero la coscienza.⁶⁷⁹ Il “problema difficile”, come lo definì David Chalmers, non è stato risolto, se mai aggirato con strategie più o meno ingegnose.⁶⁸⁰ Per esempio si è cercato di spostare il discorso dalla coscienza *per se* alla “credenza” nella coscienza, cioè dal problema difficile al meta-problema. Tradotto: perché gli esseri umani credono di avere una vita interiore svincolata dal cervello (i famosi *qualia*)?⁶⁸¹ Anche qui ci troviamo davanti a un paradosso: se indaghiamo i motivi per cui l’essere umano crede in una magica interiorità, allora bisogna concludere che l’essere umano vive davvero in una fantasia.

In ogni caso, il problema si complica: se non siamo in grado di dire cosa sia la coscienza, al di là di un’illusione – cosa che comunque dovrebbe richiedere almeno “qualcuno” cosciente che si faccia illudere dalla coscienza stessa –, come facciamo a dire cosa sia l’inconscio e a darne descrizione?⁶⁸² Soprattutto se consideriamo il fatto che l’inconscio non è un semplice sottoprodotto della coscienza, bensì una serie di processi non meno complessi o esclusivamente irrazionali, come dimostrano gli *insight* intuitivi. Le alternative non sono molte:

⁶⁷⁸ De Benedittis Giuseppe, «The (Re)Discovery of the Unconscious: What We Have Learned from Neuroscience», *International Journal of Cognition & Behaviour* 6, fasc. 1 (2023).

⁶⁷⁹ L’ipotesi attualmente più accreditata è che la coscienza sia una proprietà emergente del cervello, non dissimile da un processo computazionale. Alcuni argomenti contrari a questo assunto, tuttavia, mantengono la loro forza, come l’esperimento della “stanza cinese” elaborato da Sauerle, secondo cui un processo computazionale (come la traduzione dal cinese) non implica la coscienza di ciò che si sta facendo. Cfr. John Rogers Searle, *Il mistero della coscienza*, trad. da E. Carli (Raffaello Cortina Editore, 2006).

⁶⁸⁰ Tra le più recenti, nell’alveo della corrente fisicalista, troviamo Anil Seth, *Come il cervello crea la nostra coscienza*, trad. da Sara Parmigiani (Raffaello Cortina Editore, 2023).

⁶⁸¹ Aaron Schurger e Michael Graziano, «Consciousness Explained or Described?», *Neuroscience of Consciousness* 2022, fasc. 1 (2022). Nell’articolo, che si presenta come una review comprensiva a sostegno della ATS theory (*attention schema theory*), gli autori riassumono lo studio della coscienza *per se* equiparandolo all’indagine sui fantasmi: invece di cercare di dimostrare l’esistenza dei fantasmi, si potrebbe studiare il perché le persone credono ai fantasmi. La metafora però è incompleta. Bisognerebbe riformularla così: si smettono di studiare i fantasmi per concentrarsi sul perché le persone credono ai fantasmi *dal punto di vista di un fantasma!*

⁶⁸² Per una panoramica sintetica del dibattito sugli argomenti riduzionisti riguardo la coscienza, si veda McGilchrist, *The Matter With Things*, 1037–120.

1. Sospendere il giudizio, aspettare che qualcuno risolva davvero il problema difficile e, di conseguenza, spieghi anche cosa sia e come funzioni l'inconscio.
2. Considerare nulla l'esperienza psichica, conscia o inconscia che sia. Galen Strawson definisce il gruppo che sostiene questa posizione (Farrel, Fayerabend, parzialmente Rorty, Dennett, Rosenberg, eccetera) i negazionisti della coscienza, i quali in nome dell'oggettività (leggasi comportamentismo filosofico e naturalismo fisicalista) negano qualunque esperienza soggettiva cosciente.⁶⁸³ Con tutte le particolarità dei singoli casi, la posizione ricade in termini generali nel materialismo eliminativo di Patricia Churchland, secondo la quale i fenomeni mentali andrebbero trattati esattamente come la magia: in altre parole, tutto ciò che esiste sono i processi elettrochimici del cervello, il resto è superstizione.⁶⁸⁴
3. Credere di aver già risolto il problema della coscienza in quanto facoltà "emergente" dal cervello (sebbene non sia chiaro cosa significhi che qualcosa di cosciente emerga da qualcosa di materiale), considerare cioè la coscienza un epifenomeno e concentrare l'attenzione sulle aree del cervello che si illuminano a un determinato stimolo, i cosiddetti correlati.
4. Accettare di non sapere cosa sia la coscienza (per ora), ma considerare comunque significative le esperienze interiori, consapevoli del fatto che i modi migliori per raccontarle, a oggi, restano l'arte, la poesia e la letteratura (semplificando, la fantasia).

Sul versante scientifico, una recente prospettiva nota come panpsichismo considera la

⁶⁸³ Galen Strawson, «A hundred years of consciousness: "a long training in absurdity"», *Estudios de Filosofía*, fasc. 59 (gennaio 2019): 9–43.

⁶⁸⁴ "Imagine, if you can, a fearsome firebrand preacher but for the cause of neuroscience rather than religion, and you're probably on the right track. Patricia Churchland and her husband, Paul, achieved academic fame in the 1990s for defending a radical position known as "eliminative materialism." Paul and Patricia argued that we should not be trying to explain the mind but rather rejecting its very existence. Like fairies and magic, science has shown that mental phenomena simply do not exist", Philip Goff, *Galileo's Error. Foundations for a New Science of Consciousness* (Pantheon Books, 2019), 13. (Nota: la numerazione fa riferimento all'edizione digitale del testo e la numerazione potrebbe variare a seconda della formattazione della pagina o del lettore).

coscienza non un dominio astratto, separato e inaccessibile ma una caratteristica connaturata al mondo fisico.⁶⁸⁵

La quarta alternativa sporca l'obiettività scientifica con l'esperienza soggettiva, motivo per cui suscita diffidenza.⁶⁸⁶ Anche a Oliver Sacks fu rimproverato di star facendo letteratura invece di scienza dal momento in cui prendeva sul serio l'esperienza interiore dei pazienti.⁶⁸⁷ Ma, di nuovo, come si può spiegare un'esperienza soggettiva escludendo la soggettività? Dualismo naturalistico e materialismo riduzionista si avvitano sullo stesso problema senza risolverlo e anche il pansichismo, per quanto sia una prospettiva affascinante, non ha risposte nette.

Continuando di questo passo si rischia di cadere nella tana del Bianconiglio e non uscirne più. L'unico elemento che possiamo tenere fermo per la nostra ricerca è che la vita psichica è fatta di fantasie, indipendentemente dal fatto che esse nascano dall'esperienza diretta o da un'interazione tra disposizioni interiori (modelli archetipici) e realtà. Ciò che cambia è il peso che scegliamo di attribuire all'interiorità: le sue fantasie sono significative oppure illusioni? Se i negazionisti propendono per la seconda ipotesi, Freud e Jung hanno sempre preso sul serio la fantasia, non a caso fondando la pratica analitica sulle esperienze mentali più sfuggenti in circolazione, i sogni.⁶⁸⁸ Entrambi hanno raccontato versioni diverse dell'inconscio partendo dal proprio punto di vista, dalla loro personale interpretazione dell'esperienza interiore.⁶⁸⁹ Queste

⁶⁸⁵ Goff, *Galileo's Error*, 22–23.

⁶⁸⁶ Alex Gomez-Marin, «The Consciousness of Neuroscience», *Eneuro* 10, fasc. 11 (2023).

⁶⁸⁷ Solms, *The Hidden Spring*, 15–16.

⁶⁸⁸ Secondo Solms, i sogni dipendono dal cosiddetto sistema *seekig* dopaminergico-mesolimbico: i sogni, cioè, non dipendono dalla fase REM come creduto fino agli anni Novanta, ma dal rilascio di dopamina. In pratica, durante il sonno, la dopamina mantiene attivo il cervello in uno stato di “esplorazione”, motivo per cui durante i sogni ci si muove (figurativamente) per risolvere problemi simbolici legati all'attività emotiva. In questo senso, neuroscienze e psicoanalisi freudiana sono legate a doppio filo, dal momento che anche secondo Freud i sogni erano rappresentazioni di desideri e conflitti irrisolti nell'inconscio.

⁶⁸⁹ Tra i pattern psicologici ricorrenti, troviamo i cosiddetti “tipi” elaborati da Jung, cioè disposizioni psicologiche innate (ma individualmente sviluppate) a direzionare la propria attenzione in un certo modo. Le due macro-categorie coniate da Jung, ormai note a tutti, sono estroversione e introversione, ciascuna declinata in altre quattro forme tipologiche (sentimento, intuizione eccetera). Nel proporre la teoria tipologica Jung è onesto intellettualmente, affermando che i tipi che ha descritto sono stati identificati partendo dal punto di vista del suo

versioni possono essere più o meno efficaci in sede di terapia, più o meno accattivanti, belle, immaginifiche, risonanti, ma non sono più o meno “giuste”: sarebbe come dire che *Guerra e pace* è più “giusto” de *I tre moschettieri*. Per parafrasare James Hillman, quelle di Freud e Jung sono storie che curano, romanzi col grembiule da medico, finzioni terapeutiche.⁶⁹⁰ Non a caso, Freud vinse il premio Goethe per la letteratura, e tutti gli scritti che vanno da *Totem e tabù* a *L'uomo Mosè* non hanno evidenza empirica: sono a tutti gli effetti fiction nelle quali Freud ha potuto sfogare la sua vena di romanziere.⁶⁹¹ Ciò che separa Freud da Jung non è una teoria scientifica della mente, ma una diversa concezione della composizione romanzesca, un diverso “stile” di scrittura.⁶⁹² Dove Freud applica un plot rigido e una certa chiarezza per tracciare un racconto causale della storia psicologica del paziente, Jung (ricorrendo agli archetipi) narra storie più variegata, slegate da una logica stringente, quindi in parte meno serrate.⁶⁹³ Semplificando, se i casi clinici di Freud sono *mystery* travestiti da trattato clinico, gli scritti di Jung flirtano col fantastico in tutte le sue declinazioni (da cui anche il tono retorico da guru, santone o predicatore che gli riconosce Hillman).⁶⁹⁴ Quale che sia lo stile prescelto, il paziente è coautore della storia, e la cura spesso avviene quando, con l'aiuto dell'analista, si riesce a raccontare una nuova versione di sé, della propria vita, elaborare un nuovo plot immaginifico in cui inserirsi: in altre parole, un nuovo mito.⁶⁹⁵

proprio tipo psicologico. In altre parole, un ricercatore che manifesti un tipo psicologico diverso da Jung potrebbe identificare altri tipi psicologici, o leggere quelli già trovati da Jung sotto una luce diversa. Questa, se non altro, è l'ennesima prova del fatto che Jung non aveva alcun interesse a formare discepoli “jungiani” che usassero il suo gergo e ripetessero a pappagallo le sue idee.

⁶⁹⁰ Hillman, *Healing Fiction*, 1–9.

⁶⁹¹ Hillman, *ibid.*

⁶⁹² Hillman, *Re-visione della psicologia*, 379.

⁶⁹³ Hillman, *ibid.* Hillman e Shamdasani, *Il lamento dei morti. La psicologia dopo «Il libro rosso» di Jung*, 86.

⁶⁹⁴ Per una panoramica sullo Jung scrittore, si veda Susan Rowland, *Jung as a Writer* (Routledge, 2005). Per le relazioni tra la psicologia analitica e il fantastico (letterario, artistico e cinematografico) si veda invece Carotenuto, *Il fascino discreto dell'orrore*.

⁶⁹⁵ Nel celebre carteggio tra Freud e Einstein, lo stesso Freud equipara la “scienza” psicoanalitica e quella naturale a una sorta di mitologia: “Forse Lei ha l'impressione che le nostre teorie siano una specie di mitologia, in questo caso neppure festosa. Ma non approda forse ogni scienza naturale in una sorta di mitologia? Non è così oggi anche per Lei, nel campo della fisica?” Sigmund Freud e Albert Einstein, *Perché la guerra*, trad. da Cesare L. Musatti et al. (Bollati Boringhieri, 2013).

Si potrebbe concludere che la psicoanalisi sia un genere letterario che immagina personalità mitologiche e le applica alla soggettività del paziente. Sul lettino del terapeuta, il paziente si proietta in un'interiorità abitata non tanto da patologie astratte e sintomi incomprensibili, ma entità fantastiche. L'analista non lavora con i dati "reali" di ciò che è successo nella vita del paziente, ma con le sue fantasie. La materia prima della psicoanalisi è la stessa del romanziere, l'immaginazione, e in quanto tale si organizza secondo le stesse regole narrative, applicandole però al mondo interiore del paziente (con tanto di personaggi primari e secondari, ambientazione, plot, antagonisti, eccetera). La pratica psicoanalitica è una pratica dell'immaginazione, una cura dell'immaginario, dal momento che la psiche profonda (se ne ammettiamo l'esistenza) vive di esperienze fantastiche, non misurabili, non categorizzabili. Delegittimare la soggettività perché non oggettiva sarebbe come recriminare all'acqua di essere bagnata.⁶⁹⁶ Se consideriamo l'esperienza interiore, non possiamo togliere la fantasia dall'equazione.

Riagganciandoci a quello che abbiamo chiamato pregiudizio psicologico, dunque, la definizione stessa di "romanzo psicologico" diventa difficile: a quale fantasia psicologica ci si riferisce quando si parla di interiorità? A quale fantasia si attribuisce maggior peso introspettivo? Quella che tratta del monologo interiore, oppure quella che inserisce la figura archetipica di un drago? Si noti, lo ripetiamo, che entrambe le fantasie sono legittime, ed entrambe hanno lo stesso potenziale descrittivo della mente, semplicemente una è più astratta (verbale) e l'altra più concreta (immaginifica). Volgarizzando, non sarebbe diverso dal dire che un romanzo è più "mercuriale" e un altro più "dionisiaco", dal momento che Ermes e Dioniso

⁶⁹⁶ Il tema soggetto-oggetto rientra in un campo di indagine filosofica più vasto che non possiamo approfondire né tantomeno esaurire qui. In ogni caso, sul perché l'oggettività filosofica radicale sia un'illusione si veda Eric Dietrich, «Why Philosophy Makes No Progress», *Global Philosophy* 33, fasc. 2 (2023): 27.

sono fantasie descrittive tanto quanto il monologo interiore e il drago.⁶⁹⁷ Ciò che è cambiato a cavallo tra Seicento e Settecento (sempre sull'onda della Riforma e dell'introflessione) è il rapporto con le immagini psichiche. Laddove prima queste erano espresse nella ricchezza simbolica del racconto fantastico, in seguito sono diventate più astratte, interiorizzate. Il mutamento ha prodotto la sensazione che tutto ciò che ha preceduto il *novel* non fosse psicologico poiché non interiore, ma questa interpretazione è valida solo aggrappandosi alla fantasia che la mente sia come la immaginiamo adesso, cioè uno spazio circoscritto interno a noi. Come dimostrato in questo paragrafo, sono possibili (e plausibili) altri racconti del mentale, altre fantasie, come quella junghiana, non necessariamente più o meno vere, ma altrettanto significative che ci permettono di rileggere la psicologia del passato alla luce di nuove prospettive.⁶⁹⁸

⁶⁹⁷ Le definizioni sono mutate da Hillman, il quale addirittura parla di stile di pensiero in riferimento agli dèi greci. Il motivo di questa scelta apparentemente bizzarra sarà chiarito nel prossimo paragrafo.

⁶⁹⁸ Si noti che con questo non si intende sostenere che *tutte* le narrazioni della psiche sono ugualmente legittime ed efficaci, soprattutto nella cura di una patologia psichica. Come vedremo nei prossimi paragrafi, una delle credenze più diffuse (e più ingenua) riguardo l'immaginazione è che essa sia libera e arbitraria, e che di conseguenza qualunque storia si inventi abbia lo stesso valore. Jung e Hillman, in questo caso, parlano di storie fondate su immagini "reali". Gli archetipi, indipendentemente dalla loro espressione narrativa, immaginale o simbolica, non sono arbitrari né scelti dal paziente. Il ruolo del terapeuta, in questo contesto, è quello del romanziere solo nel senso in cui lo scrittore intercede per la storia, senza fabbricarla col proprio ingegno. Il terapeuta aiuta il paziente a raccontare una nuova versione della propria storia individuale appoggiandosi a uno sfondo di immagini reali e, soprattutto, significative. Sostenere che l'inconscio non sia descrivibile in termini analitici non significa dire che qualunque storia si ricami su di esso sia valida. In proposito Hillman scrive: "Writers know they cannot introspect their characters. Their scenes come of themselves and their figures speak, walk in and out. With few people is a writer more intimate than with his characters and yet they continue to surprise him with their autonomy. Besides, they are not concerned with 'me' but with the world they inhabit and which refers to me, the introspector, only obliquely. The act of turning to imagination is not an act of introspection: it is a negative capability, a willful suspension of disbelief in them and of belief in oneself as their author. The relativization of the author – who is making up whom, who is writing whom – goes along with the fictional mode-in the course of active imagination one wavers between losing control and putting words in their mouths. But introspection will not solve even this problem, only the act of fictioning further. Introspection simply returns one to the literalism of subjectivity. We have taken the notion of subjectivity so literally that we now believe in an imaginary subject at the beginning of each sentence who does the work, a subject prefixing each verb. But the work is done by the verbs themselves; they are fictioning, actively imagining, not I. The action is in the plot, inaccessible to introspection, and only the characters know what's going on. As Philemon taught Jung, you are not the author of the play of the psyche". Hillman, *Healing Fiction*, 53. L'immaginazione attiva, pratica sviluppata da Jung, implica un dialogo con le immagini psichiche, uno scambio attivo. In questo senso la storia da ri-raccontare si "riceve" in parte proprio come l'intuizione o la Musa: il terapeuta intercede (sostituendosi forse allo sciamano) con le immagini archetipiche che influenzano il paziente, mettendolo in condizione di dialogare con loro in un orizzonte decentrato. Hillman specifica anche come l'immaginazione attiva, per quanto simile alla letteratura, *non* è letteratura: lo scopo di una narrazione letteraria è sempre anzitutto estetico (la priorità è il bene dell'opera, come

In conclusione, l'unica certezza che possiamo ricavare per ora dallo stato dell'arte intorno a coscienza e inconscio è che le fantasie non solo sono reali per la psiche, ma sono anche il modo più naturale che essa ha di esprimere ciò che di sé non conosce (o crede di conoscere).⁶⁹⁹ Per la mente le fantasie sono reali al punto che di esse ci si può ammalare.

sostiene Maritain) e secondariamente essa può sortire effetti sulla psiche del lettore; la pratica dell'immaginazione attiva, invece, può avere componenti estetiche (si veda *Il libro rosso*) ma il suo scopo è terapeutico. Questa distinzione è sottile ma importante per evitare di cadere, ancora, nella falsa credenza che tutte le narrazioni siano indiscriminatamente valide nella cura del paziente. Senza contare che la forma narrativa è solo una delle tante che può assumere l'inconscio allorché si esprime, ma la cura può passare anche attraverso musica, danza rituali e altro ancora. In proposito si veda anche Alessandro Pagnini, «Ma le storie, curano? Narrative, simboli, effetti placebo», *Atque* 16 (2015): 89–105.

⁶⁹⁹ Quando si percepisce qualcosa e quando la si immagina, si attivano le stesse aree del cervello; inoltre, il tempo che impieghiamo per immaginare una cosa *coincide* con quello della sua visione reale. Cfr. Oliverio, *Immaginazione e memoria*, 950–82.

2.8 Psicopatologia delle creature fantastiche

Recentemente, la psicologia ha riscoperto l'importanza delle immagini mentali nella vita psichica. Nello specifico: 1) le immagini mentali sembrano comportarsi come versioni "tenui" delle percezioni sensoriali dirette; 2) a livello cerebrale, le immagini mentali attivano le stesse aree del cervello delle percezioni visive; 3) le immagini mentali hanno una stretta correlazione con la memoria visiva: disordini psichici come il disturbo post traumatico da stress, l'ansia, il disturbo bipolare, la schizofrenia, sono tutti caratterizzati dalla ricorrenza di immagini intrusive dalla forte carica emotiva.⁷⁰⁰ Il rivivere nella propria mente un incidente, per esempio, con tutti i dettagli visivi e sensoriali, è tipico di un disturbo post traumatico. L'immagine dell'auto contorta, del rumore delle lamiere, del pianto del bambino sul sedile posteriore e delle sirene dell'ambulanza, non è solo un epifenomeno dell'esperienza, ma un meccanismo intrinseco alla patologia.⁷⁰¹

Abbiamo visto come la plasticità neuronale favorisca la sedimentazione di tracce mnemoniche che, allontanandosi progressivamente dall'esperienza iniziale, producono fantasie autonome inconsce, immagini mentali di cui abbiamo dimenticato l'origine. Abbiamo anche detto, però, che non sappiamo nulla dell'inconscio *per se*, solo le sue manifestazioni più o meno evidenti, dagli automatismi alle intuizioni ai sogni, e che l'unico modo concreto di caratterizzarlo è l'immaginazione creativa.⁷⁰² Abbiamo anche detto, qualche capitolo fa, che un'immagine non è la semplificazione di un processo verbale, né una forma più rozza di pensiero. L'immagine è immediata, piena di contenuti impliciti, spesso difficili da esaurire verbalmente o analizzare (per quanto riguarda i sogni, Freud avrebbe parlato di contenuto

⁷⁰⁰ Joel Pearson et al., «Mental Imagery: Functional Mechanisms and Clinical Applications», *Trends in Cognitive Sciences* 19, fasc. 10 (2015): 10.

⁷⁰¹ Pearson et al., «Mental Imagery», *ibid.*

⁷⁰² Nella psicologia analitica, la pratica è nota come immaginazione attiva.

latente). Si può concludere che la vita psichica è fatta anzitutto di immagini, di fantasie, oltre che di pensieri consapevoli.

Il discrimine tra fantasia, fantasticheria e immaginazione non è chiaro.⁷⁰³ Filosofi, critici e scrittori ne hanno parlato spesso confusamente, attribuendo di volta in volta un valore diverso a ciascun termine. Eva Brann, nel ponderoso *The World of Imagination*, parla dell'immaginazione come "l'ultimo mistero della filosofia", nonostante la ricerca di una definizione abbia attraversato pressoché tutta la storia del pensiero occidentale.⁷⁰⁴ Tra le più antiche troviamo quella di Aristotele, secondo cui l'immaginazione è quel processo mentale attraverso cui si forma in noi un'immagine (o fantasma) in assenza dello stimolo percettivo.⁷⁰⁵ L'immaginazione in quanto facoltà interiore (intesa cioè come capacità mentale svincolata dal rapporto con Dio e natura, tipica del pensiero medievale) riemerge con Hobbes: l'associazione di emozioni, desideri e conoscenze produce cultura, civilizzazione, e la fantasticheria diventa la forza ordinatrice della realtà.⁷⁰⁶ Da facoltà passiva, l'immaginazione si trasforma in capacità

⁷⁰³ Per una panoramica storica sull'evoluzione dell'idea di immaginazione nella filosofia occidentale si veda Maurizio Ferraris, *L'immaginazione* (Il Mulino, 1996).

⁷⁰⁴ Brann offre una visione approfondita dell'immaginazione, ma al tempo stesso abbastanza contraddittoria. L'immaginazione è definita come facoltà che forma e manipola rappresentazioni visive mentali di tre ordini (immagini reali, mentali o immaginarie) attraverso processi analogici. Tutto ciò avviene in uno spazio interiore non meglio definito in cui al tempo stesso si generano e si "vedono" le immagini. Tali immagini sono il prodotto di ricombinazioni progressive di memorie o esperienze passate. In sostanza, l'immaginazione per Brann è più vicina a una facoltà trasformativa-rappresentazionale che poetico-creativa. Rifiutando in toto la filosofia romantica, e proponendo in sua vece una sorta di "romanticismo moderato", Brann per sua stessa ammissione riduce l'immaginazione a un mistero non meglio esauribile. Laddove i romantici come Blake o Shelley avevano chiara la dimensione "spirituale" dell'immaginazione (in quanto facoltà più simile all'intuizione immediata di Bergson che all'intelletto analitico di Brann) Brann parla di un "teatro interiore" non meglio definito; accenna all'inconscio, ma si guarda bene dal connotarlo in senso freudiano o junghiano; si focalizza sulle immagini mentali, trascurando quasi totalmente le immaginazioni sensoriali o musicali; non fornisce nemmeno una giustificazione solida per accantonare il romanticismo, salvo un appello al buon senso, alla moderazione e alla razionalità. La moderazione di Brann, tuttavia, non è né un argomento né un criterio di verità, soprattutto dal momento in cui gli stessi termini che impiega sono confusi. Le immagini autonome prodotte dalla mente, per esempio, sono descritte nella loro natura rappresentazionale, ma trascurate nella loro dimensione di significato. Cfr. Eva T. H. Brann, *The World of the Imagination: Sum and Substance* (Rowman & Littlefield, 2017).

⁷⁰⁵ Aristotele definisce l'immaginazione: "un movimento, cioè un processo, e non possa punto aver luogo quando manchi la sensazione, ma sia nei senzienti e circa gli stessi oggetti del senso, mentre, d'altra parte, è possibile che in virtù della sensazione in atto si svolga *un processo necessariamente simile alla stessa sensazione* (corsivo mio), derivano, come conseguenze, che tale funzione immaginativa non sarebbe possibile senza il senso o in soggetti non senzienti, che per suo mezzo chi ne è dotato compia molti atti o provi vari effetti, e che, infine, essa sia vera o falsa". Aristotele, *Dell'anima*, a c. di Pietro Eusebiotti (G. B. Paravia & Co., 1931), 135.

⁷⁰⁶ Engell, *The Creative Imagination*, 13.

produttiva.⁷⁰⁷ L'idea di una produttività immaginativa è trasversale a tutta la modernità e la ritroviamo in Shaftesbury, Leibniz, Akenside e soprattutto Addison, il quale introduce per la prima volta i concetti di immaginazione primaria e secondaria: l'immaginazione primaria riproduce copie mentali della realtà, mentre la secondaria altera, incorpora e trasfigura le immagini producendo qualcosa di nuovo.⁷⁰⁸ Questa divisione tra fantasticheria (*fancy*) e immaginazione avrà un certo successo. La si può ritrovare in William Duff, Ernst Planter, Johann George Sulzer, Johann Nicolaus Tetens e soprattutto in Kant.⁷⁰⁹ Raccogliendo l'eredità Leibniz, Wolff e Baumgarten, oltre che dell'associazionismo psicologico, Kant suddivide l'immaginazione in riproduttiva e produttiva: la prima ricombina i dati dell'immaginazione sensoriale e della memoria; la seconda rimodella l'esperienza seguendo le regole della geometria, della logica e della ragione, creando schemi che non esistono in natura – prendendo per esempio una quantità di “cinque”, l'immaginazione riproduttiva la rappresenta attraverso un'immagine che ne rielabora la quantità, come cinque punti mentre l'immaginazione produttiva crea il numero 5.⁷¹⁰ Storicamente, la sistematizzazione più famosa è di Coleridge, che rielabora tutto questo dibattito in uno schema tripartito: al livello più basso troviamo la fantasticheria gratuita (*fancy*), caratterizzata dall'associazione meccanica e passiva di immagini esterne; la fantasticheria si differenzia nettamente dall'immaginazione, la quale invece capta l'idea (in senso quasi platonico) celata dietro l'apparenza naturale attraverso il potere della mente.⁷¹¹ L'immaginazione per Coleridge è a sua volta divisa in primaria e secondaria, come descrive nel passaggio più famoso della sua *Biographia Literaria*:

⁷⁰⁷ Engell, 15.

⁷⁰⁸ Engell, 35.

⁷⁰⁹ Engell, 78-128, 172-83.

⁷¹⁰ Engell, 130-131.

⁷¹¹ Gyung-Ryul Jang, «The Imagination “Beyond” and “Within” Language: An Understanding of Coleridge's Idea of Imagination», *Studies in Romanticism* 25, fasc. 4 (1986): 509.

The primary IMAGINATION I hold to be the living Power and prime Agent of all human Perception, and as a repetition in the finite mind of the eternal act of creation in the infinite I AM. The secondary I consider as an echo of the former, co-existing with the conscious will, yet still as identical with the primary in the kind of its agency, and differing only in degree, and in the mode of its operation. It dissolves, diffuses, dissipates, in order to re-create; or where this process is rendered impossible, yet still at all events it struggles to idealize and to unify. It is essentially vital, even as all objects (as objects) are essentially fixed and dead. FANCY, on the contrary, has no other counters to play with, but fixities and definites. The Fancy is indeed no other than a mode of Memory emancipated from the order of time and space; and blended with, and modified by that empirical phenomenon of the will, which we express by the word CHOICE. But equally with the ordinary memory it must receive all its materials ready made from the law of association.⁷¹²

Entrambe meriterebbero una trattazione approfondita, ma le menzioniamo per dare l'idea di quanto il concetto sia stato manipolato, alterato e rielaborato nel corso della storia.⁷¹³

Dopo Coleridge troviamo versioni diverse dell'immaginazione nel Romanticismo.⁷¹⁴ L'idea attraversa l'oceano con il movimento trascendentalista, si esprime poeticamente nell'imagismo, torna sotto mentite spoglie in Freud e Jung, filosoficamente in Bachelard, Anders e Sartre, è definita sempre in termini diversi a seconda del campo di studio, che sia filosofia, critica letteraria o psicologia, e al computo vanno aggiunte anche le riflessioni degli scrittori stessi sull'immaginazione, come quelle di William Carlos Williams o Gianni Rodari.⁷¹⁵ Un gran numero di autori oltre a Brann, tra cui Elémire Zolla, hanno tentato di tracciarne una storia, correndo sempre il rischio di sfumare concetti apparentemente privi di confini.⁷¹⁶ Dopo secoli di dibattito, l'accordo sull'immaginazione sembra ancora lontano. Alcuni scrittori e scrittrici, come Iris Murdoch, mantengono la divisione tra fantasia e immaginazione, con la prima in veste di fantasticheria e la seconda come mezzo per accedere alla realtà.⁷¹⁷ Altri, come Tolkien, rivendicano il significato originale di fantasia: dove l'immaginazione manipola, rielabora e

⁷¹² Samuel Taylor Coleridge, *Biographia Literaria*, a c. di Adam Roberts (Edinburgh University Press, 2014), 205–6.

⁷¹³ Sull'immaginazione per Coleridge si veda Davies, *Romanticism and Esoteric Tradition*, 48–64.

⁷¹⁴ Lo stesso Romanticismo che Brann definisce la “bestia nera” del suo studio, per via dell'esaltazione dell'immaginazione come facoltà spirituale e creativa. Brann, *The World of the Imagination : Sum and Substance*, 790.

⁷¹⁵ Cfr. Gianni Rodari, *Grammatica della fantasia. Introduzione all'arte di inventare storie* (Einaudi, 2010).

⁷¹⁶ Elémire Zolla, *Storia del fantasticare* (Bompiani, 1964).

⁷¹⁷ Murdoch, *Esistenzialisti e mistici*, 262–63.

riordina le immagini mentali, la fantasia (*fantasy*) è un'arte sub-creativa, un incantesimo che dona alle finzioni l'intima consistenza della realtà, le rende cioè credibili pur nella loro inverosimiglianza.⁷¹⁸ Non andrebbero dimenticati nemmeno gli universali fantastici di Vico, il *mundus imaginalis* della tradizione sufica, la differenza di approcci analitici, fenomenologici, neuropsicologici e molto altro.

Tutto questo per dire che, affrontando il concetto della fantasia, non lo facciamo con leggerezza. Di seguito useremo, come del resto abbiamo fatto finora, immaginazione e fantasia in modo intercambiabile, pur tenendo presente l'osservazione filologica di Tolkien secondo cui la fantasia *per se* è più vicina a un'arte che a una capacità mentale, e di arte si può parlare quando si affronta la psicoanalisi.⁷¹⁹

L'aspetto principale che vogliamo trattare ora, come già notato da Samuel Johnson, è l'indipendenza delle immagini mentali. L'immagine è il medium dell'intuizione e l'intuizione sembra legata a stretto giro con i meccanismi di pensiero inconscio. L'intuizione si può solo ricevere, non fabbricare. Significa che anche le immagini in cui essa si manifesta sono indipendenti?

In genere siamo abituati a credere di poter controllare le nostre fantasie.⁷²⁰ La scrittura di una fiaba, seguendo Tolkien, implica l'ordito di un incantesimo, indurre cioè il lettore a una credenza secondaria in un mondo secondario del tutto finto in cui le cose più incredibili possono accadere. Un incantesimo va in un certo senso eseguito, ma la magia esiste indipendentemente dall'incantatore. Il mago la manipola, non la crea. Quando però immaginiamo un albero, siamo convinti di aver creato noi stessi quell'albero. Certo, chi altri avrebbe potuto? Eppure la teoria dell'inconscio dice che la coscienza è solo l'angolo luminoso

⁷¹⁸ Tolkien, *Il medioevo e il fantastico*, 206–11.

⁷¹⁹ Secondo Hillman, più che alla scienza, la psicoanalisi dovrebbe rivolgersi alle sue radici poetiche. La scienza psicologica ha letteralizzato i contenuti inconsci, sterilizzandoli e, soprattutto, privandoli anzitutto della bellezza. Cfr. Hillman, *Il codice dell'anima. Carattere, vocazione, destino*, 56–57.

⁷²⁰ Cfr. *Infra*. Par. 2.10.

di uno spazio più vasto. Da dove arrivano le fantasie? Sono io a crearle o si formano da sé, come sostenuto da Freud? E se si formano da sole, come agiscono?

I casi di paranoia e ipocondria forniscono l'esempio più evidente di come si comportino le fantasie.⁷²¹ La patologia psichica ordisce, con la stessa maestria elfica di Tolkien, fiabe così artisticamente accurate da rendere impossibile all'io non crederci (e sappiamo che nell'inconscio fatto e fantasia si equivalgono). Il guaio è che in questi casi, più che un incantesimo, si subisce una maledizione.

Tra i tanti disturbi psichici sul mercato, la paranoia spicca rispetto alle psicosi maniaco-depressive, alle schizofrenie e alle psicosi perché non sembra avere una base organica: indipendentemente dalla scuola di riferimento, la paranoia è un disturbo puramente mentale.⁷²²

Il manuale DSM aggiornato al 2023 definisce la paranoia un disturbo caratterizzato da: “un modello pervasivo di diffidenza ingiustificata e dal sospetto verso gli altri che riguarda l'interpretazione delle loro motivazioni come dannose”.⁷²³ James Hillman, nel solco di Jung, rileva la presenza di idee deliranti che spaziano dall'ipocondria alle manie persecutorie ai deliri di grandezza, ma sottolinea soprattutto il fatto che le funzionalità intellettive e pratiche del paranoico restano integre.⁷²⁴ Qui emerge una prima frizione: se il delirio è una falsa credenza, o una diffidenza ingiustificata, e se il paziente è in possesso delle sue funzionalità intellettive, com'è possibile che la credenza falsa resti incorreggibile?

Hillman fa l'esempio di un uomo convinto di essere morto. Il medico gli punge il dito, chiedendogli: «Hai visto? Stai sanguinando. Vuol dire che sei vivo». Al che il paziente risponde: «Non sapevo che i morti potessero sanguinare». ⁷²⁵ La paranoia è un disturbo del

⁷²¹ Hillman, *Re-visione della psicologia*, 161–62.

⁷²² Hillman, *La vana fuga dagli Dei*, 6.

⁷²³ <https://www.msmanuals.com/it-it/professionale/disturbi-psichiatrici/disturbi-della-personalita%3%A0/disturbo-paranoide-di-personalita%3%A0>

⁷²⁴ Hillman, *La vana fuga dagli Dei*, 7–8.

⁷²⁵ Hillman, *La vana fuga dagli Dei*, ibid.

significato che non può essere corretto con la logica dimostrativa, le argomentazioni o il buon senso. La fantasia prende il sopravvento e la forza delle immagini mentali è più pervasiva di quella dell'intelletto. Ma come si può curare una fantasia, se non sappiamo nemmeno da dove arrivi?

L'ipotesi di Hillman è che i deliri non siano psicogeni, ma noetici. Andrebbero cioè interpretati in un senso poetico come la rivelazione di una potenza autonoma dall'io, di un dio nella malattia. Esaminando gli storici casi clinici di Anton Boisen, John Percival e del presidente Schreber (trattato anche da Freud) Hillman identifica il problema alla base della paranoia nel letteralismo: le immagini paranoide che si scatenano nella vita dei tre pazienti, ciascuno affetto da deliri persecutori e allucinazioni, sono interpretate come vere alla luce della loro autonomia. Poiché non posso controllarle, le fantasie devono essere autentiche, quindi prese alla lettera.

John Percival, raccontando della sua malattia dopo la guarigione, è esplicito: “Lo spirito parla poeticamente ma l'uomo capisce letteralmente [...] Per esempio, un matto dichiarerà di essere fatto di ferro e che niente lo può spezzare [...] Quello che lo spirito vuole dire è che quell'uomo è forte come il ferro [...] ma il matto prende il senso letterale [...] non essendo la sua immaginazione sotto il suo controllo”.⁷²⁶

Il caso di Percival ci permette di vedere in trasparenza la realtà psichica delle immagini. Per la mente una fantasia equivale a una realtà, ma un paranoico scambia il senso poetico di un'immagine (e la sua autonomia) per una ingiunzione letterale.

Percival conclude, con lucidità:

Ritengo pertanto che la pazzia sia anche uno stato di confusione dell'intelletto, per cui la mente sbaglia nell'interpretare i comandi di uno spirito di umorismo, o di ironia, o di farsa; ritengo altresì che siano molte le menti che si trovano in questo stato; e forse questo è lo stato di tutte le

⁷²⁶ Hillman, 17.

menti umane [...] Voglio dire che, nelle operazioni dell'intelletto umano, accade sovente che la Divinità [...] manifesti il suo volere così celiando, se mi è concessa l'espressione [...] e nel fraintendere o pervertire questa forma di discorso consiste forse il peccato originale.⁷²⁷

Ora possiamo intuire l'importanza del discorso di Mork ne *La storia infinita*. Le fantasie, prese nel loro senso letterale (cioè uccise, gettate nel Nulla), diventano disturbi psichici. La soluzione di Hillman è radicale: restituire alle fantasie la loro autonomia, "personizzare" il disturbo invece di de-personalizzarlo e, una volta personizzato, non considerarlo nel suo senso letterale, bensì poetico, o meglio ancora noetico, cioè rivelatore. Ecco che la psicologia immaginifica di Jung, il suo romanzo della psiche, può essere visto sotto una luce nuova: a differenza di Freud, che limita l'analisi all'ortodossia della pulsione sessuale, Jung considera i disturbi del significato in un orizzonte contestuale, cosmologico.⁷²⁸ La psicologia degli archetipi è una finzione che inquadra la fantasia del paziente in un universo di persone immaginifiche, Anima, Animus, Sé, Dio, con cui l'io può discorrere. Una psicologia del genere può sembrare paranoide, e in fondo lo è, poiché l'io è sempre intrappolato nella propria soggettività, ma non può esistere psicologia che non sia anche soggettiva, così come non si può studiare la coscienza dal di fuori di essa.⁷²⁹

Domande e obiezioni: 1) che c'entra tutto questo con l'intuizione, il *romance* e il *novel*? 2) che significa di preciso personizzare un "qualcosa" di psichico? Si sta forse dicendo che si può guarire da una fantasia malata con un'altra fantasia? 3) la personizzazione non è forse la cosa che fanno i bambini quando giocano? Il fare finta che una cosa sia una cosa diversa? Ma se noi conosciamo una cosa in senso letterale, che senso ha aggiungerci un carico metaforico?

Partiamo dalla fine. L'obiezione sul letteralismo è già stata in parte trattata nel capitolo dedicato a Vico. Secoli prima di Hillman e Jung, Vico aveva intuito che la mente non pensa

⁷²⁷ Citato in Hillman, *La vana fuga dagli Dei*, 18.

⁷²⁸ Hillman, 39.

⁷²⁹ Hillman, *ibid.*

solo per proposizioni astratte, ma per immagini poetiche, e che le immagini sono il primo dato che emerge spontaneamente, ancor prima del linguaggio articolato. Se siamo strutturati per produrre immagini, analogie, significati metaforici, fantasie, non possiamo prescindere da esse. Hillman, in *Revisione della psicologia*, avanza l'ipotesi di una radicale psicologizzazione dell'esperienza. In tutti i campi del sapere: "la prospettiva psicologica è superiore e ha precedenza perché la psiche ha la precedenza ed è necessariamente presente in ogni vicenda umana. Il punto di vista psicologico non invade gli altri campi: è lì dall'inizio".⁷³⁰ In questo breve passaggio Hillman cerca di fondare un'epistemologia psichica: qualunque cosa si consideri, sia essa un oggetto dell'esperienza, mentale, culturale, artistico, scientifico o poetico è subordinato alla psicologia, poiché la psiche è la premessa da cui ha origine qualunque attività umana; tale psicologia non si può conoscere, secondo Hillman, attraverso lo studio del comportamento, del cervello, o dell'organizzazione sociale, ma grazie alla pratica immaginativa.⁷³¹ Chiarire a quale psicologia si fa riferimento, per esempio parlando di *romance* e *novel*, non è velleità, ma una premessa epistemologica necessaria. La psiche (o Anima, come preferisce chiamarla Hillman) non è un oggetto di studio, ma un modo di conoscere la conoscenza stessa.⁷³² Ecco perché l'inconscio è così difficile da studiare: sarebbe come cercare di capire come funziona il nervo ottico attraverso il nervo ottico, o mordersi un dente col dente stesso. La conseguenza di questa epistemologia è che non esiste un atto puro del conoscere. Si conosce sempre attraverso la propria esperienza psichica, come già aveva intuito Goethe nella morfologia, e l'esperienza psichica non è una tabula rasa, ma una costellazione di fantasie autonome.

⁷³⁰ Hillman, *Re-visione della psicologia*, 241.

⁷³¹ Per una prospettiva storica sulla psicologia delle immagini da Jung a Hillman, Cfr. Krzysztof Czapkowski e Andrzej Pankalla, «From Metapsychologie to Realpsychologie: archetypal imagery in the psychologies of C.G. Jung and J. Hillman», *Analiza i Egzystencja* 62 (2023): 43–64.

⁷³² Hillman, *ibid.*

Personizzare non è qualcosa che facciamo a posteriori, bensì l'attività naturale della psiche: la fantasia precede l'esperienza, nel senso che possiamo accedere all'esperienza solo da un punto di vista psicologico (la premessa necessaria di Hillman); ma il punto di vista psicologico non è vuoto o oggettivo, ma sempre soggettivo, fondato cioè sulle nostre stesse fantasie.

Gli dèi del mito, per esempio, sono persone psichiche messe in forma poetica, cioè versioni di quel "qualcosa" che è l'inconscio. Essi sono indipendenti dall'io, si manifestano nell'immaginazione e nell'intuizione, cioè in tutte le attività autonome della mente. La paranoia prende in senso letterale l'autonomia della psiche, trascurandone il valore poetico (o noetico). Rispetto al *romance*, il *novel* non ha fatto che sostituire una mitologia con un'altra. Da uno spazio letterario animato dalla fantasia e dalle sue immagini indipendenti, si è gradualmente passati a un mondo incastrato nei tormenti privati dell'io, pulsioni, repressioni, nevrosi, eccetera. Questo passaggio non è né più né meno psicologico: è, se mai, un altro tipo di finzione, un'altra mitologia che ha tentato di sopprimere gli dèi con la razionalità, finendo però col farli rientrare dalla finestra travestiti da patologie.⁷³³

Ancora Hillman:

Partire dalla psiche significa considerare la patologizzazione una forma di espressione psicologica valida, un linguaggio metaforico primario, uno dei modi in cui la psiche legittimamente e spontaneamente si presenta. Per comprendere questo linguaggio lo situiamo all'interno di contesti metaforici affini. Un evento o un'immagine della nostra vita psichica che siano osceni, bizzarri o tormentati vanno esaminati non già riferendoli a norme derivate dalla 'natura' fisica o da 'ideali' metafisici, bensì riferendoli a norme dell'immaginazione, dove braccia rinsecchite, raccolti distrutti, gnomi mostruosi e ogni sorta di 'distorsioni' sono a casa propria e hanno senso e importanza per se stessi e così come sono. Per comprendere che cosa sta dicendo la psicologia anormale di una persona, non ci è lecito rivolgerci a ciò che è 'normale'. Le nostre anime devono essere della stessa materia di ciò che vogliamo comprendere, devono essere norme a loro volta patologizzate. [...] Le nostre malattie psichiche non sono immaginarie, bensì immaginali (Corbin). Sono anzi malattie della fantasia, sofferenze delle fantasie, di realtà mitiche.⁷³⁴

⁷³³ L'analisi stessa può essere vista come un rito. Cfr. Hillman, *Il mito dell'analisi*.

⁷³⁴ Hillman, *La vana fuga dagli Dei*, 69.

Edward Casey, da una prospettiva fenomenologica, individua tre forme dell'atto immaginativo: *imaging*, *imaging-that* e *imaging-how*.⁷³⁵ La prima forma consiste nel semplice atto di evocare un'immagine – prendiamo, per esempio, Sherlock Holmes. La seconda, *imaging-that*, non solo evoca Sherlock Holmes, ma lo fa muovere in uno spazio e compiere azioni, come suonare il violino nel suo studio in Baker Street. La terza forma, più complessa, evoca Sherlock Holmes, lo fa muovere e agire, ma al contempo implica l'*agency* personale dell'immaginatore: immagina cioè come sarebbe essere Sherlock Holmes mentre suona il violino, mettersi nei suoi panni, percepirne emozioni, pensieri e sensazioni. Le immagini evocate consciamente hanno dei limiti. Per esempio sono evanescenti, richiedono un grande sforzo per restare fisse nella mente; hanno contorni confusi, come se emergessero da uno sfondo nebuloso; infine non sono collocate in uno spazio determinato, motivo per cui, spesso, aggiungiamo noi, un romanzo inizia con il risveglio del protagonista: l'autore "vede" lo spazio narrativo attraverso gli occhi del personaggio per la prima volta e lo esplora passo passo, magari scoprendo parti dell'ambiente che non aveva programmato.⁷³⁶ Questa scoperta è connaturata al modo che abbiamo di immaginare. Le immagini di questo tipo sono perlopiù evocate consciamente, ma l'immaginazione per Casey ha due tratti fondamentali che ci permettono di chiarire cosa intenda Hillman con immagini mentali.

L'immaginazione o è un atto spontaneo o è un atto controllato. Possiamo manipolare un'immagine che ci è venuta in mente, oppure possiamo fabbricarla di nostra volontà, ma non possiamo comandare a un'immagine di essere spontanea. I due atti avvengono in successione, mai simultaneamente. Casey rileva l'autonomia dell'atto immaginativo spontaneo parlando di auto-generazione (*self-generativity*) sebbene, fermo su una lettura fenomenologica, non si

⁷³⁵ Edward S. Casey, *Toward a Phenomenology of Imagination*, 5, fasc. 1 (1974): 3–19.

⁷³⁶ Casey, *ibid.*

spinga mai a parlare di inconscio – scrive invece di “gliding, floating, slinding into or before consciousness”, tutte perifrasi per indicare l’inconscio.⁷³⁷

Le altre due caratteristiche delle immagini auto-generate sono la sorpresa e l’immediatezza.⁷³⁸ Tutte e tre, è evidente, ci riportano all’intuizione, la quale si esprime anzitutto per immagini. Riassumendo con le categorie di Casey quanto scritto nella prima parte, l’intuizione evoca un’immagine spontanea, sorprendente e immediata. L’immagine è il medium dell’intuizione perché:

1. è *gestaltica*, contiene tutta l’informazione in sé;
2. l’immagine, per essere intuitiva, deve possedere tutte e tre le caratteristiche descritte da Casey, deve cioè essere autonoma e inconscia (se non lo fosse, sarebbe prodotta dalla coscienza, quindi per definizione non intuitiva);
3. se l’inconscio è il serbatoio che genera le immagini (dalla prospettiva della coscienza si auto-generano da sé) allora l’inconscio comunica attraverso fantasie autonome.

L’immaginazione spontanea è un modo diverso di chiamare l’intuizione creativa: è, per parafrasare Maritain, il movimento pre-concettuale della mente.⁷³⁹ Se Casey si ferma alle soglie dell’inconscio, Jung fa un passo ulteriore e in questo sta, secondo Hillman, il suo grande contributo:

La grande scoperta fatta nelle profondità è l’immaginazione. [...] Jung riaffermò che la psiche è il mondo vivo dell’immaginazione, un mondo nel quale ognuno di noi può scendere. È la nostra verità, è ciò che siamo, ciò che è la nostra anima. Siamo in cerca dell’anima e la nostra anima è l’immaginazione. [...] Il potere creativo, il potere che redime, la forza che c’è in ognuno di noi viene da quella cosa straordinaria che Coleridge chiamava «immaginazione esemplastica», quella forza che si presenta sotto forma di figure. Le figure sono i nostri maestri, i nostri motivatori e i nostri paesaggi. Sono loro gli abitanti delle profondità.⁷⁴⁰

⁷³⁷ Casey, 12.

⁷³⁸ Casey, *ibid.*

⁷³⁹ Maritain, *L’intuizione creativa*, 344–52.

⁷⁴⁰ Hillman e Shamdasani, *Il lamento dei morti. La psicologia dopo «Il libro rosso» di Jung*, 104.

Jung non parla con Filemone e Bauci nel *Libro rosso* perché è pazzo. Scrive di loro perché ha riconosciuto in quelle fantasie l'immaginazione spontanea, autonoma, immediata e sorprendente di una "qualche altra parte". Ma proprio perché l'inconscio è abitato da immagini, tentando di sistematizzare questa "altra parte" in concetti come archetipi, individuazione, inconscio collettivo eccetera, gli junghiani (ancor prima di Jung) si sono trovati nell'imbarazzante situazione di dover giustificare il percorso interiore del maestro, reificando fantasie spontanee in dogmi, ortodossie, metodologie. Hillman, al contrario, non ha mai voluto fondare una scuola di psicologia archetipica, proprio per evitare che le fantasie venissero letteralizzate.⁷⁴¹ Una psicologia soddisfacente, scrive Hillman, "non deve prendere alla lettera né se stessa né alcuna delle sue idee [...] non dovrebbe essere fondata su assiomi e su leggi, e neppure affidarsi a ipotesi. Al contrario, dovrà essere fatta di finzioni".⁷⁴²

Riguardo l'inconscio si potrebbe concludere che Wittgenstein aveva ragione: ciò di cui non si può parlare si deve tacere. In questo caso, ciò di cui non possiamo parlare incide sulle nostre vite e non lo fa a parole, ma per immagini. In questo senso aveva ragione anche Eco quando, correggendo Wittgenstein tra il serio e il faceto, disse che ciò di cui non si può parlare si deve raccontare. Il motivo è che psiche e immaginazione spontanea sono la stessa cosa: "come le verità sono finzioni del razionale, così le finzioni sono verità dell'immaginale".⁷⁴³

⁷⁴¹ Hillman, *Re-visione della psicologia*, 272.

⁷⁴² Hillman, 273.

⁷⁴³ Hillman, 276.

2.9 La sparizione del piccolo popolo

Torniamo alla domanda da cui siamo partiti sul rapporto tra letteratura e psicologia. Il romanzo psicologico è sempre interpretato nella sua evoluzione come un racconto dell'io che si svela e si scopre. Alla luce di quanto detto sulla fantasia e sulla psicoanalisi, sorge una domanda che Hillman pone in maniera chiara:

The question now arises: is our style of case-history writing, even of interpreting individual dreams and situations, the result of ego psychology, or is it possible that ego psychology – as presented first by Freud, then by one division of his school, and now by the therapeutic establishment – results from our style of case-history writing? Have we produced ego psychology through our way of writing cases? And are our case histories not so much empirical demonstrations of the way the psyche works but empirical demonstrations of the way that poiesis works in organizing our vision?⁷⁴⁴

Il racconto dell'ego eroico è un genere letterario tra i tanti. È uno dei plot possibili, non l'unico e nemmeno il più giusto o profondo. I contributi di Freud e Jung alla letteratura non consistono tanto nell'analisi di autori del passato o del presente (è celebre il commento di Jung all'*Ulisse* di Joyce) ma nell'invenzione creativa di mitologie.⁷⁴⁵ Dove Freud ha proseguito nel solco del romanzo dell'io, proiettandolo in una costellazione di entità fantastiche tutte interiori come la libido, l'Es, il Super-io, Jung ha decentrato l'io ponendolo in mezzo a un regno sotterraneo abitato dal piccolo popolo di creature fantastiche: Ombra, Sé, Anima, Animus, Vecchio Saggio e altri.

La teoria della letteratura e la filosofia hanno spesso eletto una mitologia possibile (quella dell'io) a unica psicologia, scartando le altre come fantasticherie, passatismi, medievalismi, allucinazioni. La conseguenza è che se un romanzo racconta le traversie di un piccolo

⁷⁴⁴ Hillman, *Healing Fiction*, 20.

⁷⁴⁵ Carl Gustav Jung, «L'Ulisse: un monologo», in *Opere*, 10, vol. 1 (Bollati Boringhieri, 2014); Jung, *Jung parla. Interviste e incontri*, 306–10.

impiegato tra amori, tradimenti e depressioni, allora è psicologico; se un romanzo racconta di draghi e folletti, allora è evasione. Questo pregiudizio ha viziato a lungo la letteratura e continua tutt'oggi per il semplice fatto che la seduzione dell'ego eroico, con le sue nevrosi e i suoi travagli interiori, dà l'impressione di raccontare meglio l'inconscio rispetto alla fantasia "gratuita". Eppure pressoché nessun romanzo psicologico in senso canonico ha generato miti collettivi. Perché? Se in teoria possiamo identificarci meglio in Zeno Cosini rispetto a Frodo Baggins, perché *Il signore degli anelli* è un mito collettivo mentre *La coscienza di Zeno* no?

Si potrebbe dire che il primo permette di scappare dai propri problemi mentre il secondo costringe ad affrontarli, ma si potrebbe replicare che il primo tocca corde immaginifiche più profonde del secondo, motivo per cui il suo apprezzamento è trasversale in pressoché tutte le culture.⁷⁴⁶ Qualunque valutazione su questo piano ha un valore puramente retorico perché l'unico modo di raccontare l'interiorità è attraverso la fantasia e non esiste una fantasia migliore di un'altra. Le nevrosi sessuali di Portnoy non sono più profonde del drago Smaug: lo diventano dal punto di vista dell'ego e del modello di storie incentrate su questo specifico genere psicologico, che abbiamo etichettato come *novel*.

La questione è dirimente dal momento in cui l'ego ignora o rifiuta tutto ciò che esiste al di fuori di sé (nel nostro caso l'intuizione creativa, con tutte le conseguenze descritte da Maritain). Il racconto dell'io non solo è uno dei generi psicologici tra i tanti, ma paradossalmente nemmeno il più adatto per raccontare la parte di sé autenticamente nascosta, quella che comunica attraverso immagini spontanee. Controllo e spontaneità non possono accadere simultaneamente in un atto immaginativo. L'immagine spontanea scaturisce da un'intuizione immediata e sorprendente, e spesso, come scrive a più riprese Maritain, contiene in sé tutta l'opera. Solo restando fedeli all'intuizione originaria si può esercitare la fantasia nel

⁷⁴⁶ "La fantasia nutre l'esistenza, apre nuove prospettive sul reale, laddove il quotidiano non può soddisfare la nostra sete di esperienza e di conoscenza". Carotenuto, *Il fascino discreto dell'orrore*, 20.

senso di Tolkien, l'arte "elfica" che permette di realizzare un mondo secondario credibile. L'arte richiesta a un *romance*, allora, è più elevata rispetto a un *novel* perché mentre il secondo parte da premesse razionali, verosimili e controllabili, il primo (nel caso resti fedele all'intuizione originaria) deve rendere credibile un'immagine fantastica.⁷⁴⁷ L'immagine del drago non è interiorizzata o ridotta a quella generica dell'assassino (come in *Red Dragon* di Thomas Harris) ma è presa nella sua essenza psicologica profonda, con tutta la sua carica evocativa, e attorno l'artista costruisce un intero mondo secondario credibile per integrare quell'immagine.

Ciò non significa che tutte le immagini fantastiche nate spontaneamente debbano essere di genere *fantasy*. Il conte di Montecristo è annoverato tra i grandi *romance* dell'Ottocento, e in più di mille pagine non si vede la punta dell'orecchio di un elfo. Ma la vicenda di Edmond Dantès, per quanto realistica, è anche mitica.⁷⁴⁸ Il personaggio trascende l'autore e la fantasia diventa più reale della realtà, tanto che i turisti in visita al Castello d'If, come ricorda Umberto Eco, sono più interessati alla cella di Edmond Dantès che quella di Mirabeau. Eppure *Il conte di Montecristo* è tutto tranne che credibile: un marinaio di Marsiglia viene tradito dai suoi amici e rinchiuso per anni in una prigione, qui incontra un saggio precettore che gli rivela il nascondiglio di un tesoro perduto; dopo una fuga mirabolante il marinaio recupera il tesoro e ordisce una complicatissima vendetta per distruggere i traditori che, nel mentre, hanno

⁷⁴⁷ Tolkien fa l'esempio del sole verde. Chiunque può usare l'espressione linguistica "solo verde", ma per rendere credibile un mondo secondario in cui il sole sia effettivamente verde occorre un'arte maggiore rispetto a quella richiesta alle opere realistiche. Quest'arte "elfica", come la chiama Tolkien, è ancor più difficile da esercitare in un contesto in cui il mondo è disincantato e la sospensione dell'incredulità uno stato difficile da suscitare nel lettore contemporaneo. Tolkien, *Il medioevo e il fantastico*, 207–8. Questo esempio chiarisce bene come non sia sufficiente che in una storia appaiano simboli o elementi soprannaturali perché questa sia un *romance*: la credenza nel mondo secondario è possibile solo tramite l'esercizio di un'arte più raffinata di quella richiesta a un *novel*, un'arte che, aggiungiamo noi, includa la fedeltà all'intuizione creativa. Senza fedeltà all'intuizione, il mondo secondario diventa sterile e artificiale, anche un sole verde perde tutta la sua magia.

⁷⁴⁸ Secondo Zanotti, il *Montecristo* può anche essere visto come una continuazione del romanzo cortese avventuroso, Zanotti, *Il modo romanzesco*, 447. Inoltre, il conte non è propriamente soprannaturale, eppure è percepito tale dagli altri personaggi in virtù della sua ricchezza illimitata, cultura, esercizio fisico e fascinazione per l'Oriente: la capacità di Montecristo di manipolare le vite altrui secondo i propri fini è in tutto e per tutto avvertita come "magica". Zanotti, 460, 473.

occupato i gangli del potere di Parigi; in più, nel momento del trionfo, il vendicatore si ravvede grazie all'amore della bella Haydée, in perfetta continuità con un racconto idealistico. È anche un romanzo prolisso, mal scritto, eppure è sopravvissuto a tanti fogliettoni dell'epoca e ad altrettanti romanzi letterari.⁷⁴⁹ Perché? Può essere un caso. Oppure può darsi che la forza dell'intuizione originaria di Dumas abbia toccato corde che trascendono generi e convenzioni.⁷⁵⁰

Un altro esempio potrebbe essere Charles Dickens. I suoi romanzi sono spesso venduti come spaccati della società industriale inglese dell'Ottocento, ma quello che è sedimentato nella coscienza collettiva non è la sociologia di Dickens, bensì la fantasia di *Oliver Twist* o *David Copperfield*, l'immagine di un universo letterario più che un quadro naturalistico.⁷⁵¹ Più una storia è spontanea, più è profonda psicologicamente, nel senso che attinge non a quello che pensiamo debba essere la psicologia, ma al mistero di ciò che non sappiamo e che si rivela da sé, se glielo permettiamo.⁷⁵²

Questo può accadere solo prendendo sul serio la personizzazione, cioè riconoscendo l'autonomia delle immagini psichiche che si presentano alla mente. Dal punto di vista creativo,

⁷⁴⁹ Secondo Eco il *Montecristo* ha una sua macchina mitopoietica che, pur essendo mal scritto e pur raccontando menzogne, in qualche modo, dice la verità. Umberto Eco, «Elogio del "Montecristo"», in *Il conte di Montecristo* (BUR Rizzoli, 2016).

⁷⁵⁰ Il romanzo diventò, per lo stesso Dumas, una sorta di ossessione che durò per tutto il corso della sua vita. Cfr. Cristina Trincherò, «Count of Monte-Cristo: Popular acclaim and critical reception in France and in Italy», *Journal of Arabic and Islamic Studies* 22, fasc. 2 (2023): 3.

⁷⁵¹ Per dirla con Nabokov, in un commento a *Casa desolata* di Dickens: «Lo studio dell'impatto sociologico o politico della letteratura deve essere stato inventato soprattutto a beneficio di coloro che per indole o formazione sono immuni alla vibrazione estetica della vera letteratura». Nabokov, *Lezioni di letteratura*, 117.

⁷⁵² È noto che Dickens, pubblicando a puntate, toglieva o allargava lo spazio dei personaggi a seconda del gradimento del pubblico. Potrebbe sembrare una contravvenzione alla "fedeltà" all'intuizione di cui parla Maritain, una modifica artificiale a favore di vendite, ma l'intuizione creativa non è un unico momento irripetibile da cui discendono tutti gli altri. L'immagine originale contiene sì in nuce tutta l'opera, ma l'artista ha solo una vaga idea di come si svilupperà il canovaccio: sa che essa è tutta contenuta in un'immagine seminale, ma non sa come riprodurla, così procede per tentativi ed errori, e a ogni tentativo può corrispondere un'altra trovata che si allinea con quella originaria. La scrittura, così intesa, è un fatto dinamico, non statico: fluisce autonomamente anche quando l'autore interviene di suo pugno per alterarne il corso (sempre che l'autore glielo permetta). Anzi, per un verso si può dire che proprio per questa ragione Dickens non poteva programmare le storie, dovendo improvvisare di volta in volta e rinnovando continuamente il materiale narrativo. L'immagine della scrittura come processo dinamico rispecchia anche quello che Bergson ha descritto riguardo la vita ricorrendo alla fortunata espressione "evoluzione creatrice". Il processo dinamico esclude sia il meccanicismo, sia il finalismo.

quest'assunto coincide con l'annullamento di sé che gli autori di *romance* consideravano una virtù; nel Rinascimento ciò era noto come sprezzatura dell'artista, e anticamente in Grecia come intercessione della Musa. In gergo contemporaneo, potremmo dire più semplicemente che l'autore non si sovrappone né al protagonista né alle vicende narrate: piuttosto si cala totalmente nel punto di vista del personaggio e lascia che siano le immagini a guidarlo, senza forzare le vicende.⁷⁵³

Tutto ciò non vuol dire affidarsi alla scrittura automatica poiché, come evidenziato da Maritain, anche l'intento di voler ricalcare i processi inconsci è di per sé una pretesa dell'ego: piuttosto il racconto dovrebbe essere realizzato con spirito di servizio, cioè subordinando l'intelletto operativo all'intuizione (la tecnica alla storia e al personaggio). Nella tradizione del *romance*, questo equilibrio è stato spesso scambiato per artificiosità, retorica, desiderio di colpire il pubblico, ignorando però le premesse da cui gli autori antichi partivano, cioè l'assenza di una psicologia astratta o di un autore ego-riferito. L'artificiosità di una trama, la sua apparente assurdità, l'uso ricorrente di ripetizioni, incisi, coincidenze, erano stratagemmi messi al servizio della storia.⁷⁵⁴ Con l'inversione del precetto aristotelico, cambia di segno sia il ruolo dell'autore, sia la concezione psicologica degli scrittori, che iniziano a vedere nella fantasia e nell'intuizione spontanea una recrudescenza irrazionale del passato. L'autore si sostituisce alle immagini psichiche – o meglio, tenta di imporre una forma di controllo per riflettere ciò che interiormente ritiene verosimile. Sulla scia del pensiero maturato nella Riforma, si passa da un mondo “incantato” a uno “disincantato”; il distacco ironico diventa progressivamente il tratto distintivo dei *novel*; dalla personizzazione si passa alla

⁷⁵³ Per un approfondimento sul punto di vista, si veda Scarpelli, *Storie di carta, storie di celluloidi. La narrazione cinematografica*, 81–89.

⁷⁵⁴ Dire cosa sia una storia non è facile. Superficialmente si potrebbe definire come la somma di intreccio, personaggi, struttura e stile, ma una descrizione analitica del genere escluderebbe proprio la quintessenza dell'opera d'arte, cioè l'intuizione. Una storia è più della somma delle parti che la compongono, e certamente non si riduce all'intreccio.

depersonalizzazione, dalla fantasia alla patologia. Non a caso, Hillman definisce il *cogito ergo sum* la malattia degli ultimi cento anni.⁷⁵⁵ La malattia però ha origini più profonde, che dalla prospettiva della storia delle idee abbiamo individuato circa alle soglie del 1600. Nell'ultima parte tenteremo una giustificazione del cambiamento di prospettiva psicologica da *romance* e *novel*, del perché la prescrizione di Aristotele è stata sovvertita e di come si è avviato un processo di letteralizzazione dei contenuti inconsci che ha portato al narcisismo del *novel*.

Prima, però, resta un terzo e ultimo pregiudizio da chiarire: il pregiudizio egoico. Questo segue da quello psicologico, e ne è quasi un corollario. Se l'intuizione è spontanea e si auto-genera nell'inconscio, se non viene fabbricata o controllata dall'io ma guidata nella realizzazione dell'opera attraverso un processo di fedeltà assoluta, ne segue che l'artista non è libero di scegliere cosa realizzare. Immagini, sogni e visioni non si fabbricano, si ricevono quando si verifica un salto intuitivo. Se non possiamo programmare un'intuizione, è ancora l'io che scrive oppure, come recita una poesia di Ray Bradbury:

Did R. B. write that poem, that line, that speech?
 No, inner-ape, invisible, did teach.
 His reach, clothed in my flesh, stays mystery;
 Say not my name.
 Praise other me.⁷⁵⁶

⁷⁵⁵ Hillman e Shamdasani, *Il lamento dei morti. La psicologia dopo «Il libro rosso» di Jung*, 93.

⁷⁵⁶ Bradbury, *Zen in the Art of Writing*, 164.

2.10 Meccanica e dinamica della narrazione

Nell'introduzione si è accennato al fatto che i manuali di scrittura siano un genere letterario recente. Tra i più noti troviamo *La filosofia della composizione* di Edgar Allan Poe che, nonostante l'età, è ancora usato nei corsi di scrittura creativa.⁷⁵⁷ Il motivo dipende sia dallo status di culto dell'autore, sia dall'essere stato il primo a trattare certi argomenti con un approccio pragmatico, appetibile per gli aspiranti scrittori contemporanei. In apertura del saggio, domandandosi perché nessun autore l'abbia fatto prima, Poe si propone di smascherare le frodi della narrazione, mostrare cioè che la composizione non si fa con l'intuizione, ma con la matematica, il lavoro di scrittura, riscrittura, calibratura di pesi e contrappesi – in altre parole non con l'intuizione o tantomeno la magia.⁷⁵⁸

Sul perché nessuno prima si sia cimentato in un'impresa simile, lo abbiamo in parte capito ripercorrendo la storia di *romance* e *novel*. Riassumendo, in epoca medievale il sapere dei bardi di corte era trasmesso attraverso studio e ripetizione mnemonica; i menestrelli componevano liberamente, tramandando la tradizione dei poeti-maghi antecedente alla cristianità. In questo contesto, l'autore era subordinato all'opera: non pretendeva di raccontare se stesso né fare un'etnografia della società, ma tendeva semplicemente al bello. La psicologia non era avvilita sull'ego, e le emozioni prendevano corpo in figure personizzate. Il mondo era infuso di mistero, del sentore del soprannaturale, con tutti i suoi pregi e difetti. La riscoperta della *Poetica* ha acceso un dibattito attorno alla composizione, ma il modo di pensare del *novel* ha scardinato il modo di pensare del *romance* solo dopo circa un secolo e mezzo di rivoluzioni nel pensiero scientifico, filosofico, letterario e religioso. Gli autori hanno iniziato a diffidare della fantasia fine a se stessa per raccontare l'interiorità, la realtà, la società, e la psicologia è

⁷⁵⁷ Parte degli argomenti discussi in questo paragrafo si trova già in Adil Bellafqih, «Il male di mezzanotte. Creatività e inflazione psichica tra Jung, Poe e Michael Chabon», *S&F Scienza&Filosofia.it* 23 (2020): 447–57.

⁷⁵⁸ Edgar Allan Poe, «The Philosophy of Composition», *Graham's Magazine*, 1846, 163–67.

diventata psicologia dell'io. Solo quando l'io del narratore si è stabilito come autore unico dell'opera, allora questi ha iniziato a parlare del suo lavoro in prima persona, e non in senso generale come nel dibattito cinquecentesco sui romanzi.

Per dimostrare che la scrittura è meccanica, Poe non analizza scritti del passato, bensì la sua poesia più famosa, *Il corvo* (anche questa è una mossa innovativa). Nel corso del saggio Poe usa più volte espressioni come “Qui ho pensato che...” oppure “Per ottenere questo effetto ho fatto in modo di...”, dando l'idea che nulla del *Corvo* sia lasciato al caso (o alla Musa). Ogni verso della poesia è frutto dell'ingegno di Poe, una mossa calcolata per produrre nel lettore un effetto predeterminato, come in una partita a scacchi o un problema matematico.⁷⁵⁹ Anticipando i manuali contemporanei, quella di Poe si potrebbe definire una scrittura scientifica.⁷⁶⁰ Poe, dopotutto, ha inventato il genere *mystery* con il personaggio di Auguste Dupin, protagonista de *I delitti della Rue Morgue* e antesignano di Sherlock Holmes, Hercule Poirot e della signora in giallo. Citiamo il *mystery* perché in questa fase, prima dell'avvento del *noir*, dell'*hard-boiled* e del *thriller*, il detective risolveva il crimine con gli strumenti della logica, della razionalità e della scienza.⁷⁶¹ Poe, come Dupin, veste il ruolo di detective, cercando di dimostrare con prove e argomentazioni che dietro *Il corvo* non c'è alcun mistero.

⁷⁵⁹ “I select *The Raven*, as most generally known. It is my design to render it manifest that no one point in its composition is referrible either to accident or intuition—that the work proceeded, step by step, to its completion with the precision and rigid consequence of a mathematical problem”, Poe, *ibid.*

⁷⁶⁰ Un manuale di rara superficialità e abbondante nichilismo (e di conseguenza largo successo) come *La scienza dello storytelling* di Will Storr rispecchia bene il filone inaugurato da Poe: la vita non ha senso, l'essere umano è vittima costante della manipolazione dei suoi simili, frammentato e isolato si immerge in mondi di fantasia per appagare (o tradire) il proprio desiderio di controllo e provare un briciolo di empatia per personaggi falliti e fallibili che trovano, alla fine, un loro spazio in questa valle di lacrime. Le espressioni usate potrebbero suonare caricaturali, ma rispecchiano il tono di Storr nel suo manuale. Storr deriva certe regole narrative direttamente da quelle che lui ritiene siano le determinazioni biologiche del cervello umano, trascurando naturalmente il problema della coscienza o la natura imprevedibile dell'inconscio e l'intuizione. In quanto macchine organiche (ahinoi) consapevoli di noi stesse, reagiamo a determinati stimoli narrativi poiché questa è la nostra natura – e i dati di vendita di certi romanzi, o il successo di certi film sono lì a testimoniare. Storr non discute né problematizza alcuna delle sue premesse, poiché apparentemente auto-evidenti. Il punto stesso da cui parte, cioè il fatto che il cervello sia una macchina che desidera controllare e manipolare la realtà, è più che discutibile – il tema, infatti, sarà affrontato nel terzo capitolo.

⁷⁶¹ Possiamo rintracciare le radici della criminologia proprio nella tradizione illuministica: “The Enlightenment philosophers—Beccaria, Bentham and Kant in particular—are often described as the founding fathers of

L'inizio del saggio è convincente. Poe decide l'effetto da trasmettere al lettore (la malinconia), il tema con cui trasmetterlo (la morte), e la situazione più malinconica cui si possa pensare (la morte dell'amata). Fatto questo, nel momento di scegliere un passaggio chiave della composizione, il ritornello, succede qualcosa:

The sound of the refrain being thus determined, it became necessary to select a word embodying this sound, and at the same time in the fullest possible keeping with that melancholy which I had predetermined as the tone of the poem. In such a search it would have been absolutely impossible to overlook the word "Nevermore." *In fact, it was the very first which presented itself* (corsivo mio).⁷⁶²

Cosa significa: "fu proprio la prima che si presentò da sola"? Se lo scopo del saggio è scientifico, nel senso di illuminare una catena logicamente coerente di scelte che hanno portato al risultato finale, da dove è arrivato il celebre refrain *nevermore* (mai più) che il Corvo ripete ossessivamente per tutto il poema? "Si è presentato da solo" ha poco di logico. Poe semplicemente stava cercando un ritornello e gli è venuto in mente *nevermore*, per di più in apparente autonomia. Un ipotetico aspirante scrittore che vorrebbe ripercorrere le orme di Poe cosa dovrebbe ricavare da una spiegazione del genere? Ha capito come impostare una poesia in base al messaggio, al tono e al contesto, ma quando arriva il momento di riempire lo schema con un contenuto che dovrebbe fare? Aspettare che un passo cruciale gli venga in mente da sé? E se non gli venisse in mente? Poe non ricostruisce i passaggi mentali esatti che hanno portato a *nevermore*. Dice solo che, rimuginando, la soluzione è arrivata da sola, che è stato impossibile ignorarla, e che è stata la prima.

'classical' criminology. Their conceptions of the rational subject and the 'social contract' led to new systems of law and criminal justice under which punishment should be proportionate to the crime committed, thus claiming that the law can have an intrinsic moral authority. This philosophical approach to the problem of crime was questioned by the so-called 'positivist' criminologists—such as Lombroso—who followed. They argued that a more scientific and objective approach was required, maintaining that classical conceptions of the subject did not reflect the realities of how crime manifests itself in society", Ben Bowling, «A Brief History of Criminology», *Criminal Justice Matters* 65, fasc. 1 (2006): 12–13.

⁷⁶² Poe, «The Philosophy of Composition», *ibid.*

Autonomia, immediatezza, sorpresa: le tre caratteristiche dell'immaginazione descritte da Casey che coincidono anche con quelle dell'intuizione. È strano che Poe abbia iniziato il saggio dicendo di voler smascherare le finte ispirazioni degli scrittori per poi passare sottobanco un'ispirazione vera e propria (tra l'altro proprio una delle trovate più memorabili de *Il corvo*).

Forse è stata una svista. Poco dopo, però, Poe, scrive di nuovo:

The next desideratum was a pretext for the continuous use of the one word “nevermore.” In observing the difficulty which I at once found in inventing a sufficiently plausible reason for its continuous repetition, I did not fail to perceive that this difficulty arose solely from the pre-assumption that the word was to be so continuously or monotonously spoken by a human being—I did not fail to perceive, in short, that the difficulty lay in the reconciliation of this monotony with the exercise of reason on the part of the creature repeating the word. *Here, then, immediately arose the idea of a non-reasoning creature capable of speech* (corsivo mio); and, very naturally, a parrot, in the first instance, suggested itself, but was superseded forthwith by a Raven, as equally capable of speech, and infinitely more in keeping with the intended tone.⁷⁶³

Stavolta la catena di ragionamento è più chiara: serve qualcuno che ripeta ossessivamente la parola *nevermore*; un essere umano non è adatto; serve qualcos'altro; ecco che si presenta da sé l'idea di un pappagallo, a sua volta sostituito da un'altra trovata ancora più adatta, un corvo.

Di nuovo, cosa dovrebbe trarne un aspirante scrittore? “All'istante mi venne l'idea” non dice nulla sulla meccanica del racconto, tranne che c'è un problema da affrontare e che, come per magia, la mente brillante di Poe l'ha risolto. Quindi? Se l'idea del pappagallo non si fosse presentata da sé, quali strumenti avrebbe dovuto impiegare l'aspirante scrittore per sbrogliare la situazione?

Il nostro ipotetico aspirante scrittore, riflettendoci, forse sarebbe arrivato a una soluzione simile a quella di Poe, ma perché un corvo dovrebbe essere più adatto (per esempio) di un essere umano lobotomizzato per ripetere il ritornello? O del figlio dell'amata morta che, come

⁷⁶³ Poe, «The Philosophy of Composition», ibid.

prima parola, invece di «Papà» inizia a ripetere «Mai più»? Le combinazioni possibili sono innumerevoli, e non inficiano necessariamente il tono della poesia (possiamo dire che la trovata del bambino è altrettanto inquietante). Poe, tuttavia, ha “sentito” che la strada giusta era una e solo una e ha proceduto in questo senso, ma, di nuovo, un autore sprovvisto del talento di Poe e che vorrebbe imparare i ferri del mestiere, cosa potrebbe ricavarne da un’argomentazione simile, date le premesse di esattezza matematica? Che per risolvere un problema narrativo o poetico occorre aspettare le idee giuste? Come si fa a capire che un’idea è giusta? E da dove arrivano le idee giuste? Metodologicamente, potremmo dire che la tecnica di Omero è, per paradosso, più ragionevole di quella di Poe: le mie sole forze di poeta non mi sostengono, quindi intercedo per tramite della Musa in modo che di bocca possano uscire solo verità esatte. Poe al contrario pone dei problemi derivati dalla sua (apparente) libera scelta di tono e ritmo, ma non chiarisce come ha fatto a risolvere dati problemi, eccettuato il suo genio.

A dispetto dei propositi, *La filosofia della composizione* è piena di intuizioni. Per esempio Poe scrive: “I saw at once the opportunity afforded for the effect on which I had been depending—that is to say, the effect of the variation of application. I saw that I could make the first query propounded by the lover—the first query to which the Raven should reply “Nevermore”—that I could make this first query a commonplace one—the second less so—the third still less, and so on”.⁷⁶⁴

I saw, “vidi” o “mi resi conto”, che significa in questo contesto? In base a cosa Poe si è reso conto? Cosa ha visto? Come? Perché? In base a quale criterio “matematico” si presenta un’opportunità creativa? Esiste una regola generale astratta e replicabile per rintracciare un’opportunità?

Ancor più evidente, Poe prosegue così:

⁷⁶⁴ Poe, «The Philosophy of Composition», ibid.

Perceiving the opportunity thus afforded me—or, more strictly, thus forced upon me in the progress of the construction (corsivo mio)—I first established in mind the climax, or concluding query—that to which “Nevermore” should be in the last place an answer—that in reply to which this word “Nevermore” should involve the utmost conceivable amount of sorrow and despair.⁷⁶⁵

L’espressione “perceiving” potrebbe ricordare il gergo di uno spiritista che capta presenze invisibili, non certo il linguaggio di un tecnico della narrazione. Per di più l’opportunità non solo viene “concessa” (da chi e da cosa? Dal contesto? Dal caso? Dalla fortuna? Dalle premesse?) ma addirittura obbliga (*force*) Poe a sviluppare la poesia in una certa direzione. Poe parte da professate premesse di esattezza matematica e procede, forse inconsapevolmente, in direzione opposta.⁷⁶⁶ Semplificando con una metafora sarebbe come se, a metà di un manuale per montare una libreria, invece dell’istruzione ci fosse una voce che dice: gentile cliente, a questo punto avverti l’opportunità che ti viene concessa per fissare gli scaffali e fatti venire un’idea guida che ti obblighi a seguire una determinata direzione nello sviluppo della costruzione.⁷⁶⁷

Poe sostiene che nulla del *Corvo* sia dovuto al caso e, parlando di metro e ritmo, insiste dicendo che l’originalità non richiede intuizione: “The fact is, originality (unless in minds of very unusual force) is by no means a matter, as some suppose, of impulse or intuition.”⁷⁶⁸

⁷⁶⁵ Poe, *ibid.*

⁷⁶⁶ Di nuovo, con ogni probabilità Poe era troppo intelligente per non accorgersi della frizione interna al suo saggio che, per certi versi, potrebbe quasi essere considerato una burla letteraria fin troppo consapevole.

⁷⁶⁷ All’inizio del saggio Poe vede l’intuizione come una sorta di composizione estatica, ma l’estasi non deve necessariamente tradursi nella rapsodia dei poeti greci. Poe, in effetti, manifesta un certo autocompiacimento (ed entusiasmo) nel descrivere i passaggi del *Corvo*. Il modo in cui l’intuizione si presenta non è univoco, e uno scrittore non deve necessariamente cadere dallo scrittoio in preda all’estasi per dire di aver ricevuto un’immagine. Al contrario, un artista autenticamente “ispirato” non dovrebbe farsi coinvolgere dal suo stesso entusiasmo, in quanto (per riprendere di nuovo Maritain) semplice “esecutore” dell’opera. La follia, in questo senso, è una follia lucida, non una rapsodia incontrollata.

⁷⁶⁸ Poe, *ibid.*

Strano, perché al di là dell'impalcatura generale e della scelta del tono, finora l'autore non ha fatto che procedere per intuizioni mascherate da calcoli.⁷⁶⁹

Poche righe dopo Poe fa riferimento a un'idea che in Italia, più di un secolo dopo, ha trovato grande diffusione con Calvino e Eco, la cosiddetta combinatoria della creatività: "Now, each of these lines, taken individually, has been employed before, and what originality the *Raven* has, is in their *combination into stanza*; nothing even remotely approaching this combination has ever been attempted. The effect of this originality of combination is aided by other unusual, and some altogether novel effects, arising from an extension of the application of the principles of rhyme and alliteration."⁷⁷⁰ John Freeman, commentando il saggio di Poe, ha parlato a proposito di filosofia della "computazione", equiparando il tentativo di sistematizzazione poetica di Poe a quello di una macchina automatica.⁷⁷¹ Anche Freeman nota le stranezze del saggio, sottolineando un punto interessante. *La filosofia della composizione*, in teoria, è un resoconto di come Poe ha "programmato" il suo lavoro, e in questo senso il suo contenuto precederebbe la scrittura effettiva del *Corvo*; eppure il saggio è stato scritto *dopo* la poesia. Domanda: quanto di ciò che Poe scrive è fatto per adattarsi o razionalizzare il suo stesso processo creativo? È il metodo analitico descritto da Poe ad aver prodotto *Il corvo*, oppure è *Il corvo* ad aver generato la razionalizzazione della sua stessa creazione? Freeman definisce questo loop uno *stack overflow*, una ricorsione circolare tra poesia e spiegazione causale della poesia in cui non si capisce dove inizi il genio e finisca lo scherzo.⁷⁷²

⁷⁶⁹ Anche Maritain aveva notato questa contraddizione in Poe, attribuendola a un tentativo di sanare le scissioni interne alla sua anima. Cfr. Maritain, *L'intuizione creativa*, 106.

⁷⁷⁰ Poe, *ibid.*

⁷⁷¹ Il parallelismo simbolico più appropriato riguardo Poe, secondo Freeman, è quello con Maelzel, l'inventore del "finto" automa giocatore di scacchi che, in realtà, sotto l'aspetto di macchina nasconde un vero essere umano. Lo stesso Poe scrisse un saggio intitolato *Maelzel Chess-Player* in cui smascherava la frode di Maelzel, salvo poi replicare lo stesso trucco sul piano poetico. John Freeman, «Poe's "Philosophy of Comp[Utation]": A Programmer's Guide to "The Raven"», *The Edgar Allan Poe Review* 21, fasc. 2 (2020): 224–48.

⁷⁷² Freeman, «Poe's "Philosophy of Comp[Utation]»», *ibid.*

Maritain aveva già notato la tendenza in certi grandi artisti i quali, proprio perché “grandi”, si compiacciono nel considerarsi “semplici ingegneri occupati a fabbricare un edificio di parole o di suoni”.⁷⁷³

In realtà il contenuto spirituale di una intuizione creativa, con il senso poetico e melodico che esso porta con sé, anima la loro opera d'arte, a dispetto del loro rancore contro l'ispirazione. E questi grandi artisti conoscono bene il valore vitale di un tale dono di Dio. Ma essendo questo dispensato nel loro sforzo, parsimoniosamente, o siccome esso nasce per loro soltanto da qualche segreta eccitazione prodotta nella ragione operaia da una Musa suscettibile, essi traggono vantaggio da questa stessa aridità, e fanno in modo di sviarci, magnificandola, al punto da gloriarsi di ciò che essi descrivono a torto come una assenza totale.⁷⁷⁴

Questo passaggio di Maritain, pur non parlando direttamente di Poe (Maritain menziona Valéry e Stravinsky) sembra descrivere perfettamente il contenuto de *La filosofia della composizione*, e tutte le sue contraddizioni. Il risultato di queste contraddizioni – prese alla lettera, e trascurando che il vero nucleo del processo creativo è l'intuizione – ha originato l'idea che l'arte sia niente più di un gioco combinatorio.

L'idea di fondo della combinatoria della creatività è che l'opera d'arte o la scoperta scientifica siano frutto di un rapporto tra mente e mondo basato su combinazioni di elementi: idee da un lato, fatti dall'altro.⁷⁷⁵ Il David di Michelangelo, per esempio, sarebbe solo una risultante delle miriadi di combinazioni possibili tra la mente dell'artista e il blocco di marmo;

⁷⁷³ Maritain, *L'intuizione creativa*, 82.

⁷⁷⁴ Maritain, *L'intuizione creativa*, 82–83.

⁷⁷⁵ La conseguenza dell'interpretare la narrativa come combinatoria ha conseguenze pesanti (e spesso ardite) che spesso non vengono mai poste in dubbio. Carola Barbero, per esempio, deriva dalla combinatoria di Calvino la conclusione che, siccome un autore sceglie deliberatamente come strutturare una storia, allora gli autori “possono creare i loro personaggi un po' come vogliono, in un certo senso senza dover rendere conto a nessuno.” E ancora: “L'atto di creare una storia da parte di un autore implica che le cose che sono vere nella storia siano proprio quelle che l'autore ha deciso che debbano essere vere in essa. [...] L'unico limite che deve essere in senso proprio rispettato è l'immaginazione dell'autore”. Carola Barbero, *La porta della fantasia* (Il Mulino, 2019), 44–47. Sostenere che l'unico limite dell'autore sia l'immaginazione sarebbe giusto se si aggiungesse che l'autore non sceglie liberamente cosa immaginare né cosa scrivere: o meglio, l'autore di *romance* non sceglie liberamente, poiché guidato dall'intuizione creativa. L'autore di *novel*, al contrario, è liberissimo di organizzare trama e personaggi come preferisce, sovrapponendo la propria volontà a quella dell'intuizione. Ciò non significa che il secondo non possa avere alcun tipo di intuizione o che il primo non ricorra mai a qualche forzatura per aggiustare la struttura del racconto. Ciò che cambia, tra i due autori, è lo stile di pensiero, il modo di concepire la narrazione e, di conseguenza, di raccontare ciò che succede.

anche una poesia come *Il corvo* sarebbe solo la risultante di numerose combinazioni di parole, toni, immagini eccetera. Poe probabilmente avrebbe gradito (almeno ironicamente) questa interpretazione meccanicistica. Eppure, come nota Eco, anche la teoria combinatoria presenta alcuni problemi – già discussi altrove.⁷⁷⁶ Riassumendoli:

1. Se tutto è frutto di combinazioni, perché un'opera nuova che non corrisponde ai gusti precedenti viene accettata?
2. Se la creatività è un gioco combinatorio e se alla fine dei conti basta provarle tutte per avere successo, perché non sono tutti creatori?
3. Perché dopo aver considerato tutte le combinazioni possibili un artista sceglie *quella* combinazione e non le altre?

Queste tre lacune sono evidenti nei passi riportati di Poe e rivelano come dietro l'apparente controllo dell'autore sull'opera si nascondano diversi pregiudizi, così come è frutto di pregiudizio l'idea che un poeta ispirato componga un capolavoro senza sforzi e rimaneggiamenti. Da un lato si esclude l'intuizione, considerando l'arte una combinatoria meccanica di elementi; dall'altro si crede che l'intuizione sia unica e perfetta. Poe dichiara di non aver bisogno dell'intuizione per comporre e finisce col riempire il saggio di illuminazioni; al contrario, un altro ipotetico autore che invece si considera ispirato dalla Musa potrebbe non sedersi nemmeno al computer per lavorare, aspettando che un impulso magico lo sollevi dal divano. In entrambi i casi, si ignora ciò che l'intuizione è davvero.

Ray Bradbury, scrittore brillante quanto Poe, ha indicato una “via di mezzo” tra le due tendenze, in maniera simile alla filosofia del buddhismo zen.⁷⁷⁷ I tre ingredienti della scrittura per Bradbury sono (li indichiamo in maiuscolo come fa lui):

1. LAVORO

⁷⁷⁶ Cfr. Bellafqih, «Ri-combinatoria della creatività: una proposta junghiana».

⁷⁷⁷ Bradbury, *Zen in the Art of Writing*, 139.

2. RELAX

3. NON PENSARE

La ripetizione continuativa di un gesto induce al rilassamento e il rilassamento all'assenza di pensiero consapevole: risultato, una storia si sviluppa da sé. L'assenza di pensiero in particolare cozza con l'idea di Poe secondo cui tutto in un'opera di finzione debba essere predeterminato.⁷⁷⁸ Bradbury invece lascia spazio all'inconscio che, abbiamo visto, si esprime nel linguaggio dell'immaginazione attraverso intuizioni autonome, immediate e sorprendenti. Il metodo di Bradbury riassume (riattualizzando) tutte le caratteristiche che abbiamo attribuito al modo di pensare del *romance*, mentre Poe (superficialmente) sembra più incline al modo di pensare del *novel*.

Obiezione: possiamo concludere che esistono due modi di narrare, uno meccanico e uno dinamico (nel senso della psicologia dinamica) ma perché uno dovrebbe essere migliore dell'altro? Bradbury ha scritto capolavori, Poe ha scritto capolavori. Ciascuno si scelga quello che preferisce. Nel momento in cui si fa didattica della scrittura creativa, però, bisogna dare strumenti chiari e Poe, pur con i suoi difetti, lo fa, mentre i consigli di Bradbury si possono ridurre a un triviale: "Prova e vedi cosa ti esce". Forse non possiamo controllare tutto della scrittura, ma possiamo controllare molto e quel molto, se non altro, è autenticamente mio perché io, in quanto autore, l'ho voluto così. Perché un metodo irrazionale (di questo parla Bradbury) dovrebbe essere migliore di un metodo razionale?

Prima di proseguire, chiediamoci: siamo certi che quella che il senso comune considera razionalità sia il modo migliore di pensare?

⁷⁷⁸ Riguardo al plot, Bradbury scrive: "Remember: *Plot* is no more than footprints left in the snow *after* your characters have run by on their way to incredible destinations. *Plot* is observed after the fact rather than before. It cannot precede action. It is the chart that remains when an action is through. That is all *Plot* ever should be. It is human desire let run, running, and reaching a goal. It cannot be mechanical. It can only be dynamic". Bradbury, 152. Lo stesso concetto è espresso anche da Zolla: "Guai all'artista che si immagini le scene dei suoi racconti o quadri invece di scoprirle seguendo docilmente l'idea narrativa, la macchia figurativa; guai a chi ascoltando una musica campisca delle scene o guardando un quadro si figuri che cosa sta per avvenirvi; l'educazione estetica insegna proprio a svellere queste gramigne". Zolla, *Storia del fantasticare*, 10.

2.11 La dea Ananke gioca a carte

Per rispondere all'obiezione avanzata nel paragrafo precedente è utile continuare l'analogia tra scrittore e investigatore, stratagemma già usato da Paul Auster in uno dei suoi romanzi. Lo scrittore di *novel* sembra dedurre gli snodi del racconto secondo concatenazioni logiche, meccaniche, un po' come l'investigatore deduce l'identità dell'assassino basandosi su prove, testimonianze, moventi. Tuttavia, anche quello dell'investigatore deduttivo è un mito.

In parallelo con le contraddizioni della *Filosofia della composizione* troviamo il famoso metodo di Sherlock Holmes. In una celebre scena di *Uno studio in rosso*, Holmes “deduce” che Watson sia un dottore semplicemente guardandolo. Interrogato su come abbia fatto, l'investigatore risponde così:

I have a *kind of intuition that way* (corsivo mio). Now and again a case turns up which is a little more complex. Then I have to bustle about and see things with my own eyes. You see, I have a lot of special knowledge which I apply to the problem, and which facilitates matters wonderfully. Those rules of deduction laid down in that article which aroused your scorn are invaluable to me in practical work. Observation, with me, is second nature. You appeared to be surprised when I told you, on our first meeting, that you had come from Afghanistan [...] I knew you came from Afghanistan. From long habit the train of thought ran so swiftly through my mind that I arrived at the conclusion without being conscious of intermediate steps. There were such steps, however. The train of reasoning ran: ‘Here is a gentleman of a medical type, but with the air of a military man. Clearly an army doctor, then. He has just come from the tropics, for his face is dark, and that is not the natural tint of his skin, for his wrists are fair. He has undergone hardship and sickness, as his haggard face says clearly. His left arm has been injured. He holds it in a stiff and unnatural manner. Where in the tropics could an English army doctor have seen much hardship and got his arm wounded? Clearly in Afghanistan.’ The whole train of thought did not occupy a second. I then remarked that you came from Afghanistan, and you were astonished.⁷⁷⁹

Watson, sbalordito dalla spiegazione, commenta dicendo che Holmes gli ricorda il Dupin di Poe, l'investigatore protagonista de *I delitti della Rue Morgue*. Questo passaggio, ancor più che al racconto di Poe, è speculare proprio alla *Filosofia della composizione*. Prima di dare la spiegazione effettiva del suo ragionamento, Holmes parla di inferenze, scienza della deduzione

⁷⁷⁹ Arthur Conan Doyle, *A Study in Scarlet* (Street & Smith Publishers, 1898), 26–27.

e analisi (“from a drop of water [...] a logician could infer the possibility of an Atlantic or a Niagara without having seen or heard of one or the other”) più o meno nella stessa maniera di Poe; eppure, proprio come Poe, quando tenta di chiarire il come abbia indovinato che Watson è stato in Afghanistan, Holmes parla esplicitamente di intuizione, non di deduzione.⁷⁸⁰ Anche cercando di ricostruire la catena di ragionamenti a posteriori (come Bergson quando parla del pensiero analitico) le motivazioni sono lacunose. Come sottolinea Gottschall, che significa “quest’uomo ha qualcosa del medico ma anche qualcosa del militare”?⁷⁸¹ Da cosa si evince logicamente che un uomo ha “qualcosa del medico e del militare”? Semplice: si intuisce. La verbalizzazione è uno stadio di pensiero successivo e secondario che raramente riesce a ricostruire con gli strumenti della logica formale i passaggi inconsci che hanno portato all’intuizione.⁷⁸² Lo stesso succede a Poe, che cercando di smascherare l’intuizione, in realtà la rivela.

Obiezione: l’esempio di Holmes è una finzione letteraria, non un argomento filosofico o un dato scientifico. E poi, rileggendo bene un passaggio precedente, Poe ammette l’intuizione ma solo negli ingegni straordinari. È probabile che un ipotetico aspirante narratore voglia imparare a scrivere una storia che funzioni sul mercato, non essere David Foster Wallace.

Ripartiamo allora da argomento più solido riguardo quella che il matematico László Méréö chiama intuizione trans-logica.⁷⁸³ Il ragionamento logico-formale, quello che chiamiamo razionale, è solo una parte del nostro modo di pensare e, paradossalmente, nemmeno la migliore a seconda delle circostanze. Abbiamo già visto come la mente, contrariamente al senso comune, non pensi logicamente ma analogicamente, e come un gran numero di processi

⁷⁸⁰ Doyle, 24

⁷⁸¹ Jonathan Gottschall, *L’istinto di narrare. Come le storie ci hanno reso umani*, trad. da Giuliana Maria Olivero (Bollati Boringhieri, 2018), 116–19.

⁷⁸² A titolo esemplificativo si vedano alcuni materiali clinici sull’intuizione raccolti in Eric Berne, *Intuizione e stati dell’io*, a c. di Michele Novellino, trad. da M. Di Francesco (Astrolabio Ubaldini, 1992), 18–40.

⁷⁸³ László Méréö, *I limiti della razionalità. Intuizione, logica e trance-logica*, trad. da M. Buono, con un contributo di M. M. Miklós (Edizioni Dedalo, 2005).

mentali siano inconsci.⁷⁸⁴ Ora cerchiamo di chiarire i limiti della razionalità prima di passare al piano artistico.

Mérő riporta un interessante esperimento psicologico noto come compito di selezione di Wason.⁷⁸⁵ Date quattro carte, sappiamo che su ciascuna c'è da un lato un numero, dall'altro una lettera. Davanti a noi vediamo queste carte:

E	K	4	7
---	---	---	---

Non tutte le carte sono considerate valide. Le carte rispettano due regole: una carta su cui c'è una consonante è sempre valida; una carta su cui c'è una vocale è valida solo se sull'altra faccia c'è un numero pari. Il gioco è scoprire quali di queste quattro carte siano valide, girandone il meno possibile. L'esperimento, condotto su studenti di psicologia ha dato questi risultati:

- 46% degli studenti hanno girato le carte E e 4
- il 33% ha girato solo la carta E
- Il 4% ha girato la carta E e 7
- 7% ha dato risposte sbagliate

Ecco la soluzione descritta da Mérő:

⁷⁸⁴ Ribadiamo questa evidenza poiché, pur sembrando palese, spesso si tende a dimenticarla o a non considerarne le implicazioni. Un esempio abbastanza divertente è John Bargh, già citato in alcune note delle pagine precedenti che, proprio per via del suo background da psicologo sociale, riteneva scontato il fatto che la quasi totalità delle decisioni e delle azioni umane fossero effetto di una delibera volontaria, come sostenuto dalla psicologia cognitiva ancora negli anni Ottanta. I processi inconsci erano considerati puri automatismi. L'illuminazione di Bargh che si batte la mano sulla fronte e si dice: "Imbecille. Prima di tutto viene l'inconscio" ha tratti comici non solo per l'autoironia con cui la racconta, ma soprattutto perché questa apparente rivelazione viene proprio da uno psicologo che, fino a quel momento, aveva ignorato la parte più importante della psiche. Bargh, *A tua insaputa. La mente inconscia che guida le nostre azioni*, 44–50.

⁷⁸⁵ Mérő, *I limiti della razionalità*, 43–46.

È piuttosto facile accorgersi che la carta E deve essere girata, poiché altrimenti non potremmo scoprire se il numero raffigurato sull'altra faccia sia pari o dispari. Se sull'altro lato trovassimo un numero dispari la carta non sarebbe valida. È evidente che non c'è bisogno di girare la carta K, visto che è comunque valida, a prescindere da cosa sia raffigurato sull'altra faccia. Ora le cose si complicano: cosa accade girando la carta con il 4? Se sull'altro lato troveremo una consonante risulterà essere una carta valida, ma lo sarà lo stesso se troveremo una vocale, per cui non c'è affatto bisogno di girarla. La carta con il 7, invece, deve essere girata, dato che una vocale sull'altra faccia rivelerebbe che non è valida, mentre una consonante che lo è.⁷⁸⁶

Risultato: solo il 4% degli studenti ha dato la risposta corretta. Il che è abbastanza deludente, se consideriamo il fatto che da secoli si ripete che l'essere umano è un animale razionale. Un animale razionale dovrebbe essere capace di usare gli strumenti della deduzione formale per risolvere un problema astratto, ma allora perché così pochi hanno dato la risposta esatta?

L'esperimento è stato ripetuto in forme analoghe con piccole variazioni per verificare se il tipo di ragionamento impiegato potesse essere legato anche alla memoria e all'esperienza dei soggetti e se, in quel caso, i risultati variassero.⁷⁸⁷ Méréö ne prende in esame uno in particolare:

Fronte	Fronte	Retro	Retro
\$10	\$50	firmato	non firmato

Al posto delle carte abbiamo quattro assegni con il valore dell'importo davanti e la firma sul retro. Le regole stavolta sono queste: gli assegni fino a 30\$ sono validi anche senza firma, quelli con importo più alto devono essere firmati. Quali dobbiamo girare per capire se sono validi o no?

Il problema è analogo al precedente, ma i risultati sono diversi:

⁷⁸⁶ Méréö, *I limiti della razionalità*, ibid.

⁷⁸⁷ Si veda per esempio James R. Cox e Richard A. Griggs, «The Effects of Experience on Performance in Wason's Selection Task», *Memory & Cognition* 10, fasc. 5 (1982): 496–502.

Ora possiamo contrapporre due riflessioni assolutamente ragionevoli: l'una afferma che entrambi i problemi presentano, da un punto di vista logico, la stessa complessità e che la soluzione dell'uno non è più difficile dell'altra, ovvero che nessuno dei due richiede ragionamenti complessi. D'altra parte, però, osservando i risultati degli esperimenti, risulta che *il primo problema è psicologicamente molto più difficile da risolvere, poiché la maggior parte delle persone che vi si sono cimentate è giunta a risultati sbagliati per il primo, ma corretti per il secondo* (corsivo mio).⁷⁸⁸

La logica formale non è il modo di pensare standard della mente, la quale sembra trovarsi più a suo agio con quella che Mérö chiama logica “delle cose” o “del quotidiano”, cioè il tipo di pensiero legato alle esperienze pregresse e alla memoria. La logica astratta, in apparenza più rigorosa, non solo è meno naturale da applicare, ma può anche portare a errori grossolani.⁷⁸⁹

Nella tradizione letteraria dei sufi c'è un personaggio noto in tutto il mondo arabo, il Mulla Nasrudin, protagonista di barzellette e storielle paradossali.⁷⁹⁰ Sia su un piano filosofico che letterario è interessante da esaminare poiché Nasrudin sovverte proprio le regole della logica che siamo abituati a considerare giuste, come in questo caso:

“Quanti anni hai, Mulla?”

“Sono più grande di mio fratello di tre anni”.

“E come fai a saperlo?”

“Col ragionamento. L'anno scorso ho sentito mio fratello dire a qualcuno che io ero di due anni più grande di lui. Da allora è passato un anno. Ciò significa che sono più vecchio di un altro anno ancora. Presto sarò abbastanza vecchio da essere suo nonno!”⁷⁹¹

⁷⁸⁸ Mérö, *I limiti della razionalità*, ibid.

⁷⁸⁹ Cfr. McGilchrist, *The Matter With Things*, 731–51.

⁷⁹⁰ Idries Shah pubblicò quattro raccolte in lingua inglese delle storie di Nasrudin. Shah le presenta già nel suo *I sufi* in un capitolo dedicato, sostenendo siano distillati di saggezza sufica. Poiché il personaggio di Mulla Nasrudin (o Nars-Eddin) è una figura popolare in tutto il mondo arabo, è difficile stabilire con certezza l'origine delle storie e la loro effettiva discendenza dalla mistica sufica. Nei libri di Shah storielle spirituali si mischiano a semplici barzellette, ma alcune di loro, come quella riportata, in seguito, “lavorano” effettivamente su più livelli: il significato manifesto e quello nascosto concorrono a provocare una risata; in questo senso, le avventure di Nasrudin rappresentano la quintessenza dell'implicito che può essere colto intuitivamente attraverso una storia. Le raccolte di Shah sono *The Pleasantries of the Incredible Mulla Nasrudin*, *The Exploits of the Incomparable Mulla Nasrudin*, *The Subtleties of the Inimitable Mulla Nasrudin* e *The World of Nasrudin*.

⁷⁹¹ Questa storiella ben rappresenta la distanza tra il pensiero astratto, che procede per ragionamenti sequenziali apparentemente lineari e la realtà.

Abbiamo ripreso qua e là frammenti del pensiero sufico perché la loro psicologia sembra incentrata sull'intuizione, più che sul ragionamento astratto. Il personaggio di Nasrudin ne è un esempio, ma non è nostra intenzione cavarcela con una barzelletta.

Dall'esperimento di Wason emerge come il ragionamento analitico, quello che spesso i filosofi considerano il modo corretto di pensare, non solo sia una funzione secondaria del pensiero, ma anche macchinosa, mentre il ragionamento intuitivo fondato sull'esperienza porta a risultati migliori. Ciò non significa che il pensiero analitico sia inutile, bensì che il suo ruolo è "intermedio", soprattutto rispetto alle fasi di apprendimento.

Nel paragrafo precedente abbiamo equiparato il saggio di Poe a una partita a scacchi giocata da un essere umano travestito da automa. Per abitudine associamo gli scacchi a uno dei giochi più logici in circolazione: abbiamo un numero finito di caselle, un numero dato di pezzi, e una serie di regole combinatorie da applicare per vincere la partita (grossomodo l'equivalente del modello della creatività immaginato da Eco e Calvino). Crediamo che la mente di uno scacchista esperto funzioni come un calcolatore che soppesa ciascuna mossa e contromossa, vaglia innumerevoli strategie, coglie in anticipo quelle dell'avversario e risponde di conseguenza. Ebbene, un grande maestro di scacchi che conosce decine di migliaia di schemi cognitivi sul gioco, non deduce le mosse, ma le sceglie per intuizione.⁷⁹²

In pressoché tutte le attività umane, dagli scacchi all'arte, dalla scrittura alla matematica, possiamo individuare quattro livelli di competenza: principiante, avanzato, esperto, grande maestro.⁷⁹³ Il percorso di apprendimento si basa sull'acquisizione di schemi cognitivi relativi a quell'attività e alla loro applicazione nel risolvere i problemi. Il processo però non è uniforme. Un grande maestro non conosce semplicemente più schemi di un esperto, ma li applica anche in modo diverso, cioè intuitivamente.

⁷⁹² Mérő, *I limiti della razionalità*, 184.

⁷⁹³ Mérő, 191.

Quando un grande maestro di scacchi riflette a lungo, generalmente non sta calcolando cosa accadrebbe se lui facesse una tale mossa e il suo avversario la tal altra; piuttosto è alla ricerca di quale dovrebbe essere il suo messaggio nella situazione attuale: cerca più un pensiero che una combinazione, così come, mentre si scrive, generalmente non si cercano parole ma argomenti e pensieri. Esistono molti tipi di linguaggio. Gli artisti sanno benissimo che la pittura, la letteratura o la musica hanno ognuna un proprio linguaggio specifico, che è difficile da esprimere a parole [...] se qualcuno usi correttamente o meno il linguaggio della propria arte, e, nell'ultimo caso, cosa sia sbagliato.⁷⁹⁴

Un grande maestro ricorre a quella che Mérő chiama intuizione trans-logica, cioè uno stile di pensiero che non si basa sulle concatenazioni seriali della logica formale ma su salti analogici impliciti (inconsci).⁷⁹⁵ Un grande maestro (come Sherlock Holmes, nel campo dell'investigazione o Poe nella scrittura) non deduce logicamente la soluzione di un problema, ma ci arriva per quel salto intuitivo che secondo Bergson è irriducibile all'analisi, e che nel caso di un esperto produce risultati migliori del pensiero consapevole.⁷⁹⁶

L'esperimento delle carte mostra come questo secondo tipo di logica sia quella che ci viene più spontanea, ma non basta l'intuizione per diventare un grande maestro. La fase di apprendimento consiste nell'assimilare il maggior numero di schemi cognitivi possibile su una disciplina, legarli tra loro in gerarchie, e applicarli continuativamente ai problemi che emergono di volta in volta. Il pensiero analitico in questo frangente media la fase di apprendimento. Iain McGilchrist fa l'esempio del musicista che impara a suonare uno strumento: all'inizio, disponendo di pochi schemi cognitivi, egli agirà d'istinto; imparando le note, cercherà di applicarle in accordi e melodie, e il tipo di esercizio richiesto in questa fase è

⁷⁹⁴ Mérő, *I limiti della razionalità*, 184–85.

⁷⁹⁵ Mérő, *I limiti della razionalità*, 24.

⁷⁹⁶ Cfr. Ap Dijksterhuis et al., «Predicting Soccer Matches After Unconscious and Conscious Thought as a Function of Expertise», *Psychological Science* 20, fasc. 11 (2009): 1381–87.

conscio, razionale, meccanico; una volta sul palco, il musicista deve dimenticare la tecnica e applicarla senza pensare, o finirà col bloccarsi davanti al pubblico.⁷⁹⁷

Mérő schematizza le fasi dell'apprendimento, che riportiamo per completezza.⁷⁹⁸

	Principiante	Avanzato	Esperto	Grande maestro
Numero di schemi cognitivi (principio per la definizione del livello)	Alcune decine	Alcune centinaia	Alcune migliaia	Alcune decine di migliaia
Qualità degli schemi cognitivi	Complessi, quotidiani, inappropriati	Semplici, appropriati, insufficienti	Complessi, adeguati, professionali	Analogie complesse
Metodi per la soluzione dei problemi	Logici nel senso della logica quotidiana	Illogici perché misti	Logici, analitici, corrispondenti alla logica della professione	Immagini mentali, sintetici, translogici
Qualità della comunicazione professionale	Non professionale, si basa sull'intuizione quotidiana	Impacciata, di livello oscillante	Professionalmente corretta, formale, pertinente	Profondamente intuitiva, informale, globale
Linguaggio specialistico	Viene evitato	Difficoltoso, estraneo	Regolare, espressivo	Naturale, pittoresco
Stile di pensiero	Intuitivo	Misto, quindi spesso illogico	Razionale	Intuitivo
Livello di consapevolezza	Non è consapevole di quanto ancora non sa	È consapevole di quanto ancora non sa	È consapevole di quanto sa e da dove viene questo sapere	Sa cosa serve ma non sa come fa a saperlo
Tempo necessario al raggiungimento del livello		Alcuni anni	Circa 5 anni	Almeno 10 anni
Premesse	Interesse, un po' di studio	Studio costante	Conseguimento del titolo	Talento

⁷⁹⁷ L'esempio sintetizza un processo di integrazione progressiva (un po' alla Sheckley?) che, secondo McGilchrist si giocherebbe nel rapporto tra i due emisferi del cervello: il sinistro avrebbe solo la funzione intermedia di comprensione, astrazione e manipolazione, ma i "dati" estrapolati dal sinistro, di per sé, non sono sufficienti e devono essere rimandati al destro per avere una autentica comprensione. Le differenze emisferiche saranno oggetto del terzo capitolo. Qui ci basta sottolineare come il movimento descritto da Mérő (apprendimento intuitivo, elaborazione razionale e ritorno all'intuizione immediata) sia compatibile con il funzionamento del cervello. Cfr. McGilchrist, *Il padrone e il suo emissario*, 298–325.

⁷⁹⁸ Mérő, *I limiti della razionalità*, 191.

È noto quel detto orientale che si può parafrasare così: quand'ero ignorante credevo che una montagna fosse una montagna; ho iniziato a studiare e ho capito che una montagna non è una montagna; ora sono un maestro e so che una montagna è una montagna.⁷⁹⁹ L'arte interpretata come combinatoria spiega solo metà del processo creativo, la parte più evidente e comprensibile ma anche la meno importante, cioè l'assimilazione degli schemi mentali relativi al come realizzare un'opera nelle sue innumerevoli combinazioni. Sia Eco che Calvino si arenano davanti alla domanda fondamentale: cosa ferma la ruota combinatoria? Come fa un artista a decidere quale combinazione sia meglio di un'altra?⁸⁰⁰ La conclusione che possiamo estrapolare dai dati raccolti studiando lo stile di ragionamento dei grandi maestri è che l'artista non decide nel senso della logica formale, non deduce meccanicamente in un gioco di pesi e contrappesi, si affida piuttosto all'intuizione spontanea e l'intuizione non dipende da lui.⁸⁰¹

Un grande maestro o un grande artista non hanno a disposizione più scelte di un profano, anzi, il contrario: diventare esperto di qualcosa significa ridurre il numero di soluzioni potenziali fino a trovare quella “giusta”, esattamente come Poe il quale interpretava determinate idee come obbligate.⁸⁰² Questa obbligatorietà è imposta dall'esperienza tradotta in intuizione, che invece di espandere il libero arbitrio dell'autore lo contrae: poetizzando questa

⁷⁹⁹ Capra, *Il tao della fisica*, 142.

⁸⁰⁰ Il problema, in questo caso, riguarda una vera e propria confusione in merito al ruolo dell'artista in quanto agente. Chiedersi quando un artista “decide” implica che la sua razionalità sia l'unica funzione in gioco nel processo creativo. Sia Jung che Maritain che Bergson, al contrario, riconoscono come la volontà individuale sia solo una minima parte del processo creativo (quella “operativa”, per usare il gergo di Maritain). Escludere l'intuizione dall'orizzonte creativo solo perché considerata una facoltà imprevedibile o misteriosa non chiarisce, al contrario confonde ancor più le acque lasciando domande irrisolte proprio perché si sfilano dal puzzle i pezzi più importanti. Questo “ideale dell'io”, come lo chiama lo psicanalista Erich Neumann, ha una doppia conseguenza: la rigidità della coscienza da un lato e il caos dall'altro (con conseguenti nevrosi, ossessioni, eccetera). Il processo creativo, invece, è per sua natura una trasformazione in cui l'io muta il suo rapporto con il Sé profondo e con la realtà, una integrazione progressiva di elementi inconsci. Fissarsi unicamente sulla coscienza significa, in altre parole, considerare solo metà del problema dal momento che nel processo creativo la coscienza stessa si trasforma sulla spinta delle intuizioni ricevute inconsciamente. Cfr. Erich Neumann, *L'uomo creativo e la trasformazione*, trad. da Bianca Spagnuolo Vigorita (Marsilio, 1975), 29–37.

⁸⁰¹ In un capitolo di *The Zen in the Art of Writing*, Bradbury riprende la figura della Musa, parlando di come essa non solo vada tenuta vicino, ma anche nutrita. Bradbury, *Zen in the Art of Writing*, 31–46.

⁸⁰² Una celebre citazione attribuita ad Alfred Hitchcock dice che per ogni scena di un film c'è un solo punto macchina adatto da cui riprenderla, e il ruolo del regista sta tutto nel trovare quel punto tra tutti i possibili.

relazione dinamica con la creazione artistica, ritroviamo la Musa la quale, sapendone di più dell'autore, lo guida lungo percorsi che sembrano obbligati.

Questi sono i motivi per cui il saggio di Poe, letto con attenzione, è deludente. Tutti i passaggi cruciali della composizione sono delegati alla stessa Musa che voleva smascherare. Il modello di Mérő, invece, rispecchia quello di Bradbury, costituito da lavoro, relax e (apparentemente) assenza di pensiero. Il lavoro permette l'acquisizione di schemi mentali; muoversi in scioltezza tra gli schemi mentali con l'esperienza acquisita consente di rilassare il pensiero verbale, logico e analitico; il risultato è uno stato intuitivo in cui la mente lavora indipendentemente dalla volontà dell'artista. Quando si raggiunge il livello di grande maestro, la scelta giusta non solo è la più evidente, ma è anche l'unica sensata poiché si è presentata da sola. La ragione delle scelte intuitive non dipende dalla logica formale, ecco perché Poe ha così difficoltà a spiegare perché ha scelto la soluzione A invece di B, o come A gli sia venuta in mente.

Obiezione: qui si sta parlando del modo di pensare dei grandi maestri, ma la tabella di prima, all'ultima riga, inserisce il talento come premessa per il raggiungimento del livello di maestria più elevato, ma il talento non è qualcosa che si sviluppa. Se il nostro ipotetico aspirante narratore non avesse talento che dovrebbe fare? Gli sarebbe precluso il pensiero intuitivo?

Mérő definisce il talento una speciale inclinazione verso un certo campo.⁸⁰³ Un talento naturale conosce istintivamente più cose di un ambito di quante ne abbia studiate analiticamente. Ed è vero, il talento non si può controllare né predeterminare, ma non si può nemmeno estrarre una regola generale che valga per tutti i casi particolari. Si può solo descrivere il comportamento spontaneo della mente, riconoscere il ruolo dell'inconscio,

⁸⁰³ Mérő, *I limiti della razionalità*, 200.

dell'implicito, del pensiero intuitivo, e seguire le regole fissate da Bradbury poiché, nella loro semplicità, sembrano essere quelle che meglio riflettono il funzionamento della mente creativa: lavoro, rilassamento, assenza di pensiero.

Certo, come si diceva non tutti vogliono essere Foster Wallace. Anzi, probabilmente la maggior parte degli aspiranti scrittori che compra un manuale si aspetta strumenti immediati per scrivere qualcosa di pubblicabile. Questa però è esattamente la degenerazione del *novel* in protesi dell'ego. L'ego *vuole* scrivere in un certo modo, *vuole* un riconoscimento, *vuole* guadagnare tanti soldi, e *vuole* farlo seguendo regole deduttive che gli prescrivano cosa fare per massimizzare le chance di riuscita. Tutte queste cose non sono un male in sé e Bradbury, per esempio, non le rifiuta. Non si tratta di fare gli asceti o scrivere per un gruppo selezionatissimo di lettori (anche in questo caso si avrebbe la stessa ipertrofia dell'ego ma al contrario, nel ruolo dell'artista incompreso). Per Bradbury il riconoscimento è una *conseguenza* di un lavoro ben fatto, non la premessa. Non si tratta solo di etica del lavoro, ma di pratica: più l'ego si antepone al processo creativo, meno il risultato è spontaneo (o intuitivo). In questo caso non si sta più parlando di arte, ma dello stato di "divisione interiore" menzionato da Maritain. Bradbury non scriveva *romance* perché nei suoi racconti c'erano navi spaziali o elementi soprannaturali, ma perché la radice del suo lavoro non è il Bradbury-autore ma l'*altro* Bradbury (*other me*). Questa specie di dissociazione non è rara negli artisti.⁸⁰⁴

⁸⁰⁴ Jung stesso, nella sua autobiografia, menziona una fantomatica "personalità numero due", la percezione cioè che nella sua vita di ragazzo fosse presente un altro sé indipendente da lui. Jung trovò una certa comunanza in questa sensazione leggendo il *Faust* (il doppio di Goethe?) e in Nietzsche, il quale avrebbe incarnato il suo "numero due" nel personaggio di Zarathustra. Cfr. Jung, *Ricordi, sogni, riflessioni*, 141. Jung dedicherà un intero ciclo di seminari alla personalità numero due di Nietzsche, fornendo un'originale lettura in chiave psicologica del filosofo. Carl Gustav Jung, *Lo «Zarathustra» di Nietzsche. Seminario tenuto nel 1934-39. Maggio 1934-marzo 1935*, a c. di J. L. Jarrett e Alessandro Croce (Bollati Boringhieri, 2011). Una caratteristica tipica degli artisti, come note Hillman, è quella di adottare un nome d'arte. Il motivo può dipendere, a una lettura superficiale, da ragioni commerciali; secondo Hillman, invece, il nome d'arte è una forma di manifestazione della personalità numero due, la quale tenta di ritagliarsi una propria dimensione reale staccata dalla personalità "cosciente". Cfr. Hillman, *Il codice dell'anima. Carattere, vocazione, destino*. Un esempio concreto, simile per certi versi a Nietzsche, è quello del compositore Robert Schumann, il quale aveva per così dire "scisso" la propria personalità dando vita ad altre due entità battezzate Florestan e Eusebius. La peculiarità del caso Schumann è che Florestan e

Omero poteva attribuirlo alla Musa (cioè personizzarla) ma per un autore contemporaneo è diverso poiché l'intuizione è interiorizzata. Il senso che “qualcosa” arrivi da “qualche altra parte” rimane, ma come esprimerlo? Anche Borges, come Bradbury, parla di un altro-Borges che vive una vita parallela alla sua, e nemmeno sa “chi dei due scriva questa pagina”.⁸⁰⁵

Obiezione: si stanno traendo conclusioni abbastanza estreme da un passaggio che ha portato anche innegabili vantaggi. Il concentrarsi su storie particolari, individuali o sociali non significa *automaticamente* buttare via la parte artistica del lavoro creativo! L'esempio di Poe mostra proprio come anche un autore auto-consapevole sia incline alle intuizioni.

Dicendo così si ammette che l'intuizione sia il cuore del processo creativo e non un epifenomeno. In ogni caso, non vogliamo fare una caricatura del *novel*. La transizione dal *romance* è stata lunga e integrata con mutamenti profondi nel contesto sociale e culturale dell'Europa tra Sei e Settecento. Non possiamo nemmeno prendere in esame tutti i romanzi usciti negli ultimi secoli, né abbiamo strumenti per misurare il gradiente intuitivo di questa o quella storia. Possiamo solo guardarci attorno e fare ipotesi. Anzitutto, rispetto al medioevo o al Cinquecento, l'alfabetizzazione è cresciuta e, come si dice, chiunque oggi ha almeno un libro nel cassetto. Ciò significa anche che se il numero dei grandi maestri che si sono dedicati alla scrittura è rimasto più o meno lo stesso del passato (considerando il tempo richiesto per diventarlo e la variabile imprevedibile del talento) i dilettanti si sono moltiplicati. Semplicemente, è più probabile che un romanzo oggi non rifletta le caratteristiche di un grande maestro perché il mercato è saturo e tutti scrivono o pubblicano. Ai livelli di specializzazione inferiori, l'intuizione si esprime meno per il fatto che si sta ancora imparando: non è detto che si perseveri a lavorare per più di dieci anni per diventare un grande maestro, e nemmeno che si

Eusebius erano dotati di due personalità totalmente diverse tra loro: Florestan (ispirato al *Fidelio* di Beethoven) era l'improvvisatore esuberante, mentre Eusebius era mite, gentile e poetico.

⁸⁰⁵ Borges, citato in McGilchrist, *Il padrone e il suo emissario*, 598.

accolgano favorevolmente le intuizioni (si è già detto che l'egemonia del *novel* ha sancito almeno tre pregiudizi che regolano la percezione della scrittura).

Bisogna anche specificare che con “arte” non si intende qualcosa di intellettualmente più elevato (secondo Bradbury i romanzi intellettuali sono identici a quelli commerciali) ma dell'espressione intuitiva spontanea, che lavora in autonomia producendo immagini e analogie creative.⁸⁰⁶

Un artista non sceglie cosa essere né cosa non essere. Come scrive Robert Graves, quando un poeta annuncia a tutti che nel suo prossimo capolavoro ha intenzione di inserire questo o quel tema, nel momento in cui si siede a lavorare dalla penna gli esce di tutto tranne quello che credeva di voler scrivere.⁸⁰⁷ Il processo creativo, lo ripetiamo, dipende da intuizioni autonome. Non si può programmare. Ecco il motivo della distinzione di Tolkien tra immaginazione come capacità di produrre immagini mentali e fantasia, cioè l'arte di creare un mondo secondario credibile. Il mondo secondario non si può architettare, a meno di non volerlo rendere artificiale, ma ciò non significa che la fantasia sia irrazionale nel senso di mancare di una direzione precisa.

Tarkovskij, citando Thomas Mann, scrisse che solo l'indifferenza è libera: il genio non lo è, al contrario, è sempre vincolato.⁸⁰⁸ Il genio in questo caso non è l'io-eroe, ma l'inconscio. Il genio (per continuare con la metafora) vive nell'inconscio e l'io, nel momento di creare qualcosa, ne è subordinato. Per questo Bradbury scrive *praise other me*. Non è schizofrenico,

⁸⁰⁶ “Why aren't more “creative” stories written and sold in our time, in any time? Mainly, I believe, because many writers don't even know about this way of working which I have discussed here. We are so used to the dichotomy of “literary” as opposed to “commercial” writing that we haven't labeled or considered the Middle Way, the way to the creative process that is best for everyone and most conducive to producing stories that are agreeable to snobs and hacks alike. As usual we have solved our problem, or thought we solved it, by cramming everything in two boxes with two names. Anything that doesn't fit in one box or another doesn't fit anywhere. So long as we continue to do and think this way, our writers will continue to truss and bind themselves. The High Road, the Happy Way, lies between”. Bradbury, *Zen in the Art of Writing*, 150–51.

⁸⁰⁷ Robert Graves, «What is Bad Poetry?», *The North American Review* 218, fasc. 814 (1923): 353–68.

⁸⁰⁸ Tarkovskij, *Sculpting in Time*, 56.

ma consapevole del fatto che ciascuna creazione è una co-creazione. Un'opera d'arte non è scelta come si sceglierebbe un modello di auto. È necessaria.

Ancora James Hillman, ripercorrendo l'etimologia della parola "necessità", mette in risalto le connessioni tra Ananke e le immagini del nodo, della costrizione.⁸⁰⁹ Ananke è la dea senza altare. Non si può chiedere il suo favore, né ingraziarsela con offerte votive o sacrifici, poiché Ananke è lo sfondo stesso in cui è incastonato il cosmo. Le immagini, si è visto, ci permettono un dialogo con la psiche. Sono "personizzazioni" di pulsioni inconse (o meglio, le pulsioni sono medicalizzazioni di immagini autonome) con cui possiamo interagire attraverso la fantasia. Solo riconoscendo la natura fantastica delle proprie visioni Percival è riuscito a guarire, mentre il presidente Schreber, continuando a prendere per rivelazioni letterali le immagini della psiche, non si è mai liberato del tutto dalla paranoia. Più riusciamo a immaginare qualcosa, più riusciamo a gestirlo. Ananke non ha un altare, non ha un'immagine con cui interagire, e per questo uomini e dèi ne sono travolti: è una forza inarrestabile perché è essa stessa la radice delle immagini.

La necessità s'impadronisce di noi attraverso le immagini. Ogni immagine possiede una sua intrinseca necessità, per cui la forma che l'immagine assume «non può essere altra che quella», sia che dipingiamo, moduliamo un verso o facciamo un sogno.⁸¹⁰

Quando si concepisce l'immaginazione come l'equivalente un po' bizzarro del pensiero volontario, la si considera solo nella sua componente razionale, comprensibile. Immagino un albero e appare la figura dell'albero. L'immagine dell'albero in questo caso è fabbricata, non evocata. Nei casi di paranoia, le immagini rivelano la loro realtà autonoma perché non sono fabbricate dalla volontà dell'io. La coscienza può solo subirle nello stesso modo in cui si subiscono i sogni. Restituendo a tutte le immagini la loro intrinseca patologia, e quindi la loro

⁸⁰⁹ Hillman, *La vana fuga dagli Dei*, 75–80.

⁸¹⁰ Hillman, 79.

indipendenza, dobbiamo fare un ulteriore atto di umiltà riconoscendo anche la loro intrinseca necessità.

La fantasia non è affatto spensierato sognare a occhi aperti, bensì l'implacabile portatrice di necessità che ci incalzano. La realtà psichica è soggiogata all'immaginazione. L'immaginazione non ci libera, ma anzi ci cattura e ci soggioga ai suoi miti; noi siamo gli operai dei suoi Re e Regine. Siamo legati con vincoli di sangue a ciò che Jung chiama le nostre «immagini istintuali». Sostenere tenacemente, come fa Jung, che la realtà umana è in primo luogo psichica e che l'immagine ne è la primordiale e immediata rappresentazione richiede che si riconosca ancora un altro fatto. La realtà è tale solo se è necessaria.⁸¹¹

Questo equivoco di fondo, nel campo della narrazione e della poesia, si aggiunge al pregiudizio che le storie sono fatte di parole. Le storie sono fatte anzitutto da immagini e le parole servono solo a evocarle. Se sono fatte d'immagini, però, queste stesse immagini non sono artificiali, fabbricate dall'autore che fantastica scrivendo ciò che vuole. L'immaginazione è creativa solo se necessaria, cioè solo se le immagini emergono spontaneamente, come è successo con Poe. Il fatto che l'autore lo accetti o si arroghi il diritto di copyright, è un'altra faccenda.⁸¹²

Omero non poteva cantare di Apelle figlio di Apollo al posto di Achille perché Achille è l'immagine che gli si è presentata spontaneamente. Il fatto che le trame e le situazioni degli antichi racconti epici o tragici si ripetessero secondo schemi più o meno fissi deriva, si è visto, dalla natura orale della narrazione. Dovendo andare a braccio (per semplificare) il cantore doveva aver bisogno di raccordi che tenessero in piedi la storia, ma le immagini vive di quelle

⁸¹¹ Hillman, 80-81.

⁸¹² Hillman mutua la teoria su Ananke da Jung, il quale aveva già riconosciuto l'indipendenza dell'atto poetico dalla volontà cosciente. Come riassume bene Roula-Maria Dib: "According to Jung, an artist is a vessel through which art materializes and realizes its purpose; for that reason, an artist does not have free will. For Jung, art transcends the personal; instead, it is the collective unconscious that leads consciousness towards forming symbols and representations. Therefore, the artist is the shaper of psychic life, and poetry, or the poet's work, is more important than his or her personal experience. In other words, the artist is not someone with free will seeking personal ends, but a vessel that lets art achieve its purposes through them, for they are "'collective man' – one who carries and shapes the unconscious, psychic life of mankind". Cfr. Roula-Maria Dib, «Literary Jung: Mythos, Individuation, and Poetics», *Myth: Intersections and Interdisciplinary Perspectives* 1 (2021): 19.

stesse storie dovevano essere autonome, cioè psicologiche. Zeus non poteva comportarsi come Poseidone o Ade. Zeus era Zeus e la sua natura non era decisa dal poeta. Il poeta era solo il tramite del mondo immaginale e il suo racconto altamente psicologico proprio perché il mondo degli dèi era preso sul serio: il poeta dava voce alla realtà della fantasia.⁸¹³

Si dice che Henry Miller, quando si sedeva alla macchina per scrivere, restasse immobile con le dita sui tasti e ripettesse ad alta voce qualcosa come: «Sono qui. Vi ascolto». L'estremo opposto della tendenza a togliere autonomia e necessità alle immagini (non è il caso di Miller) è quello dell'artista che si crede in contatto con gli dèi. In gergo psicanalitico, il fenomeno è conosciuto come inflazione. I greci dovevano aver colto intuitivamente il rischio, motivo per cui l'eccesso, in qualunque sua forma, era sempre considerato fonte di guai. Il presunto contatto con gli dèi dell'artista è solo l'altra faccia dell'egocentrismo che pretende di creare da solo le proprie immagini. La megalomania è tra i sintomi più ricorrenti dei deliri paranoidi. Occorre vedere in trasparenza anche le immagini artistiche, non letteralizzarle pensando di essere in contatto col vero Apollo o Dioniso e di parlare in loro nome.⁸¹⁴ Senza contare che, pensandola così, si farebbe un disservizio agli dèi che, come ripete Hillman, sono dei gran burloni.⁸¹⁵ Il modo migliore per rendere loro omaggio è non prenderli (e non prendersi) troppo sul serio. Una dose di umorismo potrebbe far risparmiare un sacco di soldi dall'analista.

⁸¹³ Tra i simboli di Ananke, oltre al nodo, al giogo e al chiodo, c'è anche l'alloro con cui il poeta era incoronato. In quanto simbolo di necessità, il riconoscimento di un poeta "laureato" era anche il simbolo di un vincolo del destino. Un poeta non può diventare un politico o un guerriero o un filosofo. La libertà individuale è ristretta a ciò che il Fato ha decretato. Hillman, *La vana fuga dagli Dei*, ibid.

⁸¹⁴ Hillman fa spesso riferimento, nei suoi scritti, a "stili di pensiero" riferibili a divinità personizzate. Per esempio lo stile di pensiero di Jung ha diverse affinità con la figura di Dioniso, mentre Hillman sembrerebbe propendere più per una visione mercuriale della psiche. Tutte queste interpretazioni, naturalmente, sono di natura spiccatamente poetica, ma le figure mitologiche possono fornire (come tutte le personizzazioni psichiche, d'altro canto) una lente interpretativa della stessa psicologia di Hillman e Jung. Un esempio di questo approccio, a cavallo tra storia della psicologia e letteratura, si può leggere in Susan Rowland, *Remembering Dionysus: Revisioning psychology and literature in C.G. Jung and James Hillman* (Routledge, 2016).

⁸¹⁵ Anche questo assunto non è da prendere in senso letterale, ma poetico. Hillman non intende dire che è tutto uno scherzo e che (semplificando) basta riderci su: poetico e umoristico procedono insieme, ed entrambi sono, in un certo senso "divini". L'ironia non demistifica nel senso di privare le fantasie di significato, ma le trasfigura metaforicamente e poeticamente, in modo da non prenderle così alla lettera. John Percival, per esempio, riuscì a esorcizzare la propria paranoia non solo attraverso la metafora e la poesia ma anche grazie all'ironia che gli

permetteva di riconoscere la realtà delle proprie fantasie senza per questo prenderle alla lettera. Cfr. Hillman, *La vana fuga dagli Dei*, 49–51.

Conclusione

Lo spostamento dalla filosofia del *romance* a quella del *novel* ha tramutato l'intuizione in superstizione. Gli autori di *romance* non erano più intuitivi *per se*: lo erano in virtù del fatto che la mentalità collettiva era meno orientata verso l'ego, quindi più incline a ricevere le intuizioni nella loro autorità, come i sogni epifanici o il mito della Musa.

Si noti che il problema della scissione tra intuizione e combinatoria (dinamica e meccanica della narrazione) esiste solo dal punto di vista del *novel*. Un autore di *romance* non esclude la parte meccanica della composizione, ma la integra in un processo creativo in cui il linguaggio è subordinato all'immagine e la volontà di autore all'intuizione spontanea. Non si vuole negare il fatto che un autore di *novel* abbia intuizioni, ma, sulla scia di Maritain, sosteniamo piuttosto che queste siano più condizionate dagli egoismi dell'io. Per questo *romance* e *novel* non sono generi ma disposizioni, modi di pensare. Un romanzo fantasy che castra l'intuizione spontanea per fare un calco di Tolkien o innovare il genere con strategie premeditate è *novel* tanto quanto l'autobiografia di un autore iper-realista. Entrambi si affidano più al ragionamento cosciente che all'intuizione spontanea e il ragionamento cosciente è più limitato dell'intuizione, soprattutto qualora tenti di escluderla con la giustificazione (apparentemente logica) che è assurdo pensare che una storia nasca da sé, indipendentemente dalla propria volontà.

Obiezione: dunque quale sarebbe il discrimine tra *romance* e *novel*? Come possiamo classificarli e dividerli con chiarezza? Entrando nella testa dell'autore? Facendogli una risonanza magnetica funzionale per stabilire cosa si attiva nel suo cervello quando scrive? Sottoponendolo a periodiche sedute di psicanalisi? E, soprattutto, questi due modi di pensare, come sono stati definiti, hanno basi concrete oltre alle speculazioni di Bergson, Maritain e Hillman?

Finora abbiamo osservato gli effetti di questi due modelli di pensiero, cioè i prodotti artistici fatti e finiti: sono state date alcune coordinate storico-filosofiche per contestualizzarli (Cinquecento, Seicento, nascita della psicologia), e si è tentato di dare una giustificazione della “realtà” delle fantasie; tuttavia, astruendo un momento dal fatto letterario, la conseguenza più o meno diretta dell’argomento è che esistano due disposizioni a vedere il mondo e a rappresentarlo di conseguenza. Addirittura si implica, con un certo sprezzo, che il modo di pensare del *novel* sia inferiore rispetto al *romance*. Per giustificare tutto ciò occorre qualcosa in più concreto di citazioni e speculazioni.

Vero. In questa seconda parte ci siamo limitati a far emergere due disposizioni diverse di esercitare la narrazione, meccanica e dinamica: il successo della prima sulla seconda procede in parallelo col movimento di “dis-incantamento” del mondo descritto da Taylor e Hillman. Storicamente, queste disposizioni, date le loro caratteristiche, propendano l’una per quello che è stato chiamato *novel*, l’altra per il più antico *romance*. Si è anche cercato di rivelare i tre pregiudizi intrinseci alla visione egemonica del *novel*:

1. Pregiudizio letterale
2. Pregiudizio psicologico
3. Pregiudizio egoico

Nella terza e ultima parte cercheremo di fondare la dicotomia (che tale è solo dal punto di vista del *novel*) appoggiandoci alle ricerche recenti sulla lateralizzazione cerebrale per giustificare il processo di dis-incantamento del mondo. Come si vedrà, le implicazioni filosofiche sono difficili da ignorare.

Tre

Abstract: Il capitolo approfondisce il ruolo del pensiero intuitivo nella creazione artistica e nella comprensione della realtà, contrapponendolo al pensiero analitico. L'intuizione, espressa attraverso immagini e miti, viene riletta come forma autonoma di pensiero, distinto ma complementare al linguaggio razionale. Sul piano estetico la distinzione tra *romance* e *novel* non è intesa come differenza di genere letterario, ma come modalità di attenzione e di rapporto con il reale: la prima fondata su intuizione e analogia, la seconda su controllo e consapevolezza dell'ego. La riflessione estetica si riflette in quella neurobiologica, mostrando come il pensiero analogico e i salti intuitivi siano supportati dall'attività dell'emisfero destro e dalla rete di default, connessi a processi inconsci, stati di *reverie* e *insight* creativi. L'asimmetria cerebrale e la lateralizzazione delle funzioni vengono analizzate storicamente, fino alle teorie di Iain McGilchrist, che interpreta i due emisferi come generatori di forme diverse di attenzione. Da questa prospettiva, la transizione storica dal *romance* al *novel* nel Seicento viene riletta come mutamento collettivo dello stile cognitivo e della centralità attribuita all'ego. Il capitolo mette in luce come la creatività e l'intuizione abbiano basi concrete nei meccanismi cerebrali e sostiene la necessità di reintegrare filosofia, psicologia e neuroscienze per comprendere a fondo la genesi dei modelli espressivi e del rapporto tra inconscio, immaginazione e razionalità.

3.1 “*All our joy is in the Human Brain*”

Nelle parti precedenti si è messo in luce uno stile di pensiero diverso rispetto a quello cui siamo abituati. Questo stile di pensiero, detto intuitivo, è stato spesso sottovalutato o dato per scontato, trascurandone così le implicazioni profonde. Salvo eccezioni, in ambito psicologico il pensiero intuitivo è stato a lungo declassato a tipologia di ragionamento scarsamente rilevante, automatica, priva di rigore, tendenzialmente improntata all'errore.

Nel capitolo scorso, al contrario, abbiamo visto come il ragionamento intuitivo sia in realtà il modello di pensiero cui ricorrono i grandi maestri una volta assimilati sufficienti schemi mentali. Il motivo dipende dal fatto che l'intuizione, a questo grado, produce *insight*, cioè salti interpretativi spontanei mirati alla soluzione di un problema. Questi salti sono di tipo analogico e inconscio, non logico e consapevole. L'automatismo inconscio, lungi dall'essere un semplice meccanismo, riflette in realtà l'autonomia di un pensiero che, anche se non cosciente, è tutto meno che irrazionale.

Abbiamo anche mostrato come il miglior modello descrittivo dell'inconscio sia possibile solo attraverso le immagini: l'articolazione linguistica è già una determinazione dell'immagine, che al contrario presenta tutto il contenuto informativo in forma di Gestalt, di totalità. L'intuizione, proprio perché inconscia e spontanea, emerge in forma di immagine, portando con sé tutto il contenuto dell'informazione. L'immagine non è un calco preciso dell'esperienza (sia essa durata, archetipo o altro) ma rispetto al linguaggio permette comunque di mantenere ciò che un'esperienza ha di implicito. Il linguaggio (eccettuato quello poetico) è sempre la riduzione di un'esperienza: la parola “amore” codifica un concetto comprensibile, condivisibile e manipolabile, ma non informa sul significato dell'amore. Articolare l'espressione con marcatori qualificativi (per esempio dire “l'amore è bello”) può garantire maggior chiarezza a

scapito del contenuto implicito. Da qui la centralità del linguaggio figurato, e il doppio legame tra poesia e intuizione. Quasi tutti i filosofi e pensatori esaminati nelle pagine precedenti, da Bergson a Maritain a Jung, ricorrono a un linguaggio figurato per esprimere l'implicito: la ragione non dipende da una confusione concettuale o dalla ricerca dell'oscurità per il gusto di sembrare maggiormente letterari, bensì dalla difficoltà oggettiva di descrivere un'esperienza sintetica e immediata come l'intuizione senza perderne il contenuto implicito.

I miti, si è visto, sono l'esempio calzante di una comprensione intuitiva di uno o più aspetti della vita umana espressi in forma di racconto. Tornando alla parola "amore" e al suo significato, il mito di Orfeo usato come esempio da Lewis racconta assai più di una descrizione analitica dell'esperienza amorosa: il motivo è che il mito si esprime in immagini, le quali riflettono aspetti della psiche profonda attraverso personizzazione.

La personizzazione e la fantasia (contrariamente alla tesi di Hofstadter e Sander) sono le attività naturali alla base del pensiero che precedono la categorizzazione. Abbiamo definito questo stile di pensiero rielaborando l'etichetta di *romance* in opposizione alla definizione canonica che lo considera un genere (o, più precisamente, un modo di scrivere) basato su eventi scollegati dalla realtà, privi di approfondimento psicologico e riflessione sull'interiorità. Questi pregiudizi sono maturati nel corso della storia, quando lo stile di pensiero intuitivo ha iniziato a cedere il posto a un altro modello di pensiero che, sempre riprendendo la dicitura dall'ambito letterario, abbiamo definito *novel*.

Romance e *novel* dunque non sono solo modi di scrivere. L'espressione "stile di pensiero" è parzialmente infelice, poiché sembra porre un discrimine troppo netto tra due modelli cognitivi (grossomodo chi è intuitivo e chi no). Ciò è sbagliato poiché, come si è visto, gli autori di *novel* non hanno scelto deliberatamente di rifuggire l'intuizione che, al contrario, è stata interiorizzata come altre facoltà simili (fantasia, immaginazione, associazione, eccetera). Più

che di pensiero, infatti, sarebbe più corretto parlare di tipologie di attenzione. Il pensiero è unico, ma indirizzato ad aspetti diversi della realtà e dell'interiorità, e lo stesso concetto (intuizione) può essere interpretato in modi diversi a seconda del tipo di attenzione che gli si rivolge. Così, semplificando all'eccesso, dove il *romance* vede la Musa, il *novel* vede la superstizione.

Le due tipologie di attenzione che abbiamo descritto, *romance* e *novel*, si sono alternate, mischiate e contaminate nel corso della storia. Esaminando le forme di scrittura siamo risaliti alla filosofia retrostante il modo in cui l'essere umano si è rapportato con la realtà nel corso dei secoli, individuando il punto di svolta a cavallo tra Seicento e Settecento. La riflessione sui generi letterari, la nascente psicologia e la riforma protestante hanno progressivamente disincantato il mondo, per usare la celebre espressione di Max Weber: le immagini, la fantasia e l'intuizione, da modelli di espressione naturale, sono diventati superstizione.

Da qui sono emersi tre pregiudizi che, opportunamente criticati, hanno mostrato se non altro quanti aspetti dell'arte e del pensiero tendiamo a dare per scontati:

1. La scrittura è fatta di parole invece che immagini.
2. L'unica psicologia possibile è quella dell'ego, il resto sono fantasie.
3. L'ego è la fonte delle storie che si raccontano: musa e intuizione non esistono o, se esistono, giocano un ruolo marginale rispetto al lavoro consapevole di costruzione di trama, personaggi e ambientazione.

Nei due capitoli precedenti, al contrario, si è cercato di non dare nulla per scontato, esaminando (pur per sommi capi) l'evoluzione di questi pregiudizi e facendo emergere per contrasto un'altra prospettiva che sembra sovvertirli: lo stile di pensiero del *romance* fondato sull'intuizione creativa.

Questi due modelli di pensiero, che Bergson ha chiamato intuitivo e analitico, non sono equivalenti: dall'intuizione si può passare all'analisi ma mai il contrario. Se l'intuizione è inconscia e se si esprime per immagini, il contenuto dell'inconscio deve essere fatto in gran parte di immagini, fantasie (fatto provato dagli studi sulla plasticità neurale); poiché non sappiamo nulla né della coscienza né tantomeno dell'inconscio e possiamo solo osservarne i prodotti finiti, l'unico modo per rapportarsi con quest'ultimo è la fantasia; i poeti del passato, sprovvisti di una psicologia "scientifica", ricorrevano alla fantasia personizzando le immagini del profondo; dal momento che socialmente l'ego non solo era marginale ma ritenuto fonte di peccato, l'inconscio aveva più spazio per esprimersi e le intuizioni che si ricevevano erano meno condizionate dalla consapevolezza; solo quando è iniziata la riflessione critica sui romanzi cinquecenteschi l'equilibrio si è invertito: la psicologia è stata interiorizzata, lo spazio dell'intuizione si è ridotto, e si è affermata la figura dell'autore in quanto tale.⁸¹⁶ Per usare un'espressione di Maritain, a essersi indebolito è il movimento verso la bellezza, insieme alla sottomissione dell'artista all'opera, la quale da fine in sé è divenuto mezzo di espressione dell'ego. Il risultato di questi processi è stata la sostituzione del *romance* con il *novel*: da una scrittura spontanea e psicologica si è passati a una scrittura meccanica, consapevole, controllata e condizionata psicologicamente dalla presunzione che l'io ha di conoscere il profondo.

Sebbene si sia cercato di elaborare le tesi di Bergson e Maritain per riscoprire la loro pregnanza teoretica, la tesi di fondo sembra ancora fumosa, soprattutto per quanto concerne il mutamento che ha portato dal *romance* al *novel*. Poiché si parla di modi di pensare e non di generi codificati, i confini tra l'uno e l'altro sono difficili da tracciare. Non c'è un modo di

⁸¹⁶ Si noti che anche l'affermazione dell'autore di romanzi è stata lenta e graduale: nel mercato editoriale settecentesco in Italia e in Europa, per esempio, sia per sfuggire alla censura che per eludere la frizione con la tradizione letteraria precedente, i romanzi erano in larga parte pubblicati in forma anonima, oppure con una data falsata, o ancora l'autore si presentava come semplice "curatore" dell'opera; altri romanzi ancora, come *Il castello di Otranto* di Horace Walpole, vengono spacciati come traduzioni di romanzi stranieri, così da non compromettere la rispettabilità del vero autore, il quale mantiene una certa reticenza a mostrarsi tale. Lodovica Braidà, *L'autore assente. L'anonimato nell'editoria italiana del Settecento* (Laterza, 2019), 167–85.

stilare un elenco di requisiti perché una storia sia *romance* o *novel*. Tutto dipende dalla sensibilità dell'autore, dalla fedeltà all'intuizione originaria che va mantenuta (e magari accresciuta) attraverso le numerose revisioni. Una conclusione del genere può sembrare insoddisfacente o relativistica, ma anche questa prospettiva è figlia di uno stile di pensiero analitico che deve esplicitare, manipolare e utilizzare i concetti, non potendo accettarne il mistero. Dall'altro lato il mistero è proprio il modo di pensare che protegge l'intuizione dall'eccessiva consapevolezza del pensiero analitico. Entrambi i modelli di pensiero sono necessari, ma mentre il secondo si può utilizzare secondo regole chiare e distinte, il primo si può solo accettare.

Qui sorge una domanda difficile da eludere: questi due modi di scrivere, ma più in generale di fare arte, hanno basi concrete che non siano opinioni di questo o quel poeta sul suo modo di comporre? O, peggio, che non siano generalizzazioni su contesti filosofici, storici e letterari troppo vasti per poter essere esauriti nella loro complessità? Lo stile di pensiero del *romance* (intuitivo, analogico, immaginifico) ha un fondamento reale, al di là di interpretazioni parziali e non esaustive su testi antichi o medievali?

Domande come queste sono importanti poiché richiedono un passo ulteriore e tutt'altro che immediato: la reintegrazione (un po' alla Alistair Crompton?) di discipline che spesso, pur trattando lo stesso tema, hanno scarsamente comunicato tra loro. Si è accennato in apertura della ricerca come l'intuizione sia vista in modi diversi da discipline diverse. Per trovare un fondamento reale dei meccanismi alla base dell'intuizione (analogia e inconscio) non si può prescindere dagli studi recenti sul cervello.⁸¹⁷ Spesso la filosofia, procedendo in astratto, pone

⁸¹⁷ Quest'affermazione potrebbe suonare strana, a fronte di quanto detto riguardo la psiche nel secondo capitolo. Eppure lo stesso Jung, con una analogia, scrisse che psiche e cervello sono simili a un piatto di pasta e al vapore che sale dal piatto: la psiche è il vapore e la pasta il cervello. Jung, per parte sua, si concentrò solo sul vapore. Anche a fronte della sospensione del giudizio sull'origine misteriosa della coscienza, è indubbio che il cervello sia legato in qualche modo alla sua manifestazione, così come il vapore è connaturato al piatto. Trascurare il cervello

un'equivalenza tra mente e cervello, per esempio come nel famoso esperimento mentale dei cervelli in una vasca di Putnam. Riteniamo che per rispondere alle domande di cui sopra sia necessario togliere i cervelli dalla vasca ed esaminarli più in concreto che in astratto. Come vedremo, le implicazioni filosofiche seguiranno spontaneamente dalle scoperte sul funzionamento del cervello e potrebbero fornire una matrice interpretativa del perché, a un certo punto della storia, il *novel* ha vinto sul *romance*.

Un salto dalla teoria letteraria ed estetica alla neurologia potrebbe sembrare azzardato, soprattutto a fronte delle limitate competenze di chi scrive, ma, dopotutto, qualche secolo prima del *neuroimaging* e in discreto anticipo sui tempi, William Blake aveva scritto in *The Four Zoas*:

Tho in the Brain of Man we live, & in his circling Nerves.
 Tho' this bright world of all our joy is in the Human Brain.
 Where Urizen & all his Hosts hang their immortal lamps.

Chi siamo noi per sconfessarlo?

3.2 Togliere i cervelli dalla vasca

Partiamo dall'inizio. Un bambino, nelle prime fasi dello sviluppo, deve ancora costruire dei modelli mentali per interpretare la realtà. Il senso comune vuole che questo processo avvenga per definizioni ostensive delle cose. Il papà o la mamma indicano una bambola e scandiscono le lettere dicendo: «B-A-M-B-O-L-A». In questo modo, si pensa, il bambino associa il significato al significante e lega tutto al referente oggettuale di pezza. I bambini molto piccoli, in realtà, non costruiscono tanto legami linguistici, quanto schemi imitativi basati sulle emozioni: se un adulto esprime gioia giocando con la bambola, il bambino rispecchia quell'emozione; a partire dai diciotto mesi, le emozioni non sono più desunte dall'adulto, ma elaborate autonomamente.⁸¹⁸ Quel che succede nel meccanismo di rispecchiamento è in realtà lo sviluppo della fantasia: creare nuovi mondi che suscitino emozioni.⁸¹⁹

La fantasia vede oltre la realtà concreta e al posto della bambola il bambino inizia a immaginare altre cose per associazione spontanea. Per esempio può venirgli in mente che la testa della bambola gli ricorda una pallina da golf oppure che i bottoni sono neri e lucidi come quelli di una statuina in soggiorno. Ciò che si innesca a questo stadio dello sviluppo è il pensiero analogico. Il bambino estende il suo mondo oltre le categorie convenzionali "reali", costruendo modelli mentali che prescindono da attività cognitive di tipo razionale o logico. Per riprendere Hillman, prima viene il sogno, l'immaginazione, poi la realtà.⁸²⁰ Questa forma di pensiero procede per salti. È cruciale sottolinearlo perché, sempre per senso comune, siamo

⁸¹⁸ Oliverio, *Immaginazione e memoria*, 1120.

⁸¹⁹ Oliverio, 1125.

⁸²⁰ Hillman e Ronchey, *L'ultima immagine*, 139. Troviamo un'espressione simile anche in Bachelard: "Per cogliere la realtà del mondo, è necessario sognare ciò che si vede". Gaston Bachelard, *La poetica della rêverie*, trad. da G. Silvestri Stevan (Edizioni Dedalo, 2007), 177.

così abituati a scartare le risorse dell'intuizione da scordarci che esistano. Il pensiero analogico implica "il passaggio da una «fonte» – o realtà – nota a un «bersaglio» – o realtà – ignoto".⁸²¹

La particolarità del salto analogico è che, pur non seguendo le consuete regole di deduzione, permette associazioni feconde che stimolano la creatività e il pensiero intuitivo. Scrittori come H. P. Lovecraft hanno giocato sul limite dell'analogia, tratteggiando mostruosità aliene dall'aspetto grottesco e suggerendo al contempo vaghe somiglianze con creature marine. L'orrore cosmico, in Lovecraft, è sempre celato dall'incapacità dell'essere umano di concepirlo, categorizzarlo e ridurlo a concetto – di nuovo, l'insufficienza del solo argomento linguistico di Hofstadter.⁸²² Il limite, però, non è solo una linea di separazione, ma anche un punto di contatto tra due realtà separate.⁸²³ Così la mente dei personaggi di Lovecraft lotta cercando di inscatolare l'inconcepibile in una forma comprensibile, ma pur girando all'impazzata la ruota dell'analogia si spezza davanti al soprannaturale.

Scendendo dalle vette delle montagne della follia, ecco tre punti irrinunciabili perché le analogie funzionino:

1. Somiglianza tra realtà diverse.
2. Presenza o ricerca di parallelismi strutturali tra i vari ruoli.
3. Esistenza di obiettivi che guidino il pensiero analogico.⁸²⁴

La semplice somiglianza tra realtà diverse, in questo dobbiamo dare ragione a Kant, non garantisce anche un criterio di verità. Infatti le analogie possono essere fonte di congetture, ma il discrimine spesso trascurato è il fatto che la congettura diretta al "bersaglio" sia accurata. In questo caso, la conclusione non è semplicemente una generalizzazione o un colpo di fortuna: è

⁸²¹ Oliverio, *Immaginazione e memoria*, ibid.

⁸²² Cfr. Lovecraft, *Supernatural Horror in Literature*.

⁸²³ Questa nozione di limite è stata impiegata, sul piano dell'antropologia filosofica, da Helmut Plessner ne *I gradi dell'organico e l'uomo*. Andrea Gentile propone un'idea simile parlando di "punto-limite" in relazione al pensiero creativo, una soglia non di separazione bensì di "divisione-relazione". Cfr. Gentile, *L'intuizione creativa*, 3454–781.

⁸²⁴ Oliverio, *Immaginazione e memoria*, 1153.

uno schema di ragionamento parallelo a quello logico-formale di pari dignità, se non superiore. Senza una solida rete analogica alla base dell'attività meditativa che, come abbiamo visto, nel bambino inizia a svilupparsi già dai due anni, la mente sarebbe incapace di organizzare il pensiero lineare cui siamo abituati (o assuefatti, per parafrasare Burroughs). Di più: “numerosi psicologi cognitivi ritengono che il ragionamento umano sia essenzialmente di natura analogica e che l'essenza dell'intelligenza dipenda dalla produzione di metafore creative o analogie fluide”.⁸²⁵

Esaminiamo ora alcuni punti di contatto tra filosofia e neurobiologia per verificare se le ipotesi che abbiamo ripreso da Bergson e Maritain riguardo il pensiero analogico e il salto intuitivo abbiano qualche fondamento, al di là della speculazione:

1. Nel corso del ragionamento analogico si verifica una forte attivazione della corteccia prefrontale: “l'attivazione del giro frontale superiore destro e delle aree frontali medie adiacenti suggerisce un coinvolgimento dell'emisfero destro nel processamento di associazioni distanti tipiche del pensiero creativo e della risoluzione di problemi”.⁸²⁶ L'emisfero destro, storicamente considerato “inferiore” rispetto al sinistro dalla psicologia popolare, sembra coinvolto anche nel processo di ragionamento logico-deduttivo, oltre che analogico. Uno studio recente ha rilevato come lesioni al lobo frontale destro compromettano i risultati di test di ragionamento analogico (ART) e deduttivo (DRT) assai più rispetto a pazienti con lesioni sinistre o posteriori: cognitivamente, il lobo superiore destro sembra essere coinvolto nel mantenimento attivo di informazioni nuove, nella gestione dell'incertezza logica, nella coordinazione in parallelo di rappresentazioni astratte e in operazioni di controllo esecutivo

⁸²⁵ Oliveiro, 1204.

⁸²⁶ Oliveiro, 1220.

anche non strettamente visuo-spaziali (funzione generalmente considerata una specializzazione dell'emisfero destro).⁸²⁷

Inoltre:

anche in mancanza di un input visivo correlato (quando i problemi vengono presentati attraverso il canale uditivo in cuffia), diversi tipi di problemi di ragionamento stimolano l'attività della corteccia parietale superiore destra, e, bilateralmente, del precuneo. Il fatto che sia coinvolto il precuneo è di per sé interessante, poiché questo centro, infossato all'interno del lobo parietale, è profondamente legato alle emozioni [...] e al senso del sé. [...] In effetti, anche la logica deduttiva è associata all'area prefrontale ventromediale destra del cervello, notoriamente deputata alle emozioni e ai sentimenti.⁸²⁸

In seguito sarà chiaro quanto il ruolo dell'emisfero destro sia essenziale non solo nel campo della creatività poetica, artistica e come base dell'intelligenza fluida, ma giochi un ruolo cruciale nel modo stesso in cui l'essere umano si relaziona con la realtà. La capacità di dedurre qualcosa da situazioni contestuali, emotive e sociali, non è meno rilevante del puro ragionamento astratto.

2. I salti analogici sono preclusi ai primati non-umani, e sono alla base della creatività che ha permesso alla nostra specie di evolversi.⁸²⁹

3. I salti analogici accadono prevalentemente fuori dalla sfera della consapevolezza, nello stato che il filosofo Gaston Bachelard ha chiamato *reverie*: “Il sognatore prova una sensazione di tranquillità, come di fronte all'Acqua cheta. La *reverie* può approfondirsi solo sognando in modo sereno”.⁸³⁰

Tra le varie tipologie di *reverie* analizzate (forse sarebbe meglio dire raccontate) da Bachelard, quella che ci interessa maggiormente, al di là delle *reverie* autobiografiche, è la *reverie* “cosmica” tipica del pensiero poetico:

⁸²⁷ Joseph Mole et al., «A Right Frontal Network for Analogical and Deductive Reasoning», *Brain* 148, fasc. 5 (2025): 1757–68.

⁸²⁸ McGilchrist, *Il padrone e il suo emissario*, 123–24.

⁸²⁹ Oliverio, *Immaginazione e memoria*, 1243.

⁸³⁰ Bachelard, *La poetica della rêverie*, 178.

La *reverie* cosmica ci fa vivere in uno stato che possiamo definire ante-percettivo. [...] Nella reverie del poeta, il mondo è immaginato in maniera diretta. Ecco uno dei paradossi dell'immaginazione: mentre i pensatori che ricostruiscono il mondo ripercorrono un lungo cammino di riflessioni, *l'immagine cosmica è immediata*. Ci fornisce il tutto prima delle parti. [...] Una sola immagine cosmica fornisce unilateralità al mondo. Altre immagini nascono dalla prima immagine, completandosi e migliorandosi a vicenda. [...] Da un'immagine isolata può nascere un universo.⁸³¹

Questo passaggio condensa (e forse intorbidisce) gran parte di quanto detto nei primi due capitoli. Come in Bergson, che qui sembra echeggiare più che mai, il linguaggio di Bachelard è più vicino alla poesia che all'analisi (scelta peraltro consapevole da parte sua).⁸³² L'immagine poetica che emerge dal sogno a occhi aperti del poeta è totalizzante, simile all'esperienza che il premio nobel Romain Rolland in una lettera a Freud definì "sentimento oceanico".⁸³³ Laddove Freud avrebbe dismesso il sentimento oceanico interpretandolo come il ricordo della sensazione infantile dell'allattamento (l'essere connessi alla madre, quindi completi), Bergson avrebbe parlato di intuizione della durata reale, cioè l'esperienza immediata della realtà senza il filtro dell'intelletto analitico.

A questo punto può sorgere il dubbio legittimo se, declassando a tal punto l'analisi, non si rischi di fare troppa confusione tra concetti abbastanza simili. Per esempio, il sogno a occhi aperti genera intuizioni o immaginazioni? E che differenza c'è tra le due?

In un certo senso potrebbero quasi essere utilizzati come concetti intercambiabili, se non altro perché le intuizioni si esprimono in immagini. L'immaginazione cosmica di cui parla Bachelard, e che attribuisce al poeta, riguarda gli *insight* creativi nati dalle associazioni spontanee dell'inconscio. Sebbene esistano vari tipi di *insight* (alcuni prodotti dal ragionamento procedurale o consapevole) il *reverie* cosmico riguarda l'emozione, il

⁸³¹ Bachelard, *La poetica della rêverie*, 179–80.

⁸³² Edward K. Kaplan, «Gaston Bachelard's Philosophy of Imagination: An Introduction», *Philosophy and Phenomenological Research* 33, fasc. 1 (1972): 1–24.

⁸³³ Sigmund Freud, *Il disagio della civiltà e altri saggi*, a c. di Cesare L. Musatti (Bollati Boringhieri, 2013), 199–200.

sentimento, più che la cognizione. Il sogno prodotto dallo stato di *reverie* non si limita a risolvere un problema o a far scaturire un'idea innovativa, ma ristrutturata il mondo e la sua percezione. Il motivo dipende dal fatto che la *reverie* del poeta è in un certo senso attiva: traduce l'immagine del sogno a occhi aperti nella realtà linguistica in una sorta di "etimologia onirica".⁸³⁴

Quest'attività, continua Bachelard, era tipica del pensiero mitico:

Prima della cultura, il mondo ha molto sognato. I miti fiorivano sulla terra, affinché l'occhio dei suoi laghi potesse guardare il cielo. [...] I miti trovavano immediatamente voci d'uomo, che esprimevano la terra, il cielo e le acque. L'uomo era il portavoce di questo macro-antropos rappresentato dal corpo mostruoso della terra. Nelle *reverie* cosmiche primitive, il mondo è un corpo umano, dotato di uno sguardo, di una voce e di un respiro umani.⁸³⁵

Come nel passo precedente, qui troviamo condensati Bergson, Vico, Jung e Hillman. Se a una prima lettura la prosa di Bachelard potrebbe suonare retorica o teoreticamente inconsistente, in realtà in queste righe possiamo intravedere ancora una volta 1) la centralità dei miti e il motivo per cui l'essere umano li raccontava; 2) la personizzazione come attività naturale della psiche; 3) il senso di intercomunicazione tra io e mondo realizzato grazie alla percezione intuitiva immediata e olistica.

Sebbene gli argomenti proposti nei primi due capitoli ci aiutino a dissipare l'oscurità della scrittura di Bachelard (e in parte a tirare le fila del discorso), il problema della scarsa chiarezza rimane. Senza contare che Bachelard, con linguaggio roboante, parla di *reverie* cosmiche, mentre gli insight prodotti dal sogno a occhi aperti possono avvenire anche senza grandi rivelazioni, purché si tenga presente la necessità di abbassare la soglia della consapevolezza.

L'abbassamento della soglia di consapevolezza più comune è il sonno. Alcune ricerche sembrano aver provato come il dormire aiuti a produrre *insight* e analogie creative per la

⁸³⁴ Bachelard, *La poetica della rêverie*, 194.

⁸³⁵ Bachelard, 193.

soluzione di problemi.⁸³⁶ Presi due gruppi in cui al primo è stato permesso di dormire otto ore prima di un compito intuitivo e il secondo tenuto sveglio per dodici ore, è risultato come il primo gruppo riuscisse meglio nel trovare soluzioni.⁸³⁷ Ancor prima dei dati forniti dalla ricerca, e in una prosa più piana rispetto a Bachelard, il filosofo John Dewey aveva intuito il significato profondo della *reverie* nella creazione artistica:

I do not think it can be denied that an element of reverie, of approach to a state of dream, enters into the creation of a work of art [...] Indeed, it is safe to say that “creative” conceptions in philosophy and science come only to persons who are relaxed to the point of reverie. The subconscious fund of meaning stored in our attitudes have no chance of release when we are practically or intellectually strained [...] Images and ideas come to us not by set purpose but in flashes, and flashes are intense and illuminating, they set us on fire, only when we are free from certain preoccupations.⁸³⁸

4. Il *reverie*, o *daydreaming*, contrariamente a quanto sostengono le maestre che riprendono il bambino con gli occhi persi fuori dalla finestra, non è uno spegnimento del cervello.⁸³⁹ Klinger ha definito lo stato di questa attività mentale “rumore cognitivo”.⁸⁴⁰ L’espressione (parzialmente infelice) può far pensare a un brusio di fondo.⁸⁴¹ In realtà, in stato di riposo, il cervello attiva una vasta rete nervosa, situata principalmente lungo la linea di separazione tra gli emisferi: questo circuito, detto *di default* (*Default Mode Network*), comprende la corteccia prefrontale mediale, il giro del cingolo e l’ippocampo, quest’ultimo in particolare fornisce accesso alle memorie autobiografiche, le quali possono essere vagliate

⁸³⁶ McGilchrist, *The Matter With Things*, 762.

⁸³⁷ McGilchrist, *ibid.*

⁸³⁸ John Dewey, *Art as Experience* (Capricorn Books, 1958), 275–76.

⁸³⁹ Posto che esiste comunque una differenza tra la disattenzione e il sognare a occhi aperti, quantomeno per quanto riguarda il pensiero creativo. Cfr. Yadan Li et al., «The Role of Daydreaming and Creative Thinking in the Relationship between Inattention and Real-Life Creativity: A Test of Multiple Mediation Model», *Thinking Skills and Creativity* 46 (dicembre 2022): 101181.

⁸⁴⁰ Oliverio, *Immaginazione e memoria*, *ibid.*

⁸⁴¹ Uno studio recente ha proposto una differenza tra i termini *daydreaming* e *mind-wandering*, suggerendo che il semplice “essere con la testa per aria” riguardi un tipo di stato mentale in cui i pensieri si auto-generano mentre il soggetto è occupato in un’attività o un compito specifico; al contrario, il sognare a occhi aperti riguarderebbe quel tipo di pensiero che avviene quando il soggetto non è occupato in qualcosa. Hagar Shimoni e Vadim Axelrod, «Elucidating the Difference between Mind-Wandering and Day-Dreaming Terms», *Scientific Reports* 14, fasc. 1 (2024): 11598.

dalla corteccia mediale per elaborare nuove connessioni introspettive sul passato o proiezioni future.⁸⁴² Detto altrimenti, quando il bambino sembra distratto e con la testa per aria, il suo cervello manifesta un'intensa attività che coinvolge un'ampia gamma di risorse cognitive, che ricerche recenti hanno correlato al pensiero creativo.⁸⁴³ Anche in questo caso emerge l'importanza dell'emisfero destro:

Difatti, un ampio corpus di ricerche oggi indica come l'intuizione, matematica o verbale, che *si manifesta proprio nel momento in cui non eravamo concentrati sulla risoluzione di un problema* (corsivo mio), è associata all'attivazione dell'emisfero destro, soprattutto all'area temporale anteriore, e specificamente nel giro temporale superiore anteriore, anche se in presenza di elevati livelli di ristrutturazione si manifesta un'attività anche nella corteccia prefrontale superiore.⁸⁴⁴

⁸⁴² Oliverio, *Immaginazione e memoria*, 3148.

⁸⁴³ Ben Shofty et al., «The Default Network Is Causally Linked to Creative Thinking», *Molecular Psychiatry* 27, fasc. 3 (2022): 1848–54. Si noti che in questo studio il metodo usato per misurare la creatività, AUT (alternate-uses-task), è legato al pensiero divergente e all'originalità in base all'*uso alternativo* che i soggetti dell'esperimento fanno di oggetti quotidiani. La creatività misurata in questi casi ha a che fare solo con la manipolazione di oggetti fisici, ma la creatività è un concetto assai più sfumato della semplice combinazione di elementi noti. La creatività non è un processo univoco e coinvolge un'ampia gamma di fattori simultaneamente, come l'intelligenza, la perseveranza, la non convenzionalità, il pensiero divergente, eccetera, oltre che la capacità di formare connessioni intuitive tra idee apparentemente lontane per analogia; proprio per questo, la creatività non può essere *forzata*, motivo per cui quando qualcuno "prova" a essere creativo, il risultato che ottiene in genere è l'opposto dal momento che la flessibilità di pensiero richiesta è soppiantata da una forma di attenzione focalizzata, concentrata, rigida e lineare; cfr. McGilchrist, *The Matter With Things*, 239–47. Parte del lavoro creativo è inconscio, e l'inconscio per sua natura è difficile tanto da misurare quanto da far "accadere" volontariamente. Alcuni studi hanno anche puntualizzato l'esistenza di diversi "stili" di *daydreaming*: per esempio il ruminare dei pensieri, invece di generare connessioni e associazioni feconde che producono *insight*, restringe il campo dell'attenzione, oltre che peggiorare l'umore; cfr. Claire M. Zedelius e Jonathan W. Schooler, «The Richness of Inner Experience: Relating Styles of Daydreaming to Creative Processes», *Frontiers in Psychology* 6 (febbraio 2016). Ricerche recenti si stanno muovendo per riconoscere il cosiddetto *maladaptive daydreaming* come una condizione psicopatologica caratterizzata da un eccesso di fantasie correlate a depressione, ansia, comportamenti ossessivi-compulsivi, e una generale difficoltà a relazionarsi con gli altri e con la realtà. Ilaria Chirico et al., «Maladaptive Daydreaming and Its Relationship with Psychopathological Symptoms, Emotion Regulation, and Problematic Social Networking Sites Use: A Network Analysis Approach», *International Journal of Mental Health and Addiction* 22, fasc. 3 (2024): 1484–500.

⁸⁴⁴ McGilchrist, *Il padrone e il suo emissario*, 122. Ciò non esclude che anche l'emisfero sinistro possa avere intuizioni, ma la probabilità che queste siano disarmoniche con i processi inconsci è più alta. In particolare l'emisfero destro: 1) è maggiormente coinvolto nella memoria autobiografica 2) è più coinvolto nelle esperienze corporee ed emotive 3) regola meglio le emozioni 4) ha una maggior capacità di non essere influenzato da bias cognitivi. La corteccia temporale anteriore dell'emisfero destro, inoltre, presenta un elevato numero di sinapsi che non solo sono maggiormente interconnesse tra loro, ma sono anche *distanti*, collegano cioè un'area più vasta rispetto al sinistro: questo significa che le aree cerebrali connesse nel destro sono più varie e diversificate rispetto a quelle del sinistro, nel quale le sinapsi collegano aree più piccole e simili tra loro. McGilchrist, *The Matter With Things*, 255–56. Perché avvenga un salto intuitivo che sia davvero creativo, le analogie devono essere originali e collegare idee distanti tra loro.

L'aspetto straordinario è che in questo stato di apparente distrazione la mente non ha idea di cosa sta cercando o su cosa sta ragionando (il "bersaglio") perché, lo ripetiamo, l'attività analogica spontanea avviene fuori dalla consapevolezza, eppure il cervello lavora comunque all'insaputa dell'io, seguendo fili di ragionamento legati solo da somiglianze apparenti, congetture non lineari e associazioni imprevedute.⁸⁴⁵ Più che rumore cognitivo, forse sarebbe appropriato chiamarlo rumore inconscio: il periodo di incubazione in cui la coscienza non è consapevole dei processi che avvengono sotto la soglia di consapevolezza, infatti, sembra favorire il pensiero creativo, in particolare la selezione di idee più originali rispetto a quelle formulate volontariamente.⁸⁴⁶ Nel paragrafo successivo emergeranno collegamenti stringenti tra l'inconscio e l'emisfero destro del cervello.

5. Il circuito *di default* si disattiva quando il cervello riprende a svolgere compiti cognitivi, in particolare linguistici. Lo stile di pensiero intuitivo, sintetico, gestaltico, non può funzionare contemporaneamente al pensiero linguistico: quando, per esempio, cerchiamo di risolvere un problema (non analitico) rappresentandolo a parole, riduciamo drasticamente la nostra capacità di trovare una soluzione.⁸⁴⁷ L'attenzione e la vigilanza richieste da un compito cognitivo-linguistico non permettono al cervello di abbandonarsi alla fantasticheria a occhi aperti. Inoltre, i centri del linguaggio sono situati nell'emisfero sinistro mentre, abbiamo visto, il ragionamento analogico creativo (in particolare per immagini, ma non solo) coinvolge soprattutto il lobo frontale destro.⁸⁴⁸

Dalle evidenze esposte, pur sommariamente in questi cinque punti, sembra emergere la disposizione naturale del cervello al ragionamento intuitivo per mezzo di analogie. I dati

⁸⁴⁵ Nancy Andreasen, «A Journey into Chaos: Creativity and the Unconscious», *Mens Sana Monographs* 9, fasc. 1 (2011): 42.

⁸⁴⁶ Simone M. Ritter et al., «Creativity: The Role of Unconscious Processes in Idea Generation and Idea Selection», *Thinking Skills and Creativity* 7, fasc. 1 (2012): 21–27.

⁸⁴⁷ McGilchrist, *The Matter With Things*, 761.

⁸⁴⁸ Cfr. *Infra*. par. 3.4.

riportati possono aiutare a sostanziare l'argomento di Bergson riguardo l'intuizione creativa, ma ancora non spiegano la radicale differenza di questa tipologia di ragionamento rispetto al pensiero analitico, né tantomeno perché il *novel* abbia sostituito il *romance* come modo espressivo.

Un primo passo, già lumeggiato in alcuni paragrafi delle parti precedenti, può mostrarci una strada. Hofstadter e Sander e Bergson e Matitain, per strano che possa sembrare, si riferiscono più o meno alle stesse cose, eppure lo fanno da due prospettive epistemologiche apparentemente incompatibili. Da un lato l'analogia è un fatto linguistico, meccanico e operativo del cervello (e anche la creatività metaforica è ridotta a combinatoria); dall'altro l'analogia è un fatto più psicologico che linguistico, è fluida, creativa, e costituita da immagini psichiche tratte dall'esperienza di una durata reale inesprimibile se non parzialmente attraverso la poesia.

Da una parte abbiamo una descrizione esplicita dell'analogia e dell'intuizione; dall'altra una descrizione implicita. La prima è apparentemente chiara; la seconda è oscura. La prima astrae in concetti precisi e distinti; la seconda è inquinata dallo stesso linguaggio metaforico che cerca di spiegare.

In prima battuta si potrebbe dire che il modello linguistico-computazionale dell'analogia è più efficace perché più comprensibile, mentre le considerazioni di Bergson, Maritain, Hillman e Jung sono letteratura mascherata da teoresi. Tenderemmo a rifiutare questa conclusione, se non altro perché, guardando al cervello, le immagini sembrano davvero avere un ruolo centrale nel pensiero creativo, così come lo stato di *reverie* e il conseguente abbassamento della soglia di coscienza – senza contare che, come detto nel secondo capitolo, modellare l'inconscio sembra impossibile se non tramite un racconto dell'inconscio stesso, una storia.

Ciò su cui dovremmo concentrarci, invece, è la bizzarra corrispondenza tra queste due posizioni divergenti, eppure compresenti nell'interpretazione di uno stesso concetto, e le descrizioni che abbiamo fatto di *romance* e *novel*. È fuor di dubbio che il racconto della psiche di Hillman (per sua stessa ammissione) è in un certo senso “romantico”, laddove lo studio di Hofstadter e Sander mira a una nuova (*novel*) rilettura dell'analogia.

Non è una sorpresa. Coppie oppositive simili hanno attraversato la storia del pensiero dall'alba dei tempi: razionale-irrazionale, logico-analogico, intuitivo-analitico, conscio-inconscio, sacro-profano, romanticismo-classicismo, apollineo-dionisiaco... gli stessi *romance* e *novel* che abbiamo tentato di ridefinire rientrano in un quadro simile. In effetti si potrebbe dire che, nonostante gli argomenti proposti nelle parti precedenti, finora ci si sia limitati a riproporre in forma diversa uno o più aspetti di questa dicotomia di fondo già nota, spesso eccessivamente schematica, e che poco aggiunge alla comprensione filosofica.

Domanda: perché esistono due posizioni (*take*) così diverse, eppure dalle caratteristiche ricorrenti, riguardo il medesimo concetto? E soprattutto perché queste due posizioni sembrano avere così spesso elementi ricorrenti e comuni ad altre dicotomie? Per intenderci, a rischio di tagliare l'argomento con l'accetta, sostituire intuizione-analisi con apollineo-dionisiaco non cambia molto la sostanza di ciò che si tenta di esprimere (di nuovo, al netto delle specificità dei singoli filosofi). Ancor più bizzarro, lo stesso concetto di Apollo, per esempio, ha una doppia faccia: può essere letto alla maniera di Nietzsche (ordine, compostezza, plasticità) oppure di Colli, come descritto nel primo capitolo.

Ci sono ricorrenze in queste dicotomie? Se sì, perché?

La nostra tesi è che esista una matrice di fondo che caratterizza queste coppie oppositive, e che esse sono “oppositive” solo dal punto di vista di uno dei termini della coppia (cioè quello più analitico dei due). La ragione dell'esistenza delle coppie (quindi anche di *romance* e *novel*)

non è da ricercare unicamente nella storia del pensiero, salvo perdersi in una selva di argomenti e opinioni contrastanti, ma, di nuovo, nella struttura cerebrale.

La chiave di volta per esaminare il problema delle coppie oppositive riguarda infatti qualcosa che è comune a tutti gli uomini (artisti compresi) e determina non solo ciò che troviamo nel mondo o dentro di noi, ma anche il nostro rapporto con questi oggetti, siano essi fisici o mentali: l'attenzione.⁸⁴⁹

Una stessa cosa cambia a seconda dell'attenzione che le rivolgiamo. Lo abbiamo visto più volte con l'idea di inconscio: a seconda di chi ne parla diventa di volta in volta automatismo cieco, finzione, fonte di immagini, metafora alchemica, materiale letterario, organo di conoscenza, bugia, anima, Dio... Anche una penna può essere o un oggetto per scrivere o un'arma micidiale, se cerchiamo di ficcarla nell'occhio a qualcuno. Il modo in cui vediamo la penna cambia l'oggetto e il rapporto con esso.

L'attenzione è un concetto che si tende a dare per scontato senza considerare che possano esistere diverse forme di attenzione, così come esistono diverse forme di psicologia (nelle pagine scorse ne abbiamo visto vari esempi).⁸⁵⁰ Se esistono diverse forme di attenzione, anche i ragionamenti dei filosofi o dei teorici della letteratura non sono puri, cioè avulsi da condizionamenti. Abbiamo già discusso di come la premessa psicologica di Hillman fondi un'epistemologia basata sul presupposto per cui ogni disciplina richiede una preconditione psicologica anche solo per avvenire, e di come la psiche sia fatta perlopiù di fantasie. Qualunque impresa umana è prodotta dalla mente, e non si dà mente che sia totalmente astratta.

Anche la pretesa di distacco totale è una epistemologia psicologica implicita, una fantasia.

⁸⁴⁹ McGilchrist, *The Matter With Things*, 17, 67–104.

⁸⁵⁰ I tipi psicologici di Jung sono un esempio di come il filtro psicologico cambi il rapporto tra l'individuo e la realtà. Le due macrocategorie di introverso ed estroverso sono approcci diversi al mondo e all'interiorità che producono concezioni diverse sullo stare al mondo. Lo stesso Jung precisò come la sua teoria dei tipi psicologici fosse letteralmente *solo sua*, dal momento che non è stata formulata da un punto di vista esterno, non psicologico. Tradotto, il tipo psicologico di Jung (introverso e intuitivo) ha prodotto la categorizzazione che troviamo oggi nei manuali, ma ciò non esclude che un altro tipo psicologico possa trovare diverse tipologie, o interpretare in maniera diverse quelle già esistenti. Cfr. Jung, *Tipi psicologici*.

La psicologia archetipica, tuttavia, non ha una definizione chiara: improvvisa seguendo i rilievi dell'inconscio e interpretandone le immagini attraverso l'organo della fantasia.⁸⁵¹ Le fantasie sono innumerevoli, tante e variegatae quante le discipline che tentano di spiegarle, e non esiste consenso su una definizione univoca di immaginazione. Ciascuno la usa a modo suo, seguendo questa o quella tradizione, e difficilmente possiamo stabilire quale sia più giusta dell'altra. Affidandoci alla sola fantasia come chiave per interpretare il funzionamento della mente, risulta difficile capire quali forme di attenzione proiettiamo sul mondo. Concentrando gli sforzi unicamente sulla psiche, tuttavia, si esamina solo metà del problema, tralasciando l'organo che permette l'esistenza della mente e che dirige l'attenzione, cioè, di nuovo, il cervello.⁸⁵² Di seguito ci concentreremo sulla caratteristica del cervello nota come lateralizzazione, cioè il dislocamento di funzioni diverse nei due emisferi, e su come non solo il tipo di attenzione ma anche il tipo di psicologia che utilizziamo dipendano da essi. Lo sfondo teorico ricalcherà quello di Iain McGilchrist, che in anni recenti ha prodotto le ricerche più innovative sia sul piano neurobiologico che di speculazione filosofica, in particolare per la storia delle idee. Poiché si parla di premesse biologiche, occorre illustrarle prima di trarne le conseguenze.

Gli emisferi, sostiene McGilchrist, proiettano due forme di attenzione diverse e simultanee.

'A man is, so he sees', wrote Blake. Who we are, then, determines how we see. And how we see determines what we find. Given that the hemispheres see differently, how reliable is each hemisphere in its disclosing of the world? What elements does each contribute to reality?⁸⁵³

⁸⁵¹ James Hillman non ha mai voluto fondare una scuola proprio per questo motivo. Una scuola psicologica letteralizza i contenuti dell'inconscio, li definisce come quando si conficca una farfalla con uno spillo, mentre il "fare anima" riguarda l'esperienza individuale dell'analista, la sua sensibilità e il suo modo di usare la fantasia per connettersi a quella (sofferente) del paziente. In questo senso Hillman è il più "jungiano" degli jungiani proprio perché non cerca di seguire la strada di Jung.

⁸⁵² Abbiamo usato il termine *permette* in linea con l'interpretazione di Iain McGilchrist sul rapporto mente-cervello. Psiche, nella nostra tesi, equivale a quel campo indefinito che chiamiamo coscienza, la cui origine, si è discusso nella parte precedente, è tuttora sconosciuta. Cfr. McGilchrist, *The Matter With Things*, 1037-120.

⁸⁵³ McGilchrist, *The Matter With Things*, 67. Sull'attenzione si veda *ibid* 67-104.

Queste forme di attenzione sono in larga parte speculari alle categorie di Bergson: semplificando all'eccesso, l'emisfero sinistro è, in senso bergsoniano, intellettuale, mentre il destro intuitivo. Partendo dalla teoria generale di McGilchrist, sosterrò allora le due attenzioni proiettate dagli emisferi, in campo letterario, produrrebbero gli stili di pensiero che abbiamo chiamato *romance* e *novel*, fondando la speculazione filosofica su una robusta evidenza neurobiologica.

Obiezione: questa tesi ricorda la teoria della psicologia popolare secondo cui l'emisfero sinistro è razionale, sobrio e affidabile, mentre il destro irrazionale, creativo, scollegato dalla realtà. La comunità scientifica ha rifiutato questa bufala dal momento che il cervello è un sistema integrato in cui i compiti cognitivi sono dislocati in tutte le aree.

Vero, la dicotomia tipica della psicologia pop è una bufala.⁸⁵⁴ Meno vero il fatto che non esistano differenze tra gli emisferi. Per azzardare una definizione preliminare (e parzialmente erronea a fronte di quel che vedremo nel prossimo paragrafo) la differenza tra gli emisferi si potrebbe qualificare come una ur-dicotomia, cioè la matrice generale entro cui si potrebbero incasellare tutte le coppie oppostive elencate in precedenza, compresa quella di *romance* e *novel*. Un assunto del genere è chiaramente caricaturale e non andrebbe preso alla lettera, ma ora ci è utile per introdurre (metaforicamente) l'argomento e stabilire come tutte le diverse ermeneutiche dipendano anzitutto dall'attenzione che la mente rivolge alla realtà o ai concetti. Quest'attenzione non è astratta, ma determinata dal funzionamento del cervello.

Dunque per comprendere da cosa dipende l'attenzione, e di conseguenza gli stili di pensiero nell'arte e nella scrittura, bisogna partire dalle basi neurobiologiche e capire come la lateralizzazione influenzi il nostro rapporto con la creatività.⁸⁵⁵ Solo avendo idea del contesto si possono evitare concettualizzazioni azzardate e sostanziare finalmente le categorie di *romance*

⁸⁵⁴ McGilchrist, *Il padrone e il suo emissario*, 10.

⁸⁵⁵ Cfr. *Infra*. par. 3.4.

e *novel* al di là delle opinioni sui testi o dei filosofi. Per questo dobbiamo tirare fuori i cervelli dalla vasca e non pensarli più come astrazioni filosofiche utili per esperimenti mentali, ma come parte del tutto vivente che è l'essere umano, anche quando artista.⁸⁵⁶

Nel prossimo paragrafo partiremo da una ricostruzione storica dell'asimmetria cerebrale, per poi approfondire la teoria di McGilchrist e mostrare come analisi e intuizione, *romance* e *novel*, dipendano in ultima istanza dalle forme di attenzione del cervello. Mostriamo inoltre come esse siano cambiate storicamente quando dal racconto intuitivo per immagini, ispirato dalla Musa, si è passati al racconto asfittico dell'ego e della sua psicologia.

⁸⁵⁶ Vedere le cose *nel* processo, all'interno del flusso vivente e nel rapporto concreto tra organismo e realtà è anche quella che Dewey e James propongono come soluzione ai problemi filosofici astratti. McGilchrist, *Il padrone e il suo emissario*, 231–34.

3.3 Breve storia della mente bicamerale

L'asimmetria tra gli emisferi cerebrali non è tipica solo dell'uomo, ma anche di altri vertebrati e addirittura degli invertebrati: l'essere umano tuttavia mostra una particolare specializzazione emisferica per quanto concerne i compiti cognitivi e di comportamento.⁸⁵⁷ La specializzazione implica che i due emisferi debbano cooperare, cosa che fanno attraverso una fascia fibrosa presente nei mammiferi nota come corpo calloso. Il suo ruolo è duplice. Da un lato permette la trasmissione di informazione tra gli emisferi, dall'altro la inibisce: il motivo dipende dal fatto che, con l'espansione del cervello, si è assistito a un aumento della comunicazione intraemisferica a scapito di quella interemisferica, poiché ciascun emisfero necessita di gestire separatamente funzioni cognitive altamente specializzate.⁸⁵⁸

Per semplificare, sarebbe come immaginare due impiegati costretti in uno stesso ufficio estremamente piccolo e con una mole crescente di lavoro da smaltire. I due impiegati devono coordinarsi reciprocamente, ma se uno parla sopra all'altro durante una telefonata importante, questo si distrae. Ecco che la soluzione più efficace è dislocarli in uffici separati ma con la possibilità di comunicare, in modo che ciascuno possa gestire autonomamente il lavoro senza perdere contatto con l'altro. L'esempio regge immaginando che i due impiegati siano perfettamente uguali, abbiano lo stesso carattere e collaborino entrambi per il bene dell'azienda. Come vedremo, in realtà ciascuno dei due ha un'identità e un comportamento specifico e non necessariamente collaborativo.

Studi recenti sembrano confermare la teoria del neurofisiologo Joseph Bogen secondo cui la doppia funzione del corpo calloso (inibitoria e comunicativa) sia fondamentale per il pensiero creativo: nella prima parte si è accennato al fatto che l'intuizione necessita un periodo di

⁸⁵⁷ Michael C. Corballis e Isabelle S. Häberling, «The Many Sides of Hemispheric Asymmetry: A Selective Review and Outlook», *Journal of the International Neuropsychological Society* 23, fasc. 9–10 (2017): 710–18.

⁸⁵⁸ McGilchrist, *The Matter With Things*, 53–66.

incubazione, e tale incubazione è possibile grazie al lavoro simultaneo e indipendente degli emisferi; solo in un secondo momento l'integrazione e il coordinamento degli emisferi produce *insight*.⁸⁵⁹ I risultati si sono ottenuti esaminando casi di agenesia di corpo calloso (ACC), cioè una malformazione cerebrale congenita in cui il corpo calloso è parzialmente o del tutto assente; questa condizione, spesso asintomatica, può provocare difficoltà nel controllo motorio, epilessia o problemi cognitivi (per esempio l'autismo).⁸⁶⁰ Inoltre, i soggetti affetti da ACC mostrano una limitata capacità immaginativa e creativa, evidenza che sottolinea ancora quanto la specializzazione emisferica (lavoro in parallelo e coordinazione) sia rilevante nel comportamento umano.⁸⁶¹

L'asimmetria coinvolge un gran numero di funzioni che possono svilupparsi in modi diversi.⁸⁶² La più evidente è l'utilizzo della mano destra o sinistra, dal momento che ciascun emisfero controlla la parte opposta del corpo, ma anche la dislocazione della capacità linguistica situata nell'area di Broca (più sviluppata nell'emisfero sinistro rispetto al destro) o quella visuo-spaziale.

Le ragioni del perché il cervello sia diviso, lo abbiamo accennato, sono da ricercare in un vantaggio evolutivo che ha permesso di investire una maggior quantità di risorse cognitive nella gestione separata degli stimoli sensoriali: tradotto, il cervello può impegnarsi in più compiti simultaneamente proprio perché ciascun emisfero organizza in parallelo gli input ricorrendo a diversi processi neurali.⁸⁶³

⁸⁵⁹ Warren S. Brown e Lynn K. Paul, «The corpus callosum and creativity revisited», *Frontiers in Human Neuroscience* 18 (settembre 2024): 1443970.

⁸⁶⁰ Jagoda Hofman et al., «Corpus Callosum Agenesis: An Insight into the Etiology and Spectrum of Symptoms», *Brain Sciences* 10, fasc. 9 (2020): 625.

⁸⁶¹ Brown e Paul, «The corpus callosum and creativity revisited», *ibid.*

⁸⁶² Patrizia Bisiacchi e Elisa Cainelli, «Structural and Functional Brain Asymmetries in the Early Phases of Life: A Scoping Review», *Brain Structure and Function* 227, fasc. 2 (2022): 479–96.

⁸⁶³ Lesley J. Rogers, «Brain Lateralization and Cognitive Capacity», *Animals* 11, fasc. 7 (2021): 1996.

Anatomicamente, gli emisferi presentano quella che è nota come torsione di Yakovlevian.⁸⁶⁴

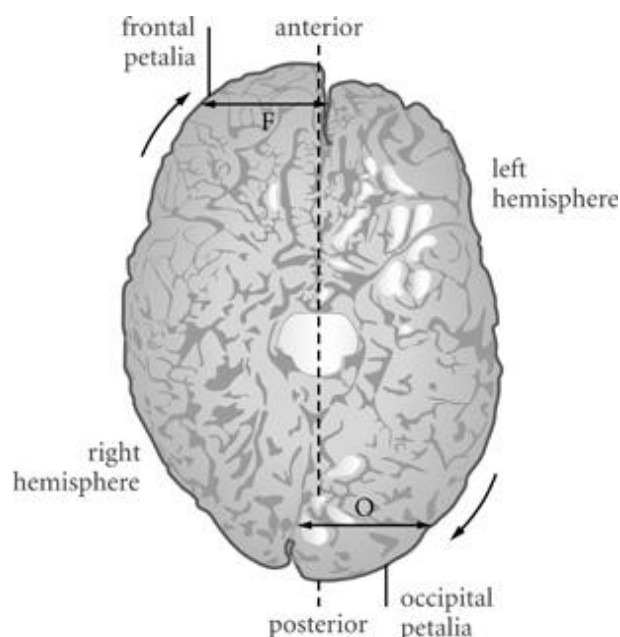


Figura 2. McGilchrist, 2022, 63.

Nell'immagine il cervello è visto da sotto e mostra chiare asimmetrie volumetriche: il lobo frontale destro è più espanso del sinistro, e lo stesso vale per l'area posteriore sinistra.⁸⁶⁵ Le implicazioni sono di particolare interesse se si considera la relazione tra l'anatomia del cervello e le sue funzioni. Per esempio, nel famoso esperimento sui tassisti londinesi, è stato rilevato che l'area visuo-spaziale corrispondente all'ippocampo posteriore destro è più sviluppata nei tassisti in ragione dell'uso che ne fanno, dal momento che devono orientarsi tutto il giorno nel traffico.⁸⁶⁶

Sempre dal punto di vista anatomico, l'emisfero destro ha più sostanza bianca rispetto al sinistro (la guaina mielinica che accelera la trasmissione di informazione tra le cellule), è più

⁸⁶⁴ Frank Kuo e Tarik F. Massoud, «Structural Asymmetries in Normal Brain Anatomy: A Brief Overview», *Annals of Anatomy - Anatomischer Anzeiger* 241 (aprile 2022): 151894.

⁸⁶⁵ K.E. Watkins, «Structural Asymmetries in the Human Brain: a Voxel-based Statistical Analysis of 142 MRI Scans», *Cerebral Cortex* 11, fasc. 9 (2001): 868–77.

⁸⁶⁶ Eleanor A. Maguire et al., «Navigation-Related Structural Change in the Hippocampi of Taxi Drivers», *Proceedings of the National Academy of Sciences* 97, fasc. 8 (2000): 4398–403.

lungo, largo e pesante, conta un più alto numero di neuroni ed è maggiormente collegato ad aree anche molto distanti, mentre il sinistro è più connesso localmente.⁸⁶⁷ La distribuzione di queste caratteristiche non è uniforme e varia a seconda di individui, età e sesso – come nel caso del planum temporale (PT), zona associata al linguaggio, in media più lateralizzata a sinistra negli uomini rispetto alle donne.⁸⁶⁸ Uno studio recente ha mostrato una distribuzione globale dell'asimmetria emisferica nello spessore corticale e nell'ampiezza delle aree superficiali (la corteccia è più spessa nel sinistro mentre le aree sono più estese nel destro).⁸⁶⁹

Negli anni l'estrema varietà ha portato a risultati contrastanti nella ricerca, la quale è stata spesso vittima del pregiudizio per cui, poiché il cervello è un sistema fortemente integrato, non esistono differenze nei compiti e nelle specializzazioni degli emisferi. Il fatto che il cervello sia organizzato in aree interconnesse è certamente vero, motivo per cui la chiave non è capire cosa fanno gli emisferi, ma *come* lo fanno.⁸⁷⁰

Il pregiudizio sull'asimmetria ha radici profonde e non del tutto immotivate. Poiché apparteniamo a una specie bilaterale (*bilateria*), cioè simmetrica rispetto a parti destre e sinistre, è spontaneo pensare che anche il cervello sia tale.⁸⁷¹

La storia della lateralizzazione inizia nel 1836, con l'articolo presentato a un convegno da un oscuro medico francese, Marc Dax, il quale sosteneva che l'emisfero sinistro fosse dominante rispetto alla capacità linguistica; l'articolo non susciterà grande risposta almeno fino

⁸⁶⁷ McGilchrist, *Il padrone e il suo emissario*, 76.

⁸⁶⁸ Tulio Guadalupe et al., «Asymmetry within and around the Human Planum Temporale Is Sexually Dimorphic and Influenced by Genes Involved in Steroid Hormone Receptor Activity», *Cortex* 62 (gennaio 2015): 41–55.

⁸⁶⁹ Xiang-Zhen Kong et al., «Mapping Cortical Brain Asymmetry in 17,141 Healthy Individuals Worldwide via the ENIGMA Consortium», *Proceedings of the National Academy of Sciences* 115, fasc. 22 (2018).

⁸⁷⁰ Questo è il cardine, apparentemente trascurabile, dell'ipotesi di ricerca di McGilchrist. Spostare l'asse interpretativo dal "cosa" al "come", in realtà (oltre a caratterizzarsi già di per sé con uno stile tipico dell'emisfero destro) permette di rileggere le differenze emisferiche alla luce di prospettive più sottili: entrambi si occupano di pressoché tutti i compiti cognitivi, ma lo fanno in modi radicalmente diversi e per certi versi opposti. In questo senso, McGilchrist (e gli è stato rimproverato) opera una sorta di personalizzazione degli emisferi, come se, invece che essere due semplici masse di materia grigia, essi avessero disposizioni interne, comportamenti e modi di essere nel mondo molto diversi. L'originalità della posizione sta proprio nel fatto che questi due "tipi" di pensiero (o modelli dell'attenzione) sono sempre compresenti in un cervello funzionante e necessari.

⁸⁷¹ Michael C. Corballis, «Bilaterally Symmetrical: To Be or Not to Be?», *Symmetry* 12, fasc. 3 (2020): 326.

al 1860, quando gli studi anatomici di Paul Broca su un paziente afasico confermeranno l'ipotesi di Dax (il figlio, Gustave Dax, si muoverà per riabilitare il primato dell'articolo del padre).⁸⁷² Nonostante ciò, la comunità scientifica continuò a mantenere una certa reticenza riguardo l'asimmetria anche nel corso del Novecento, almeno fino agli esperimenti sui soggetti *split-brain* degli anni Sessanta. In realtà si possono trovare resoconti degli effetti di ictus sul corpo calloso già nel 1900, con Hugo Karl Liepmann, e Kurt Goldstein, nel 1908.⁸⁷³ Il neurologo Norman Geschwind lamentò di come queste ricerche seminali siano state rigettate dalla comunità scientifica dell'epoca nonostante l'evidenza, e di come la lateralizzazione fosse pressoché scomparsa dalla letteratura neuroscientifica, probabilmente nel tentativo più o meno consapevole di salvare il paradigma basato su una sostanziale simmetria funzionale.⁸⁷⁴ Se non altro, a Marc Dax non è mancata la compagnia.

I casi *split-brain* mostrano evidenze difficili da accantonare. *Split-brain*, cervello diviso, fa riferimento alla pratica chirurgica che consiste nell'incisione del corpo calloso per dividere gli emisferi. L'operazione fu sviluppata per cercare di curare gli epilettici, e i risultati furono sorprendenti. I pazienti non solo erano soggetti a meno attacchi, ma potevano anche condurre una vita normale, eccettuata qualche piccola alterazione.

Nel 1981 Roger Sperry (col quale collaborò anche Joseph Bogen, citato in precedenza) vinse il Nobel per una serie di esperimenti sui soggetti *split-brain* che chiarirono la natura di queste alterazioni.⁸⁷⁵

Facciamo un esempio, ripreso da una serie di esperimenti di Michael Gazzaniga:

⁸⁷² Corballis, *ibid.*

⁸⁷³ McGilchrist, *The Matter With Things*, 536.

⁸⁷⁴ McGilchrist, *ibid.*

⁸⁷⁵ Roger Sperry, «Cerebral Organization and Behavior», *Science* 133, fasc. 3466 (1961).

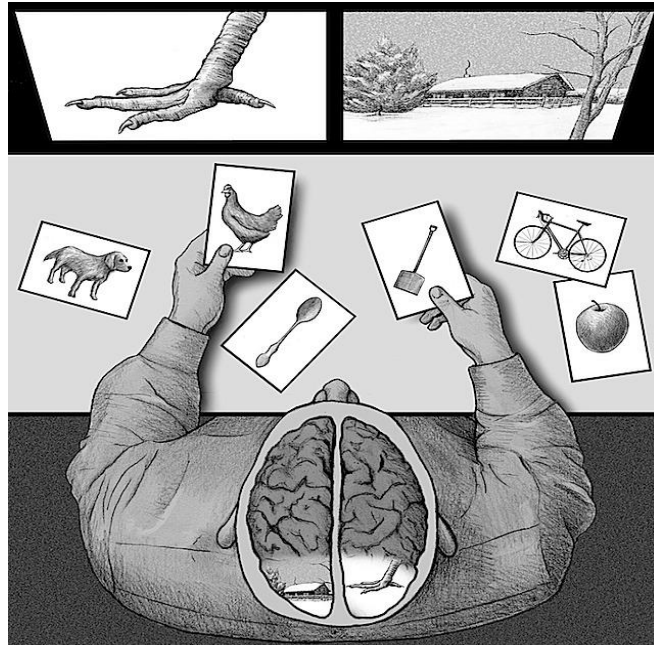


Figura 3. Gottschall, 114, ripresa da Gazzaniga.

Nella figura vediamo un paziente *split-brain* davanti a due immagini. Lo sperimentatore chiede al soggetto di associare le immagini alle carte corrispondenti, in questo caso zampa alla carta raffigurante la gallina e neve alla pala. A prima vista non sembra un gran problema.

Il paziente con il cervello diviso, però, riceve le immagini in modo diverso da una persona con il corpo calloso intatto. Abbiamo detto che il corpo calloso connette e al tempo stesso inibisce il passaggio di informazione da un emisfero all'altro. Abbiamo anche detto che ciascun emisfero controlla la parte opposta del corpo, mani, braccia, gambe e occhi compresi. Se l'uomo nella figura vede la zampa di gallina *solo* con l'occhio sinistro (quindi collegato all'emisfero destro) l'immagine sarà immagazzinata *solo* nell'emisfero corrispondente. Lo stesso vale per l'occhio destro che, vedendo la neve, invierà l'informazione *solo* all'emisfero sinistro.

I due emisferi, tuttavia, non comunicano, a causa della rimozione del corpo calloso. Siccome i centri linguistici sono collocati nel sinistro, il destro è muto e incapace di dire perché

la mano sinistra (quella che controlla) abbia scelto proprio la gallina. Non riesce a verbalizzare il motivo della scelta. Viceversa, il sinistro non ha idea di cosa “passi per la testa” del destro perché non ha accesso a quell’informazione, motivo per cui si trova sguarnito davanti alla scelta della carta. Non solo: se interrogato da uno sperimentatore sul motivo della scelta di quella specifica carta, inventerà una storia, per esempio che la mano destra ha scelto la pala per pulire l’aia dagli escrementi della gallina.⁸⁷⁶

Le implicazioni filosofiche di questi esperimenti sono profonde e riguardano direttamente i modelli di pensiero che abbiamo definito *romance* e *novel*. Se i due emisferi, una volta separati, si comportano in modo diverso in reazione a certi stimoli, possiamo ancora dire di avere una coscienza unitaria?⁸⁷⁷ Pressoché qualunque argomento filosofico parte dalla premessa che esista una mente cosciente che ragiona: qui, invece, le menti sembrano sdoppiarsi e, come si vedrà nel prossimo capitolo, entrambe presentano differenze che vanno oltre la capacità o meno di verbalizzare un input sensoriale. Detto altrimenti: quante coscienze abbiamo? E se ne abbiamo più di una, da cosa dipendono gli stili di pensiero che impieghiamo?⁸⁷⁸

Le domande sono ampie e non possiamo sperare di risolverle qui. Come sostenuto nella seconda parte, il fatto che la coscienza resti un mistero implica anche che l’unico modo sensato di approcciarsi al mentale, da un punto di vista psicologico e letterario, sia la fantasia.

Ora però stiamo cercando essere più concreti e mostrare come gli studi sul cervello siano legati a doppio filo con la speculazione filosofica dal momento che cambiano la prospettiva di

⁸⁷⁶ L’esperimento è descritto anche in Gottschall, *L’istinto di narrare*, 113–15.

⁸⁷⁷ Per una panoramica sul tema si veda Edward H. F. De Haan et al., «Split-Brain: What We Know Now and Why This Is Important for Understanding Consciousness», *Neuropsychology Review* 30, fasc. 2 (2020): 224–33.

⁸⁷⁸ Un recente esperimento sui soggetti split-brain ha suscitato un dibattito sul fatto che la coscienza sia davvero divisa o, piuttosto, sia solo la capacità visuo-spaziale a essere separata. Per una ricostruzione del botto e risposta si veda Victoria Rosen, «One Brain. Two Minds? Many Questions», *Journal of Undergraduate Neuroscience Education: JUNE: A Publication of FUN, Faculty for Undergraduate Neuroscience* 16, fasc. 2 (2018): 48–50. Secondo Iain McGilchrist, il problema non riguarda la duplicità della coscienza ma la volontà indipendente dei due emisferi che direzionano la coscienza in modi diversi.

partenza senza darla per acquisita. Un esempio celebre, che si sviluppa attorno al discorso sul pensiero magico-poetico della prima parte, lo troviamo ne *Il crollo della mente bicamerale e l'origine della coscienza* di Julian Jaynes.⁸⁷⁹ Pubblicato nel 1976, a distanza di anni il libro fa ancora discutere per l'originalità della speculazione sul come l'essere umano sia diventato cosciente e come questa evoluzione sia correlata alla ristrutturazione di una primordiale “mente bicamerale” (cioè divisa in emisferi).

Anzitutto, se l'argomento tratta l'origine della coscienza, è implicito che sia esistito un momento nella storia in cui l'essere umano non ne aveva una. Secondo Jaynes, infatti, la coscienza non è necessaria alla vita per svariati motivi.⁸⁸⁰ Sintetizzandoli:

1. La coscienza non occupa tutta la sfera mentale (quasi tutti i processi sono automatismi inconsapevoli).
2. La coscienza non è una copia dell'esperienza (gran parte dei ricordi sono fabbricati, inventati).
3. La coscienza non è un deposito di concetti (per esempio, quando pensiamo a un albero, pensiamo a un albero particolare e reale che sta per il concetto astratto).
4. La coscienza non è necessaria all'apprendimento (anzi, può rallentarlo).
5. La coscienza non è necessaria al pensiero (i pensieri sono processi di costruzione automatica in risposta a una istruzione, che Jaynes definisce “struzioni”, crasi tra le due parole).
6. La coscienza non è necessaria alla ragione (le maggiori scoperte scientifiche sono avvenute senza passaggi logici consapevoli, cioè intuitivamente).

Parte delle ipotesi di Jaynes, come i punti 1, 2 e 6, le abbiamo già esplorate nel corso della ricerca, pur senza utilizzare Jaynes come fonte a sostegno, e vedremo a breve il perché.

⁸⁷⁹ Julian Jaynes, *Il crollo della mente bicamerale e l'origine della coscienza*, trad. da L. Sosio (Adelphi, 1996).

⁸⁸⁰ Jaynes, *Il crollo della mente bicamerale*, 28–57.

Tolto quel che la coscienza non è, Jaynes ne dà una definizione di massima:

La mente cosciente soggettiva è un *analogo* di quello che è chiamato il mondo reale. Essa è costruita con un vocabolario o campo lessicale i cui termini sono tutti metafore o analoghi del comportamento nel mondo fisico. La sua realtà è dello stesso ordine della matematica. Essa ci consente di abbreviare processi di comportamento e di pervenire a decisioni più soddisfacenti.⁸⁸¹

Da questa premessa, Jaynes deduce che la coscienza così intesa non è necessaria all'essere umano per vivere. Jaynes non si riferisce solo ai primi ominidi scesi da appena qualche millennio dall'albero, ma all'*Homo sapiens sapiens*. Dovendo rintracciare il punto di origine della coscienza, Jaynes lo individua pressappoco in Grecia, successivamente a Omero. Parte delle analisi fatte sull'*Iliade* nel primo capitolo le ritroviamo anche ne *La mente bicamerale*, con una differenza: mentre in questo studio ci siamo concentrati più che altro sulla facoltà intuitiva, ancora travestita da Musa, Jaynes sostiene la tesi radicale secondo cui gli eroi omerici non avessero una coscienza e agissero in risposta alle voci che provenivano dall'emisfero destro del cervello:

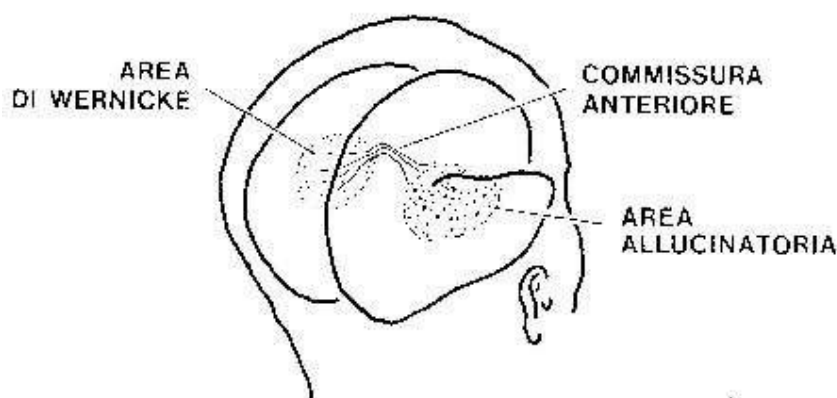


Figura 4. Jaynes, 120.

⁸⁸¹ Jaynes, *Il crollo della mente bicamerale*, 65.

Poco fa abbiamo detto che l'area cerebrale deputata al linguaggio è situata nell'emisfero sinistro, motivo per cui è sempre stato considerato l'emisfero dominante. Anche il destro però si occupa di compiti linguistici, sebbene in maniera diversa, come vedremo nel prossimo paragrafo. Jaynes sostiene che l'area linguistica del destro, oggi muta, un tempo avrebbe potuto influenzare quella del sinistro sottoforma di allucinazioni uditive:

Qual è la ragione di questa parte relativamente meno essenziale del cervello? È possibile che queste aree «del linguaggio» dell'emisfero destro, oggi mute, abbiano avuto in una fase anteriore della storia dell'uomo una funzione che non hanno più? [...] Il linguaggio degli uomini fu localizzato in un solo emisfero per lasciare l'altro libero per il linguaggio degli dèi. [...] In tempi antichi l'area dell'emisfero destro corrispondente a quella che nel sinistro è l'area di Wernicke potrebbe avere organizzato esperienze ammonitorie, codificandole in «voci» che venivano poi «udite» attraverso la commissura anteriore dall'emisfero sinistro o dominante.⁸⁸²

Il “crollo” della mente bicamerale farebbe riferimento al momento in cui, per conseguenze di organizzazione sociale, culturale e psicologica, la divisione tra le due camere separate del cervello sarebbe caduta, originando quello spazio linguistico analogo del mondo che chiamiamo coscienza. L'argomento di Jaynes si snoda attraverso una ricca ricostruzione archeologica oltre che psicologica, e ritrae un uomo omerico molto simile a quello che abbiamo raccontato. Gli eroi dell'*Iliade* erano come schizofrenici: sentivano le voci perché la loro mente era organizzata diversamente dalla nostra. Quelle che ricevevano non erano semplici intuizioni, ma ingiunzioni gestite da una camera separata del cervello cui non avevano accesso, motivo per cui attribuivano alle voci una natura divina.

L'ipotesi è affascinante e fornirebbe anche una giustificazione alla nostra tesi sull'intuizione come un “qualcosa” che si riceve passivamente. Peccato sia sbagliata.

⁸⁸² Jaynes, *Il crollo della mente bicamerale*, 119–20.

Jaynes fonda l'argomento su una precisa idea di schizofrenia secondo cui la patologia rappresenterebbe una regressione a stadi primitivi della psiche.⁸⁸³ La schizofrenia, in realtà:

1. È un disturbo recente (emerso intorno al XVII secolo circa).
2. Non è una regressione a stadi precedenti di coscienza (interpretazione psicoanalitica errata tipica degli anni Settanta).
3. Altera il rapporto col mondo attraverso una iper-consapevolezza (tradotto, lo schizofrenico non è un Achille ingenuo che si sottomette alla volontà di Atena, quando gli tira i capelli per impedirgli di attaccare Agamennone: al contrario, lo schizofrenico è fin troppo consapevole di sé).
4. Provoca la perdita della "ipseità", il senso di preriflessione su cui si fonda il sé: in altre parole l'attenzione è così focalizzata da percepire addirittura le parti del proprio corpo come estranee (un esempio letterario è Ulrich, il protagonista de *L'uomo senza qualità*, il quale è perennemente consapevole di ogni minima flessione dei propri muscoli, e deve sforzarsi anche solo per stare in piedi in equilibrio).
5. Provoca una perdita del senso di immediatezza esperienziale ed emotiva: dal momento che tutto è filtrato da una consapevolezza ipertrofica: l'emotività non è vissuta spontaneamente ma analizzata razionalmente.
6. Genera alternativamente un senso di impotenza o di onnipotenza: o il sé non esiste, oppure abbraccia tutto.
7. Promuove una oggettificazione del mondo (o "smondizzazione", per dirla con Heidegger).⁸⁸⁴ Tradotto, tutto è strumentalizzabile: non esiste flusso vitale o organico, ma una serie di entità spersonalizzate, astratte e manipolabili.
8. Provoca un grave deficit nella comprensione intuitiva e metaforica.

⁸⁸³ McGilchrist, *The Matter With Things*, 305–71.

⁸⁸⁴ McGilchrist, *ibid.*

9. Causa la perdita della nozione di “contesto”: tutto è astratto, analitico, frammentario, schematico.⁸⁸⁵

Queste caratteristiche sono l'esatto opposto di quella capacità mentale che abbiamo definito intuizione. L'intuizione è creativa, spontanea, inaspettata, necessita di un periodo di incubazione in cui l'io razionale si fa da parte per consentire a un lavoro inconscio di produrre *insight*. La mente dello schizofrenico, al contrario, sembra puramente analitica. Già il filosofo e psichiatra Eugène Minkowski, citato diffusamente da McGilchrist, aveva rilevato una sostanziale omogeneità tra la schizofrenia e le categorie di Bergson: a un'atrofia dell'intuizione creativa corrisponde una ipertrofia dell'intelletto analitico.

“Sentire le voci” non è una capacità intuitiva troppo sviluppata in uno schizofrenico, ma l'esatto contrario: l'incapacità di riconoscere le intuizioni spontanee e i meccanismi automatici del pensiero genera uno stato di divisione per cui tutto ciò che non proviene dalla razionalità (semplificando) diventa alieno, minaccioso, estraneo – nel secondo capitolo abbiamo visto l'esempio di John Percival e il suo percorso di accettazione delle voci che sentiva. Perché ciò avvenga occorre una anomala consapevolezza di sé e una perdita totale della capacità preriflessiva, mentre l'uomo omerico raccontato da Jaynes non ha un sé ed è *solo* preriflessivo. Inoltre, l'analisi di un vasto numero di casi di allucinazioni auditive riporta come la causa (nella pressoché totalità dei casi) sia dovuta a un danno unilaterale all'emisfero destro, proprio quello che secondo Jaynes dovrebbe essere la camera degli dèi.⁸⁸⁶ Uno studio del 2008 condotto su 87 pazienti schizofrenici conclude che le allucinazioni auditive siano una forma di chiacchiericcio interno lateralizzato nell'emisfero sinistro.⁸⁸⁷

⁸⁸⁵ Qui ci siamo limitati a riassumere i punti essenziali. Per una trattazione più estesa fare riferimento a McGilchrist, *The Matter With Things*, ibid.

⁸⁸⁶ McGilchrist, *The Matter With Things*, 129–31.

⁸⁸⁷ Kenneth Hugdahl et al., «Left Hemisphere Lateralisation of Auditory Hallucinations in Schizophrenia: A Dichotic Listening Study», *Cognitive Neuropsychiatry* 13, fasc. 2 (2008): 166–79.

L'inconsistenza dell'ipotesi di Jaynes ci consente comunque di notare come, parlando di stili di pensiero intuitivi e analitici, la premessa biologica da cui si parte produca risultati diversi. Questo perché, a dispetto degli errori dovuti soprattutto alla psicologia dell'epoca, Jaynes intuisce qualcosa di corretto, semplicemente lo sviluppa in maniera sbagliata.

Dagli anni Settanta in poi, la psicologia popolare radicalizza, semplifica e svilisce l'argomento di Jaynes: se l'emisfero destro è la sede delle voci divine, allora deve essere l'emisfero più creativo, intuitivo, irrazionale e slegato dalla realtà, mentre il sinistro quello razionale, linguistico, metodico, affidabile e concreto. Basta digitare su Google "emisferi cerebrali" per essere sommersi da test a scelta multipla il cui responso stabilirebbe se l'utente propende più per il destro o il sinistro (tradotto, se è più creativo o razionale). La neurologia, al contrario, ha rigettato in toto l'ipotesi che gli emisferi potessero avere funzioni diverse, e solo recentemente la ricerca ha ripreso a studiarne le implicazioni.

Nell'ultimo decennio, la ricerca più originale in materia è quella di Iain McGilchrist che, partendo dalle intuizioni di John Cutting, ha prodotto non solo una descrizione complessiva delle differenze funzionali tra gli emisferi, ma anche sviluppato un preciso quadro filosofico che useremo come base per fondare la tesi su *romance* e *novel* in relazione all'intuizione. Il movimento descritto da Maritain, per cui la tendenza al bello in sé e la sottomissione dell'intelletto all'intuizione si è offuscata nel corso della storia, si potrebbe tradurre anche come un mutamento dell'attenzione collettiva: ciò che era importante per gli autori di *romance*, diventa superstizione per gli autori di *novel*. Come sostiene McGilchrist, l'attenzione altera non solo ciò che "vediamo" nel mondo, ma anche il rapporto con ciò che vediamo. Nel prossimo paragrafo cercheremo di capire la natura dell'attenzione e quanto essa dipenda dall'architettura del cervello, in particolare dalla specializzazione emisferica.

3.4 Il filosofo che scambiò sua moglie per un cappello

La gestione in parallelo di diversi network neurali consente al cervello di disporre di maggiori risorse cognitive.⁸⁸⁸ Questo fatto ha rappresentato un vantaggio evolutivo di particolare importanza per quanto riguarda l'attenzione. L'attenzione, infatti, si può descrivere come il grado di interazione che intratteniamo con l'ambiente.⁸⁸⁹

Biologicamente, siamo dotati di cinque tipologie di attenzione: vigilanza, attenzione sostenuta, allerta, attenzione focalizzata e attenzione divisa.⁸⁹⁰ Di queste cinque, vigilanza, attenzione sostenuta e allerta rientrano in quella che si definisce *intensità* dell'attenzione, mentre attenzione focalizzata e divisa ricadono nella *selettività*. Queste forme di attenzione, diverse e indipendenti, sono organizzate da diverse aree del cervello: prefrontale, cingolata anteriore e parietale posteriore di entrambi gli emisferi; ciascun emisfero è specializzato in un tipo particolare di attenzione, nello specifico, il destro sembra responsabile di *tutti* i tipi di attenzione, eccetto quella focalizzata.⁸⁹¹

Un pulcino che becchetta i semi nell'aia necessita di entrambe le attenzioni simultaneamente: da un lato deve concentrarsi sul dettaglio del seme, individuarlo, prenderlo e mangiarlo; dall'altro deve anche mantenere un'attenzione contestuale ai dintorni, nel caso un rapace decidesse di fargli visita per papparselo.

⁸⁸⁸ Giorgio Vallortigara et al., *Cervelli divisi, l'evoluzione della mente asimmetrica* (Mondadori, 2016), 72–73.

⁸⁸⁹ Grace W. Lindsay, «Attention in Psychology, Neuroscience, and Machine Learning», *Frontiers in Computational Neuroscience* 14 (aprile 2020): 29.

⁸⁹⁰ McGilchrist, *Il padrone e il suo emissario*, 84.

⁸⁹¹ Vallortigara et al., *Cervelli divisi*, 40–42; McGilchrist, *Il padrone e il suo emissario*, ibid.

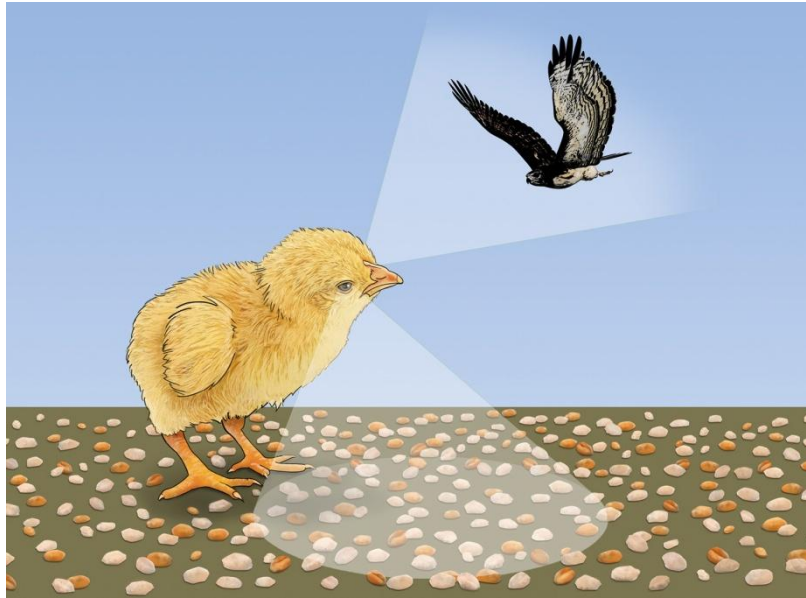


Figura 5. Güntürkün, Ströckens & Ocklenburg, 2020, ripreso da Rogers & Vallortigara, 2004.

L'esempio può sembrare banale ma giustifica il vantaggio evolutivo cui si è accennato. Se il pulcino fosse costretto a investire tutte le risorse cognitive in un'attenzione alla volta, magari alternandole, non solo mangiare sarebbe più faticoso, ma anche pericoloso. Per questo gli emisferi sono specializzati nella gestione parallela di attenzioni apparentemente incompatibili ma simultanee.⁸⁹² L'emisfero sinistro, tra le altre cose, è collegato alla mano destra, che in genere è quella che utilizziamo per afferrare e manipolare oggetti.

Questo dettaglio apparentemente trascurabile (almeno sul piano filosofico) è la base da cui McGilchrist parte per imbastire un argomento radicale. L'essere umano è dotato di due modi (*take*) diversi di vedere il mondo: uno di questi, facente capo all'emisfero sinistro e all'attenzione focalizzata, percepisce la realtà in forma astratta, parcellizzata, analitica, frammentaria, strumentalizzabile, manipolabile, auto-evidente, lineare, statica; l'altro modo di vedere, facente capo all'attenzione aperta del destro, vede il mondo non come la mappa, bensì

⁸⁹² I pulcini lateralizzati sviluppano una forma di adattamento migliore dei pulcini cui è stata inibita la lateralizzazione, sia nell'individuare predatori, sia nel reperire il cibo; questo vantaggio si riflette anche nella dimensione collettiva, poiché l'emisfero destro sembra specializzato anche nell'espressione dei sentimenti sociali. Cfr. McGilchrist, *Il padrone e il suo emissario*, 66–67.

come il territorio concreto, percepisce l'implicito, il nascosto, la visione d'insieme, il contesto, il flusso e il cambiamento, l'unicità della cosa in sé. Anche qui echeggia Bergson e la sua divisione tra pensiero analitico e intuizione.

Obiezione: mentre la posizione di Bergson è puramente speculativa, quella di McGilchrist cerca di fondarsi su evidenze empiriche, e il fatto che un pulcino sia capace di becchettare semi e al tempo stesso prestare attenzione al predatore, non sembra un argomento sufficiente per giustificare addirittura due modi diversi e incompatibili di vedere il mondo. Dopotutto, queste forme di attenzione sono sì incompatibili, ma anche necessarie, e dal momento che il cervello è un sistema così ben integrato, come facciamo a capire come si comportano gli emisferi diversamente uno dall'altro?

Risposta: un modo efficace è guardare alle lesioni cerebrali.⁸⁹³ Gli *split-brain* hanno offerto una prima panoramica, ma in questi casi a mancare è solo il corpo calloso, motivo per cui gli emisferi continuano a funzionare separatamente. Possiamo apprezzare bizzarre alterazioni, come la tendenza del sinistro a mentire o a inventare una storia quando non sa cosa passi per la mente del destro, ma non molto altro, almeno per quel che ci interessa. Le lesioni dirette che coinvolgono aree specifiche del cervello, come ictus laterali, colpi apoplettici, o tumori, possono invece mostrarci come si comportano gli emisferi quando manca una parte del tutto.

Prendiamo per esempio un caso famoso. Un pomeriggio si presenta nello studio di Oliver Sacks un paziente, il dottor P., per una visita neurologica.⁸⁹⁴ Il dottor P. è un maestro di musica, oltre che pittore. Ha una vasta cultura, un ottimo eloquio, e a prima vista non sembra manifestare problemi, a parte il movimento nervoso degli occhi che saltano da un punto all'altro del volto di Sacks. Il motivo è che il dottor P. è incapace di riconoscere immediatamente il viso delle persone, un deficit cognitivo noto come prosopagnosia. Questa

⁸⁹³ Altre metodologie sono descritte in McGilchrist, *Il padrone e il suo emissario*, 78–81.

⁸⁹⁴ Oliver Sacks, *L'uomo che scambiò sua moglie per un cappello*, trad. da Clara Morena (Adelphi, 2001).

patologia dipende da un gran numero di variabili, dai disturbi neurodegenerativi, alle lesioni localizzate, agli attacchi epilettici, può manifestarsi e anche andarsene col tempo; più evidente invece il fatto che le regioni cerebrali implicate nell'insorgere della prosopagnosia sono il lobo temporale mediale anteriore e occipitale dell'emisfero destro.⁸⁹⁵

Per attribuire un'identità a Sacks, il dottor P. è costretto a focalizzarsi su un particolare alla volta della sua faccia in modo da ricostruire l'insieme – processo lento e difficoltoso, motivo per cui durante gli impegni quotidiani il paziente spesso confondeva tra loro le cose, e soprattutto le persone. Non solo. Dopo la visita, che nell'insieme sembra andata bene, Sacks si accorge che il dottor P. nel rivestirsi non ha infilato la scarpa sinistra. Il dettaglio può sembrare trascurabile, ma non si è trattata di una disattenzione. Il dottor P. non si è accorto di non essersi infilato la scarpa. Anche una volta messo davanti all'evidenza, il paziente resta imbambolato a guardare la scarpa come se una parte di lui non riuscisse a capire cosa non va. Quest'altro disturbo è definito *neglect* (o emi-inattenzione).⁸⁹⁶ A seguito di un danno localizzato in uno degli emisferi, il destro nella stragrande maggioranza dei casi, per il paziente la parte sinistra del mondo sparisce.⁸⁹⁷ Il *neglect* è un disturbo dell'attenzione che provoca l'incapacità di reagire agli stimoli che provengono dalla parte del mondo controlaterale al danno localizzato nell'emisfero corrispondente (il motivo, lo ricordiamo, è che gli emisferi controllano le parti opposte del corpo).⁸⁹⁸ Un soggetto *neglect* con davanti un piatto di polpette mangia tutte quelle sul lato destro (legato all'emisfero sinistro) ignorando l'altra metà del piatto.

Un paziente affetto da *neglect* sensoriale può compensare il deficit muovendo il corpo nella parte “cieca”: per esempio, dopo aver mangiato solo la parte destra di un piatto di polpette, gli

⁸⁹⁵ Kennedy A Josephs e Keith A Josephs, «Prosopagnosia: Face Blindness and Its Association with Neurological Disorders», *Brain Communications*, 5 gennaio 2024.

⁸⁹⁶ Oliverio, *Immaginazione e memoria*, 560–91.

⁸⁹⁷ Paul Theo Zebhauser et al., «Visuospatial Neglect - a Theory-Informed Overview of Current and Emerging Strategies and a Systematic Review on the Therapeutic Use of Non-Invasive Brain Stimulation», *Neuropsychology Review* 29, fasc. 4 (2019): 397–420.

⁸⁹⁸ Korina Li e Paresh A Malhotra, «Spatial Neglect», *Practical Neurology* 15, fasc. 5 (2015): 333–39.

si fa notare che si è dimenticato tutto il lato sinistro e il paziente se ne accorge. Esistono però anche casi di *neglect* unilaterale che intaccano tutte le capacità, comprese le rappresentazioni mentali. In un famoso esperimento del 1978 a due pazienti con eminegligenza laterale destra è stato chiesto di immaginare Piazza Duomo di Milano da due prospettive diverse, la prima col Duomo visto di fronte, la seconda col Duomo di spalle: dalla prospettiva A entrambi i pazienti hanno descritto solo la parte *destra* della piazza (escludendo addirittura punti importanti come la Galleria Vittorio Emanuele II); dalla prospettiva B i pazienti hanno di nuovo descritto solo la parte destra della piazza che avevano totalmente escluso quando gli era stato chiesto di immaginarsi nel punto A.⁸⁹⁹

Il caso del dottor P. sembra identico. Le stranezze però non sono finite. Andandosene dallo studio di Sacks, il dottor P. afferra la testa della moglie, scambiandola per un cappello (da cui il titolo del caso clinico).

Incuriosito, Sacks decide di far visita al paziente a casa sua e qui nota altri segnali: per esempio, il dottor P. non riesce a riconoscere le persone in fotografia, né ricostruire i contesti delle immagini che passano in televisione; al tempo stesso non ha alcuna difficoltà a riconoscere i solidi platonici. E c'è qualcosa di ancor più interessante. In un'area della casa sono allineati in ordine cronologico i quadri che il dottor P. ha dipinto nel corso della vita: i primi hanno soggetti naturalistici, riconoscibili e concreti, ma più si prosegue, più le tele si fanno astratte fino a non rappresentare più niente. Una semplice evoluzione di stile, come sostiene dalla moglie del dottor P., o anche l'espressione artistica è collegata alla degenerazione delle condizioni del paziente?

⁸⁹⁹ Edoardo Bisiach e Claudio Luzzatti, «Unilateral Neglect of Representational Space», *Cortex* 14, fasc. 1 (1978): 129–33.

Sacks non chiuse mai il caso del dottor P. con una diagnosi precisa, ma tutti gli elementi farebbero supporre a un danno localizzato nell'emisfero destro.⁹⁰⁰

Esaminando casi di *neglect*, o conducendo esperimenti in cui si sopprime momentaneamente un emisfero per vedere cosa fa l'altro in sua assenza, McGilchrist traccia una precisa descrizione dei loro comportamenti che potrebbero gettare una luce anche sul caso del dottor P.

Il primo elemento che emerge è il fatto che l'emisfero sinistro, una volta che il destro è danneggiato per qualunque ragione, si concentra solo sulla parte del mondo a lui corrispondente, cioè quella destra, come si può osservare in questi disegni:

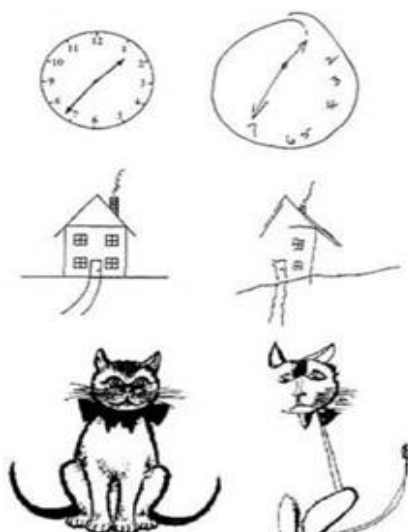


Figura 6. McGilchrist, 2022, 93.

Sul lato sinistro troviamo il disegno completo. Su quello destro, la riproduzione dell'originale fatta esclusivamente con l'emisfero sinistro. Nella seconda colonna tutta la parte sinistra della figura sparisce perché l'emisfero sinistro non la vede, focalizzando l'attenzione

⁹⁰⁰ McGilchrist, *The Matter With Things*, 871–72.

esclusivamente sulla sua area di pertinenza.⁹⁰¹ In un esperimento è stato chiesto a settantun soggetti *neglect* di disegnare degli orologi a memoria: rispetto al gruppo di controllo di soggetti sani, i disegni fatti col solo emisfero sinistro non solo escludono la parte sinistra del quadrante, ma sono anche in proporzione più piccoli e deformati, suggerendo un deficit nella capacità di rappresentazione e una contrazione della sfera dell'attenzione.⁹⁰² Nota importante: anche in questo esperimento, come quello del Duomo di Milano, gli orologi sono stati disegnati a memoria. Ciò significa che l'attenzione focalizzata dell'emisfero sinistro non si concentra solo sulla riproduzione "reale" di qualcosa che si ha davanti (come il piatto di polpette dell'esempio precedente) ma coinvolge anche il ricordo e la rappresentazione mentale, che si rivela tagliata a metà, e, nel caso degli orologi, più ristretta e meno accurata.

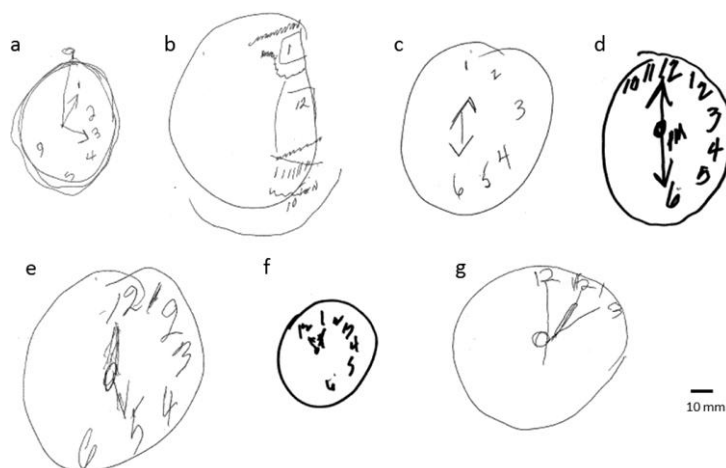


Figura 7. Chen & Goedert, 2012.

Al contrario, se si sopprime artificialmente l'emisfero sinistro, il destro tenta di sopperire al deficit mantenendo un'attenzione globale.

⁹⁰¹ McGilchrist, *Il padrone e il suo emissario*, ibid.

⁹⁰² Peii Chen e Kelly M. Goedert, «Clock Drawing in Spatial Neglect: A Comprehensive Analysis of Clock Perimeter, Placement, and Accuracy», *Journal of Neuropsychology* 6, fasc. 2 (2012): 270–89.

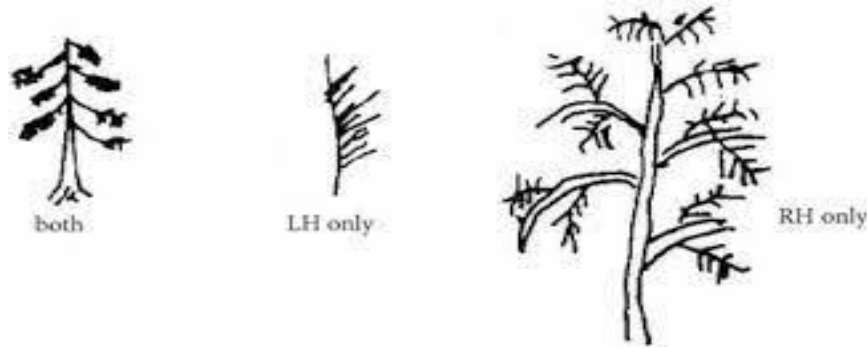


Figura 8. McGilchrist, 99, ripreso da Nikolaenko 2001.

Le ragioni del perché ciò avvenga dipendono anzitutto dalle gerarchie dell'attenzione.⁹⁰³ Un robusto numero di evidenze, compresi studi in fMRI hanno rilevato un'attivazione predominante delle aree dell'emisfero destro nelle prime fasi in cui si familiarizza con una nuova sequenza di forme e immagini.⁹⁰⁴ Anche l'emisfero sinistro è coinvolto, ma solo secondariamente, quando si tratta di estrarre e processare dettagli dall'immagine globale.⁹⁰⁵ Nei casi *split-brain*, davanti a una sequenza di stimoli visivi, l'emisfero sinistro tende a categorizzarli secondo pattern familiari, spesso con risultati peggiori rispetto al destro.⁹⁰⁶ Qualora il destro venga a mancare, il sinistro ignora tutto ciò che elude il suo campo di attenzione, come evidente nel disegno dell'albero tagliato a metà e nel caso dei due pazienti con eminegligenza laterale che descrivono solo metà della piazza del Duomo.

Un danno localizzato al lobo parietale destro può produrre disturbi bizzarri, come l'asomatognosia, in cui il paziente non riconosce la parte sinistra del corpo come propria.⁹⁰⁷ In una forma ancor più curiosa del disturbo, nota come somatoparafrenia, il paziente non solo non riconosce la parte sinistra del corpo come propria, ma la attribuisce a qualcun altro. In questi

⁹⁰³ McGilchrist, *Il padrone e il suo emissario*, 91–92.

⁹⁰⁴ Matthew E. Roser et al., «Right Hemisphere Dominance in Visual Statistical Learning», *Journal of Cognitive Neuroscience* 23, fasc. 5 (2011): 1088–99.

⁹⁰⁵ McGilchrist, *The Matter With Things*, 107–10.

⁹⁰⁶ McGilchrist, *Ibid.*

⁹⁰⁷ «Asomatognosia», in *Encyclopedia of Clinical Neuropsychology*, di John E. Mendoza (Springer New York, 2011).

casi l'emisfero sinistro non solo non vede, ma si rifiuta di vedere, negando anche il fatto (evidente) che il braccio sinistro sia attaccato alla sua spalla e che non possa in alcun modo appartenere a qualcun altro.⁹⁰⁸ In maniera simile ai casi di paranoia illustrati nel secondo capitolo, l'emisfero sinistro preferisce credere alle proprie confabulazioni (che considera più reali dei fatti) a dispetto della realtà: in molti percepiscono gli arti della parte sinistra del corpo, in particolare il braccio, come una presenza minacciosa; altri, invece, sostengono che il proprio braccio appartenga a un loro caro. L'ostinazione è spesso accompagnata da stizza e arroganza, emozioni che nel pensiero comune non si associano all'emisfero sinistro, il quale è sempre creduto "razionale". Il soggetto esaminato in uno studio sulla somatoparafrenia, per esempio, sosteneva che il proprio braccio sinistro appartenesse in realtà alla madre, la quale peraltro era venuta a mancare recentemente.⁹⁰⁹ L'inclinazione all'illusorietà dell'emisfero sinistro è da ricercare proprio nella disconnessione col destro: "In the absence of coherent right-hemisphere information, the left narrator may verbally confabulate. This confabulation hinges on the loss of boundaries between the self and others. Typically, after right-brain damage not only an individual's relation to the external environment may be profoundly compromised, but also the processing of one's one identity".⁹¹⁰ Senza l'attenzione del destro, il sinistro sembra non solo più irrazionale, ma arrogante al punto da scambiare le proprie confabulazioni per realtà.

Possiamo provare a esaminare le differenze tra i due tipi di attenzione anche in assenza di lesioni. Prendiamo per esempio una striscia a fumetti e facciamo attenzione a come la leggiamo:

⁹⁰⁸ Giuseppe Vallar e Roberta Ronchi, «Somatoparaphrenia: A Body Delusion. A Review of the Neuropsychological Literature», *Experimental Brain Research* 192, fasc. 3 (2009): 533–51.

⁹⁰⁹ Gianluca Saetta et al., «Where in the Brain Is "the Other's" Hand? Mapping Dysfunctional Neural Networks in Somatoparaphrenia», *Neuroscience* 476 (novembre 2021): 21–33.

⁹¹⁰ Saetta et al., «Where in the Brain Is "the Other's" Hand?», *ibid.*

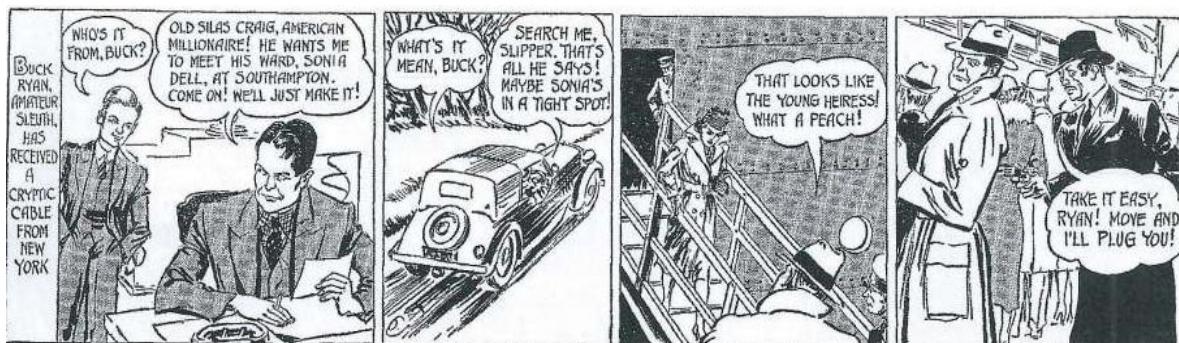


Figura 9. Don Freeman & Jack Monk, *Buck Ryan* 1, 1937.

All'inizio percepiamo l'intera scena con l'emisfero destro (motivo per cui le vignette si leggono d'istinto sempre da sinistra a destra) poi l'emisfero sinistro "interviene nella comprensione focalizzata di ciò che è già stato selezionato come prioritario", in questo caso le nuvolette e il loro contenuto linguistico.⁹¹¹ Proviamo a ora a guardare la striscia in senso inverso come fosse un fumetto orientale, partendo dalla scena in cui il brutto ceffo punta una pistola alla schiena di Buck Ryan: anche in questo caso il colpo d'occhio per ciascuna vignetta partirà dal lato sinistro del riquadro, e occorre uno sforzo consapevole per percepire l'immagine iniziando dall'uomo vestito di nero invece che da quello in bianco.⁹¹²

La comprensione dell'emisfero destro è gestaltica, cioè rivolta al tutto, quella del sinistro non solo parziale e focalizzata, ma anche più astratta:

⁹¹¹ McGilchrist, *Il padrone e il suo emissario*, 92. Un altro esempio concreto delle gerarchie dell'attenzione riportato da McGilchrist è sperimentabile grazie a una figura come questa:

HHHHHHH
 HH
 HHHHHH
 HH
 HH
 HH

La prima cosa che "vede" l'emisfero destro è la lettera F, e solo successivamente il sinistro individua le lettere H che la compongono. L'attenzione del destro ha dominanza su quella del sinistro, la include e la guida.

⁹¹² Anche i manga veri e propri rispettano questa regola, dal momento che la sequenza di vignette è disegnata da destra a sinistra, ma il contenuto delle singole vignette è fatto (più o meno consciamente) per essere letto da sinistra a destra. Cfr. Oliverio, *Immaginazione e memoria*, 620.

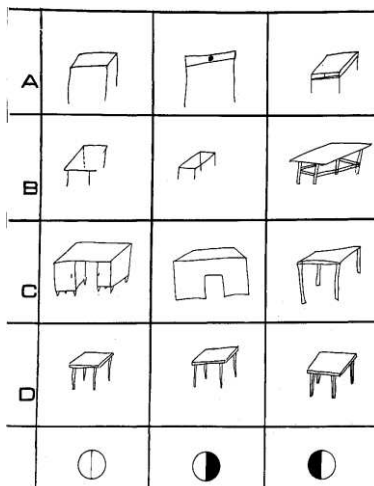


Figura 10. McGilchrist, 142, ripreso da Nikolaenko 1997.

Nell'immagine si può vedere come gli emisferi di quattro pazienti, A, B, C e D, siano stati soppressi alternativamente, chiedendo loro in seguito di disegnare un tavolo: i tavoli della seconda colonna (quella in cui l'emisfero destro è oscurato) non solo sono più stilizzati, ma mancano anche del senso di profondità, come nel caso del soggetto C. Al contrario, i disegni della terza colonna, seppur per la maggior parte più incerti, arricchiscono il tavolo con dettagli e hanno tutti un senso di profondità.⁹¹³

Le alterazioni non si fermano alla percezione delle cose, ma anche alla loro rappresentazione artistica. Di particolare interesse, infatti, sono le comparazioni di opere di pittori e illustratori che hanno subito una lesione a uno dei due emisferi, come nel caso dei quadri del dottor P.⁹¹⁴

⁹¹³ McGilchrist, *Il padrone e il suo emissario*, 142–43.

⁹¹⁴ McGilchrist, *The Matter With Things*, 261–76; Eugen Bogdan Petcu et al., «Artistic Skills Recovery and Compensation in Visual Artists after Stroke», *Frontiers in Neurology* 7 (maggio 2016). McGilchrist esamina un ampio corpus di lesioni cerebrali in artisti, musicisti, pittori e poeti: nelle pagine seguenti ne prenderemo in esame solo cinque, a titolo esemplificativo.

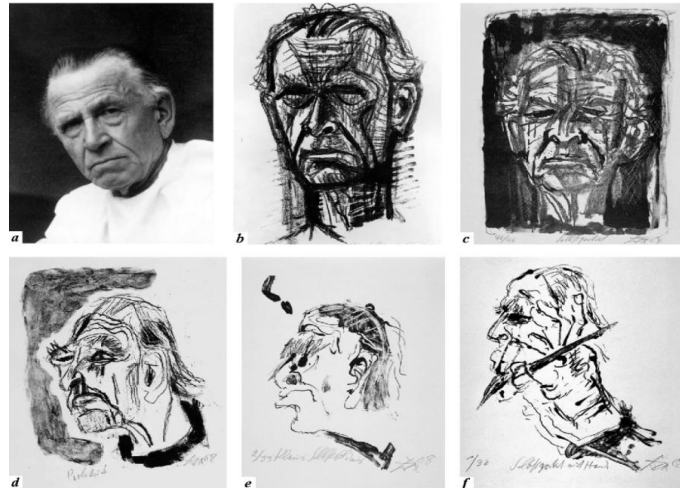


Figura 11. McGilchrist, 2021, ripreso da Bazner & Hennerici, 2007.

Qui possiamo vedere il cambiamento di stile in una serie di autoritratti del pittore impressionista Otto Dix.⁹¹⁵ Come nota anche McGilchrist esaminando il caso di Dix, a seguito di un ictus laterale destro possiamo vedere come gli autoritratti d, e, f siano più astratti, deformati, inespressivi e privi del senso di profondità che caratterizza i disegni b e c, più fedeli al volto di Dix fotografato nella prima immagine.⁹¹⁶

Le alterazioni osservabili non si limitano a disegnatori e pittori.⁹¹⁷ Luchino Visconti, per esempio, fu vittima di un ictus laterale destro nel 1972, durante la realizzazione del film *Ludwig*.⁹¹⁸ A seguito dell'ictus, Visconti ha continuato a lavorare realizzando altri due lungometraggi, *Gruppo di famiglia in un interno* e *L'innocente*. Comparando questi due film con quelli girati prima dell'ictus, possiamo notare un vistoso cambiamento nello stile registico. Prendiamo alcune scene da *Rocco e i suoi fratelli* (A) e *Gruppo di famiglia* (B):

⁹¹⁵ McGilchrist, *ibid.*

⁹¹⁶ «Painting after Right-Hemisphere Stroke – Case Studies of Professional Artists», in *Frontiers of Neurology and Neuroscience*, di H. Bazner e M.G. Hennerici (Karger, 2007).

⁹¹⁷ Anche i casi esaminati in seguito sono ripresi e discussi da McGilchrist.

⁹¹⁸ Olaf Blanke e Isabella Pasqualini, «The Riddle of Style Changes in the Visual Arts after Interference with the Right Brain», *Frontiers in Human Neuroscience* 5 (2012).

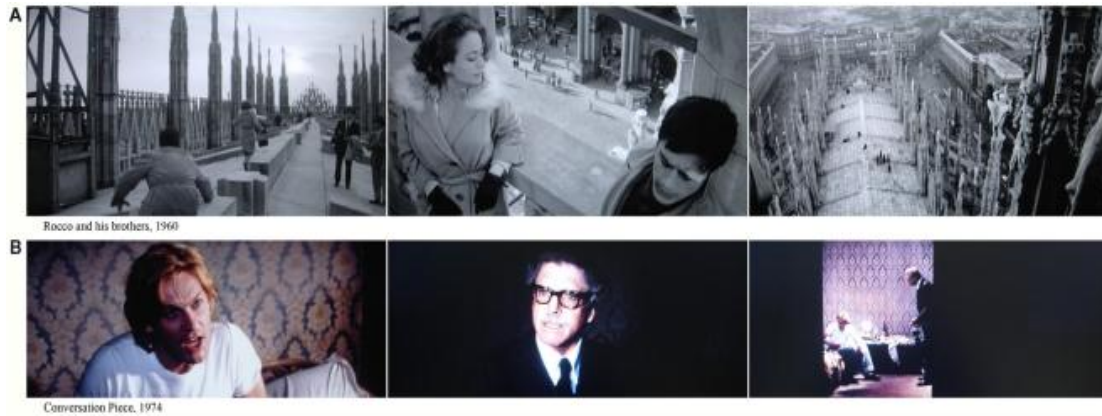


Figura 12. Blanke & Pasqualini, 2012.

In continuità con i disegni del tavolo fatti prima con entrambi gli emisferi attivi, poi solo col sinistro e il destro, nelle prime tre riprese di *Rocco e i suoi fratelli* si può notare la profondità di campo e la gestione dello spazio che danno tridimensionalità all'inquadratura.⁹¹⁹ Al contrario, *Gruppo di famiglia* e *L'innocente* sono stati girati in interni, ricorrendo spesso a primi piani schiacciati, con una gestione degli spazi appiattita e più confusa rispetto ai film precedenti all'ictus.⁹²⁰

Fatto curioso, ma forse incidentale, nei titoli di testa de *L'innocente* si vede la mano destra di Visconti, collegata all'emisfero sinistro.⁹²¹



Figura 13. Dieguez & Assal, 2007.

⁹¹⁹ Blanke e Pasqualini, «The Riddle of Style Changes in the Visual Arts after Interference with the Right Brain», *ibid.*

⁹²⁰ Blanke e Pasqualini, *ibid.*

⁹²¹ Sebastian Dieguez e Gil Assal, «Visconti and Fellini: From Left Social Neorealism to Right-Hemisphere Stroke», *Frontiers of neurology and neuroscience*, fasc. 22 (2007): 52.

Altro caso di un regista noto è quello di Federico Fellini, il quale, dopo un'ischemia laterale destra, a differenza di Visconti smise di fare film, motivo per cui non possiamo osservare effettivi cambi di stile nelle pellicole. Eccettuato il *neglect* visuospatiale, Fellini non mostrò segni di prosopagnosia, amnesia o depressione; al contrario, era consapevole del fatto che “mancasse qualcosa”, anche nei suoi disegni.⁹²²

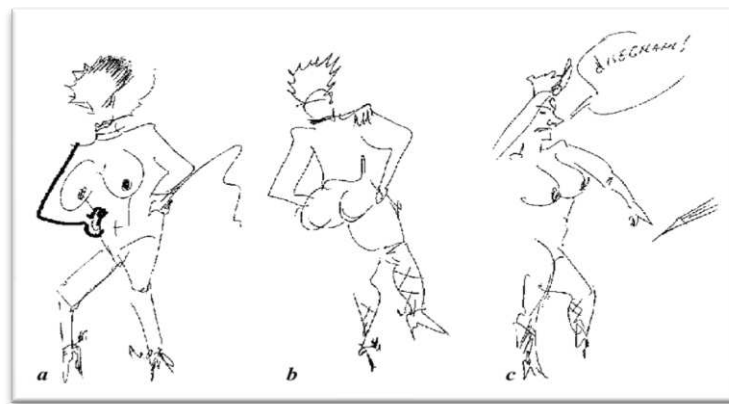


Figura 14. Dieguez & Assal, 2007.

Nella figura vediamo una prostituta da tre prospettive diverse, disegnata venticinque giorni dopo l'ictus: a tutte manca il lato sinistro, ma il braccio stilizzato della figura a. è stato aggiunto a penna dopo che gli fu fatto notare come mancasse tutta la parte sinistra.⁹²³ Addirittura la figura c. ha una nuvoletta a fumetti che dice: “Disegnami!”.

Risultati diversi si ottengono osservando casi di artisti in cui a mancare è l'emisfero sinistro. Il poeta Tomas Tranströmer, vincitore del premio Nobel nel 2011, all'età di sessant'anni fu colpito da un ictus laterale sinistro che gli procurò una severa afasia accompagnata da

⁹²² Sebastian Dieguez e Assal, «Visconti and Fellini: From Left Social Neorealism to Right-Hemisphere Stroke», *ibid.*

⁹²³ Sebastian Dieguez e Assal, «Visconti and Fellini: From Left Social Neorealism to Right-Hemisphere Stroke», *ibid.*

emiplegia destra (paralisi del lato del corpo).⁹²⁴ Quello di Tranströmer è un caso interessante perché, nonostante l'ictus, non smise di scrivere. La cosa può sembrare strana, se si pensa che i centri del linguaggio sono localizzati nell'emisfero sinistro. Eppure negli anni successivi all'ictus Tranströmer produce le raccolte di poesie che gli daranno maggior fama, come *Il grande enigma* (o *Il grande mistero*, a seconda della traduzione). Il suo stile si fa più concentrato, come se distillare un verso gli costasse molto, ma il risultato non è gravato dal senso di fatica o pesantezza.⁹²⁵ Al contrario, le poesie di questo secondo Tranströmer sono leggere senza perderne in profondità. La morte, quando ricorre, non è dipinta come un'ombra, ma con la serenità di paesaggi bagnati di sole, animali trasfigurati, e scene naturali che ricordano gli haiku giapponesi.⁹²⁶

Il cambiamento dello stile di Tranströmer e la capacità di continuare a scrivere dopo l'ictus dipendono dall'integrazione delle diverse aree del cervello. L'emisfero sinistro è sede del linguaggio lineare, astratto, preciso, esplicito, ma queste sono solo alcune caratteristiche del linguaggio (quelle più superficiali, per inciso). L'evidenza mostra come l'emisfero destro sia specializzato in tutti gli aspetti impliciti del linguaggio, come la metafora, il sottinteso, la battuta di spirito, l'ironia.⁹²⁷ Un danno all'emisfero sinistro non preclude nemmeno il desiderio di comunicare, come dimostrano i casi di afasia in cui il paziente si sforza di esprimersi pur non riuscendoci; al contrario, quando il danno è localizzato nel destro, un paziente può essere in possesso di tutte le facoltà linguistiche esplicite e non manifestare il minimo desiderio di interagire.⁹²⁸

⁹²⁴ Desmond O'Neill, «The Great Enigma: Tomas Tranströmer and the Magic of Geriatric Medicine», *European Geriatric Medicine* 11, fasc. 5 (2020): 879–80.

⁹²⁵ McGilchrist, *The Matter With Things*, ibid.

⁹²⁶ O'Neill, «The Great Enigma», ibid.

⁹²⁷ Anna Clara Mota Duque et al., «Right Hemisphere and Metaphor Comprehension: A Connectionist Perspective», *Neuropsychologia* 187 (agosto 2023): 108618.

⁹²⁸ Di questo aspetto si è già accennato nel paragrafo 1.3 riguardo lo sviluppo del linguaggio.

Quando si tratta di linguaggio burocratico, è il sinistro a gestire le cose; quando si parla di linguaggio metaforico, il primato è del destro.⁹²⁹ Semplificando uno degli argomenti cardine di McGilchrist, l'emisfero sinistro non capisce la poesia, così come ha difficoltà ad afferrare i paradossi.⁹³⁰ Il tipo di attenzione lineare e focalizzata dell'emisfero sinistro è incompatibile con la natura proteiforme della poesia, che di per sé è ambigua, stratificata, spesso anche contraddittoria. Il principio regolatore dell'emisfero sinistro è di non contraddizione: una cosa o è A oppure B, niente alternative. Solo un matto alla Don Chisciotte può pensare che un mulino sia un gigante, o un fulmine Giove, come i grossi bestioni di Vico.

Davanti a una poesia, la reazione dell'emisfero sinistro può essere di rifiuto (“è incomprensibile”, “non è chiara”) o di analisi critica nel tentativo di scorporare l'ambiguità riducendola a termini minimi, comprensibili e categorizzabili (“in questo verso il poeta voleva dire che...”, “facciamo la parafrasi...”, “la funzione narrativa del personaggio Taldeitali è X, Y e Z...”). Il linguaggio filosofico, parafrasando Hillman, uccide la poesia.⁹³¹ Il motivo è che la filosofia nasce come espressione dell'emisfero sinistro, almeno per quanto riguarda il linguaggio.⁹³²

Platone, in un certo senso, fu il primo a scambiare sua moglie (la realtà) per un cappello (i concetti astratti).⁹³³ Il suo obiettivo, si è visto nel primo capitolo, era rimodellare una società

⁹²⁹ Rinat Gold et al., «Metaphors and Verbal Creativity: The Role of the Right Hemisphere», *Laterality: Asymmetries of Body, Brain and Cognition* 17, fasc. 5 (2012): 602–14.

⁹³⁰ McGilchrist, che prima di intraprendere la carriera medica fu membro del prestigioso All Souls College in veste di critico letterario, aveva già espresso in nuce un'idea simile nel suo primo lavoro, *Against Criticism*. La ricerca sugli emisferi cerebrali, in questo senso, si può interpretare come una naturale evoluzione della prospettiva secondo cui la critica letteraria accademica, spesso, “uccide” la poesia, se esercitata unicamente attraverso la forma di attenzione focalizzata, astratta e parcellizzata dell'emisfero sinistro.

⁹³¹ Hillman, *Re-visione della psicologia*, 92. Hillman e Shamdasani, *Il lamento dei morti. La psicologia dopo «Il libro rosso» di Jung*, 140.

⁹³² McGilchrist, *Il padrone e il suo emissario*, 222–31.

⁹³³ Occorre precisare che per Platone la realtà “reale” non è quella materiale, bensì quella ideale. Il vero errore di Platone (se di errore si può parlare) è stato interpretare la realtà iperuranica esclusivamente attraverso il filtro della filosofia razionale. Al fondo della visione di Platone, tuttavia, rimane una dimensione profondamente poetica dell'esistenza nel senso di Maritain, una interconnessione con il cosmo che trascende la materialità. Nel *Timeo*, per esempio, Platone non compone un trattato sistematico che descrive analiticamente i processi naturali, bensì

strutturata secondo le credenze false dei poeti. Per farlo fu costretto a usare le stesse armi del nemico scrivendo dialoghi e miti, ma i dialoghi di Platone non sono drammi, non raccontano storie, sono l'esposizione camuffata di idee astratte. Il dialogo stesso come forma di incontro-scontro tra posizioni diverse decade con Cartesio e l'introduzione del trattato sistematico di filosofia scritta.⁹³⁴ Ed è proprio con Cartesio che la filosofia scambia definitivamente la realtà con la sua rappresentazione formale: confonde cioè la mappa con il territorio.⁹³⁵

L'ipotesi di Havelock secondo cui lo sviluppo della scrittura ha modificato lo stile di pensiero dell'essere umano può essere iperbolica, ma non peregrina. Il linguaggio scritto è fisso, permette di essere riletto, modificato e ripensato, in linea col tipo di attenzione focalizzata dell'emisfero sinistro.

Il destro, al contrario, è affine alla musica, che proprio come le immagini è l'essenza nascosta della poesia.⁹³⁶ In una famosa intervista Giuseppe Ungaretti diceva che la poesia si segue "con l'orecchio", senza sapere bene cosa fosse questo orecchio.⁹³⁷ Lo stesso Tranströmer in una poesia precedente all'ictus dal titolo *Marzo '79*, scrive:

Stanco di tutto ciò che viene dalle parole, parole non linguaggio,
mi recai sull'isola innevata.
Non ha parole la natura selvaggia.
Le sue pagine non scritte si estendono in ogni direzione.
Mi imbatto nelle orme di un cerbiatto.
Linguaggio non parole.

una teogonia "verosimile", un modello poetico che tenta di imitare il gioco artistico degli dèi i quali hanno creato il mondo in modi che sfuggono alla comprensione piena della ragione umana. Cfr. Hadot, *Il velo di Iside*, 151–55.

⁹³⁴ Cfr. *Infra*. par. 3.7.

⁹³⁵ Anche in questo caso, troviamo sfumature. Nel *Discorso sul metodo* Cartesio propone una sorta di trattato sul mondo presentandolo come "favola immaginata per puro piacere e sprovvista di qualunque pretesa di storicità". Hadot, *ibid.*

⁹³⁶ L'emisfero destro si occupa di tutti gli aspetti della musica (melodia, armonia, timbro) tranne il ritmo, che è più lateralizzato a sinistra. Il ritmo, guarda caso, è quello che spezza la musica e la divide in parti. Lesioni all'emisfero destro possono provocare la condizione nota come "amusia". Cfr. McGilchrist, *Il padrone e il suo emissario*, 133–40.

⁹³⁷ L'intervista integrale si può visionare a questo link: <https://www.raiplay.it/video/2020/04/Ungaretti-vita-di-un-poeta---Incontro-con-Giuseppe-Ungaretti-f96f5a7f-1d25-449b-a1d4-9f7743215c31.html> (minuto 21,40).

Il linguaggio è solo la crosta di una poesia (o di un romanzo), è ciò che l'occhio vede, non quello che conta. Il linguaggio cui fa riferimento Tranströmer è quello implicito in cui si esprime la natura, linguaggio che siamo costretti a ridurre a parole per poterci esprimere, ma la parola non esaurisce l'immagine, il suono o la sensazione. Se mai la lascia trasparire, quando non la soffoca. I grossi bestioni di Vico non parlavano il linguaggio dell'emisfero sinistro: urlavano al cielo la loro paura, emettevano versi e scorgevano fantasmi nelle grotte perché quel linguaggio poetico non era incatenato dalle parole. Il linguaggio mitico esisteva nella sua forma concreta, musicale, primordiale. Il linguaggio astratto ha ridotto il ventaglio espressivo della sensazione, barattandolo per la precisione del concetto.

Il linguaggio della filosofia (della maggior parte, almeno) è quello dell'emisfero sinistro: l'analisi. E l'analisi antepone concetti definiti (simboli, categorie, coppie oppostive) alla molteplicità della realtà, che secondo Bergson si può cogliere solo intuitivamente nella sua interezza. Non si può passare dall'analisi all'intuizione, dall'astratto al concreto, motivo per cui la vera filosofia per Bergson deve "invertire la direzione abituale del lavoro del pensiero", cioè iniziare da un'intuizione e solo successivamente derivarne concetti "fluidi", cioè adattabili ai rilievi della vita.⁹³⁸ Questo stile di filosofare è difficile perché richiede di piegare la tendenza confabulatoria dell'emisfero sinistro, la sua smania di ridurre in categorie fisse questo o quello, e partire invece dall'intuizione della realtà, della cosa in sé nel mistero vivente che Bergson chiama durata. Questo approccio, si è detto nel primo capitolo, è più vicino alla poesia che alla filosofia. Non a caso Bergson è stato quasi totalmente rigettato dai filosofi, ma ricordato per aver vinto, come Tranströmer, il premio Nobel per la letteratura. Per avvicinarsi alla durata, Bergson ricorre a espressioni poetiche come slancio vitale che sono incomprensibili per l'emisfero sinistro.

⁹³⁸ Bergson, *La filosofia dell'intuizione*, 64–65.

«Slancio? Nel senso di qualcosa che si lancia, che balza in avanti? E cos'è questa cosa che si lancia in avanti? E in quale accezione si usa "vitale"? Nel senso di organico, oppure psicologico? In quale categoria rientra tutto ciò?»

La poesia ha l'alibi di essere arte, quindi stramba per natura, ma la filosofia deve essere rigorosa (nel senso di lineare), precisa, astratta, logicamente sequenziale, e possibilmente non ambigua. Il linguaggio filosofico canonico (Bergson fa riferimento a empirismo e razionalismo) cerca di spiegare, argomentare, esplicitare: in altre parole, ha poco a che spartire con l'implicito. Ecco perché la voce "intuizione" della *Stanford Encyclopedia* si concentra più sulla legittimità epistemica che sulle sue implicazioni: l'emisfero sinistro percepisce come aliene le intuizioni del destro, bollandole come superstizioni inaffidabili. Ciò non vuol dire che la filosofia debba essere confusa (come nel caso delle imposture intellettuali post-moderne denunciate da Sokal e Bricmont) ma che l'analisi priva di intuizione non è sufficiente.⁹³⁹

I salti analogici intuitivi, si è accennato nei paragrafi precedenti, sono caratteristici dell'emisfero destro. Uno dei motivi dipende dal fatto che l'emisfero destro è spesso associato alla parte inconscia della psiche.⁹⁴⁰

By at least 100,000 years ago, with the arrival of the Neanderthals, a fragile and minimally developed linguistic consciousness probably emerged from what had been the original mind. As this linguistic consciousness evolved, so, too, did the left brain. As language, linguistic consciousness, and temporal-sequential processing increasingly came to dominate left-brain mental functioning, other capacities possibly became displaced. In consequence, functions that both the right and the left brain had expertly performed increasingly became the sole or dominant domain of the right half of the brain, whereas language and temporal-sequential processing became the hallmark of the left half of the cerebrum. This original mind has not been discarded,

⁹³⁹ Cfr. Alan Sokal e Jean Bricmont, *Fashionable Nonsense: Postmodern Intellectual's Abuse of Science* (Picador, 1998). Si potrebbe dire che anche il lavoro di McGilchrist ricada sotto l'etichetta "fashionable nonsense", dal momento che, propone una visione filosofica abbastanza inusuale e non condivisa dalla comunità scientifica nel suo insieme. Le differenze con le imposture descritte da Sokal e Bricmont, in realtà, sono svariate. Anzitutto McGilchrist non propone alcuna forma "narrativa" della scienza, né relativismo concettuale: l'ipotesi sugli emisferi è desunta dalle evidenze empiriche, non il contrario. Secondo, a differenza degli autori criticati (giustamente) da Sokal e Bricmont, McGilchrist propone un argomento chiaro, espresso tra l'altro in forma netta anche quando affronta argomenti di confine come la nozione del sacro.

⁹⁴⁰ McGilchrist, *Il padrone e il suo emissario*, 294–98.

however. Rather, as the left brain became increasingly associated with language and linguistic consciousness, this original mind appears also to have evolved and to have become more intimately associated with the right cerebral hemisphere. It is probably for these reasons that, among modern human beings, the right brain is associated with the presumably more primitive unconscious, whereas the left brain maintains what we have referred to here as the more recently evolved, language-dependent, conscious mind.⁹⁴¹

La tesi sviluppata da Rahn Joseph in questo passaggio fa riferimento a un testo classico della neuropsicologia clinica, seppur datato. Linee di ricerca più recenti di neuropsicologia dello sviluppo (in particolare riguardo l'attaccamento emotivo del neonato alla mamma e viceversa) sostengono che l'emisfero destro sia il substrato psicobiologico di quella "cosa" misteriosa che Freud ha chiamato inconscio.⁹⁴² Un buon numero di evidenze suggerisce anche una dominanza dell'emisfero destro nel rispondere a stimoli emotivi che avvengono fuori dalla sfera della consapevolezza, oltre a una predilezione nel processare informazioni non consapevoli o apparentemente irrilevanti.⁹⁴³ L'intelligenza sociale, il riconoscimento di un volto, la simpatia, la memoria emotiva, sono tutti aspetti dell'attività mentale lateralizzati nell'emisfero destro.⁹⁴⁴

Sull'attribuzione di uno stato emozionale a un volto, Jaynes sviluppò un esperimento semplice ma efficace che possiamo testare qui. Nell'immagine che segue, a colpo d'occhio, quale delle due facce è triste e quale felice?

⁹⁴¹ R. Joseph, *The Right Brain and the Unconscious* (Springer US, 1992), 56.

⁹⁴² Allan Schore, «Right Brain-to-Right Brain Psychotherapy: Recent Scientific and Clinical Advances», *Annals of General Psychiatry* 21, fasc. 1 (2022): 46; Allan Schore, *Psicoterapia con l'emisfero destro*, trad. da Clara Mucci e Andrea Greco (Raffaello Cortina Editore, 2022), 180–81.

⁹⁴³ Elisabetta Ladavas e Caterina Bertini, «Right Hemisphere Dominance for Unconscious Emotionally Salient Stimuli», *Brain Sciences* 11, fasc. 7 (2021): 823.

⁹⁴⁴ Guido Gainotti, «Unconscious Emotional Memories and the Right Hemisphere», in *Psychoanalysis and Neuroscience*, a c. di Mauro Mancina (Springer Milan, 2006).

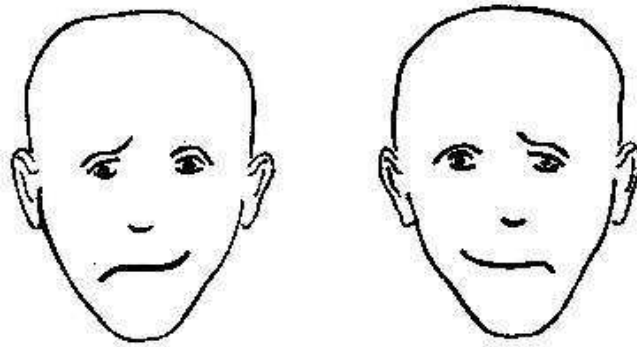


Figura 15. Jaynes, 137.

Il primo volto vi sarà sembrato, d'istinto, triste, mentre il secondo felice. Perché? Le due facce sono simmetriche, ma le espressioni (triste e felice) sono invertite: nella prima immagine la metà sinistra è triste, quella destra è felice, eppure abbiamo la sensazione che l'intera faccia A sia triste e l'intera faccia B felice. Il motivo è che a determinare il tono emotivo di un volto è l'emisfero destro, che gestisce il lato sinistro, ed è proprio la metà sinistra della faccia che attira (in maniera subliminale) la nostra attenzione. Quando un danno colpisce l'emisfero destro, le disfunzioni che seguono non coinvolgono solo alterazioni motorie o cognitive, ma anche emozionali: in presenza da lesione alla parte anteriore destra del lobo dell'insula, si assiste a un minor grado di interazione sociale, una riduzione delle capacità empatiche, una maggior solitudine, e anche un minor desiderio di comunicare con gli altri.⁹⁴⁵ Al contrario (come si è accennato parlando dell'afasia) quando un ictus colpisce l'emisfero sinistro, nonostante la difficoltà a comunicare, i soggetti manifestano comunque il desiderio di interazione sociale.

Sostenere che l'emisfero destro è associato all'inconscio non significa che sia irrazionale, o, al contrario, che l'emisfero sinistro non abbia una vita emotiva.⁹⁴⁶ L'attivazione della corteccia temporale sinistra è associata a un incremento delle sensazioni negative, e in generale

⁹⁴⁵ Katherine O'Connell et al., «Right Hemisphere Stroke Is Linked to Reduced Social Connectedness in the UK Biobank Cohort», *Scientific Reports* 14, fasc. 1 (2024).

⁹⁴⁶ McGilchrist, *The Matter With Things*, 741.

l'emisfero sinistro sembra specializzato nella gestione delle emozioni di rabbia e disgusto.⁹⁴⁷ Inconscio qui s'intende nel senso generale di "assenza di consapevolezza", cioè l'insieme dei processi mentali impliciti che avvengono in una zona d'ombra su cui non abbiamo controllo. Il termine stesso "inconscio" è un'etichetta che l'emisfero sinistro può utilizzare per categorizzare i processi non linguistici che avvengono in parallelo nel destro, ma che il sinistro riceve senza poter manipolare.⁹⁴⁸ Ecco perché Hillman rifiuta lo Jung "analitico", quello che tenta di irreggimentare l'inconscio in una struttura di figure fisse. Medicalizzare una fantasia significa vederla dalla prospettiva dell'emisfero sinistro, cioè ridotta a sintomo da controllare, trattare e curare. Così facendo si irrigidisce il contenuto inconscio dell'emisfero destro, letteralizzandolo.⁹⁴⁹ Solo perché inconscio e incapace di esprimersi in un linguaggio chiaro, l'emisfero destro non è stupido: lo diventa dal punto di vista del sinistro che considera importante unicamente ciò che è esplicito, ma si è cercato di dimostrare come la maggior parte delle cose che contano (soprattutto nell'arte) siano proprio quelle che non si possono spiegare. Se così non fosse, l'arte non direbbe nulla più di una dichiarazione dei redditi.⁹⁵⁰

L'emisfero destro sembra superiore al sinistro anche cognitivamente, per quanto riguarda misurazioni basate su test di *problem solving* che richiedono un'intelligenza fluida.⁹⁵¹ Le strategie di ragionamento dei due emisferi sono diverse ma complementari: il sinistro in particolare sembra più a suo agio nel produrre inferenze e nel dare spiegazioni chiare, mentre il

⁹⁴⁷ McGilchrist, 204.

⁹⁴⁸ McGilchrist, 691-706.

⁹⁴⁹ Il fenomeno della "letteralizzazione" è già stato esplorato nel secondo capitolo. Nei paragrafi successivi ne sarà tracciata l'origine, in coincidenza con uno slittamento dell'attenzione dall'emisfero destro al sinistro. Cfr. Infra. par. 3.7.

⁹⁵⁰ "However, it is very difficult to put what the right brain experiences into words, and it is also not always necessary or useful. Instead of thinking, sometimes we need just to feel, experience, and observe without talking about it. If we only talk and think, all these beautiful, intriguing, and informative stimuli fade from conscious consideration, and we focus instead on single features of the environment or mistake words and labels for reality." Joseph, *The Right Brain and the Unconscious*, 69.

⁹⁵¹ McGilchrist, *The Matter With Things*, 226-29.

destro corregge gli errori del sinistro.⁹⁵² In assenza dell'emisfero destro, il sinistro è più incline all'errore, salta più facilmente a conclusioni in apparenza razionali ma sbagliate:

The left hemisphere appears to detest uncertainty; it creates explanations and fills in gaps of information in order to build a cohesive story and extinguish doubt. That is, in addition to constructing an explanatory hypothesis for the evidence it encounters, the left hemisphere seems to spontaneously generate predictions in accordance with its hypothesis [...] This propensity to fill in gaps may become excessive and lead to errors in reasoning. Goel et al. (2007) found that the left hemisphere can correctly form simple inferences, but tends to over interpret ambiguous relationships: it draws conclusions with incomplete information and infers relationships where there are none.⁹⁵³

Il destro in assenza del sinistro, invece, conserva la capacità di valutare le cose nel loro insieme a scapito della possibilità di produrre spiegazioni chiare.⁹⁵⁴ Entrambi gli emisferi sono necessari nel ragionamento, ma altrettanto necessario è riconoscerne l'asimmetria funzionale per quanto riguarda gli stili di pensiero, le forme di attenzione e il rapporto con l'intuizione.

Nella seconda parte abbiamo visto come i grandi maestri (di scacchi o di qualunque disciplina) non pensino analiticamente, ma intuitivamente. Il motivo è pratico, e sia Freud che Jung l'avevano capito. La mente sa più di quel che sa la coscienza, ma il sapere organizzato in schemi cognitivi non è letterale o esplicito.⁹⁵⁵ O meglio, lo diventa solo nella fase intermedia dell'apprendimento, quando occorre scomporre la disciplina per capirne le parti. Nel momento di esecuzione, il pensiero analitico non è sufficiente: bisogna tornare all'intuizione originaria (che è proprio il modo di pensare dei principianti, per il semplice motivo che non hanno schemi mentali di riferimento) e lasciare che l'inconscio lavori senza l'ingombro dell'analisi. L'analisi è lenta, meccanica, procedurale, si focalizza sul dettaglio perdendo di vista il contesto, ma un grande maestro di scacchi che gioca la partita del secolo ha bisogno di un'attenzione globale

⁹⁵² Nicole Marinsek et al., «Divergent hemispheric reasoning strategies: reducing uncertainty versus resolving inconsistency», *Frontiers in Human Neuroscience* 8 (ottobre 2014).

⁹⁵³ Marinsek et al., «Divergent hemispheric reasoning strategies», *ibid.*

⁹⁵⁴ Marinsek et al., «Divergent hemispheric reasoning strategies», *ibid.*

⁹⁵⁵ In questo Jaynes aveva ragione nel caratterizzare la coscienza come fenomeno "ingombrante" nei processi cognitivi.

che fornisca risposte immediate e più intelligenti di quelle cui potrebbe arrivare un dilettante, ragionando in sequenza.

Per riassumere con Shakespeare, ci sono molte più cose in cielo e in terra di quante ne conti la tua filosofia. L'emisfero destro sembra esserne consapevole, il sinistro no. Il paradosso apparente è che queste due forme di attenzione sono opposte ma entrambe fondamentali. Anche in questo caso è solo l'emisfero destro a considerare necessario il ruolo del sinistro; al contrario, il sinistro cerca di escludere il destro, oppure ignora la sua porzione di realtà, come mostrato nei casi di eminegligenza.⁹⁵⁶

L'attenzione riguarda tutti gli aspetti della vita, compresa quella degli emisferi verso se stessi. Per questa ragione è stato necessario esaminarne in dettaglio la natura e le basi neurobiologiche da cui dipende l'attenzione, anche in riferimento a un tema apparentemente lontano come possono sembrarlo intuizione, *romance* e *novel*.

Alla fine, si tratta di non scambiare la moglie per il cappello.

⁹⁵⁶ Si veda, a proposito, lo “Sprague effect” verificato sul cervello dei gatti in James M. Sprague, «Interaction of Cortex and Superior Colliculus in Mediation of Visually Guided Behavior in the Cat», *Science* 153, fasc. 3743 (1966): 1544–47. Il fenomeno è citato anche in Peiyu Huang et al., «Evidence for a Left-over-Right Inhibitory Mechanism during Figural Creative Thinking in Healthy Nonartists: Inhibitory Mechanims during Figural Creative Thinking», *Human Brain Mapping* 34, fasc. 10 (2013): 2724–32.

3.5 *Romance e novel*: ipotesi di un'asimmetria letteraria

Nel paragrafo precedente si è cercato di ricostruire l'ipotesi di Iain McGilchrist sugli emisferi cerebrali, cosa non facile data l'ampiezza dell'argomento. Il fatto che i due emisferi del cervello abbiano due modi (*take*) diversi di vedere il mondo e interpretarlo, può sembrare una considerazione quasi banale. Dopotutto, è noto che l'essere umano ha sempre esercitato diversi tipi di attenzione, eppure le conseguenze sono radicali. Ci sono ancora diversi elementi nella tesi di McGilchrist che dovrebbero essere presi in considerazione, come l'inclinazione all'ottimismo ingenuo dell'emisfero sinistro, le somiglianze tra pazienti con eminegligenza e schizofrenia, o ancora il senso del sacro per l'emisfero destro. Rischieremmo di andare troppo fuori rotta, e per tornare a *romance e novel* basterà quanto tratteggiato fin qui.

Ricapitolando le quasi tremila pagine di McGilchrist in uno schema otteniamo:

Emisfero sinistro	Emisfero destro
<ul style="list-style-type: none"> • Manipola il mondo • Si focalizza sui dettagli • Preferisce ciò che è familiare • Predilige la certezza • Attenzione frammentata, schematica, analitica, meccanica • Fissità e stasi • Esplicito e letterale • Categorizza in base a somiglianze e differenze • Percepisce solo i pezzi per ricostruire il tutto • Maggior capacità linguistica, vocabolario ricco • In ambito musicale si concentra sul ritmo • Non è empatico, incline alla rabbia • Stupidamente ottimista 	<ul style="list-style-type: none"> • Comprende il mondo • Guarda al contesto • È attratto da ciò che è sconosciuto • È aperto all'ambiguità • Attenzione olistica, vitalistica, organica, complessa • Cambiamento, flusso • Implicito e metaforico • Categorizza secondo un senso di unicità • Percepisce il tutto prima di frammentarlo in pezzi • Maggior capacità di comprendere la musicalità della lingua, tono, inflessione eccetera • Armonia e melodia • Empatico, senso di socialità cooperativa • Incline alla malinconia

Obiezione: uno schema del genere sembra più in linea con il modo di ragionare dell'emisfero sinistro, ma se il destro è superiore, allora, perché fare il gioco del sinistro?

La domanda sembra lecita, ma a sua volta posta dal punto di vista dell'emisfero sinistro. Il destro non ragiona per coppie oppostive (semplificando, *o* il mio modo di fare *o* il tuo). Poiché esercita un'attenzione contestuale, è consapevole del fatto che l'emisfero sinistro è utile nelle mansioni che lo competono, quelle meccaniche e analitiche. Il sinistro, al contrario, è bloccato nel proprio mondo che crede di capire nella sua interezza, un mondo di rappresentazioni astratte, categorie manipolabili, coppie oppostive, concettualizzazioni linguistiche. Non si tratta di scegliere un emisfero o l'altro perché il destro comprende il sinistro, seppur in un ruolo subordinato. Questa distinzione è importante alla luce delle numerose critiche che l'ipotesi di McGilchrist ha suscitato. Il puntiglio con cui abbiamo cercato di riassumerla è motivato dalla quantità di sottigliezze che l'argomento implica.

Per esempio il filosofo Raymond Tallis rimprovera a McGilchrist di aver condotto una battaglia contro il riduzionismo proponendo come rimedio un'altra forma di riduzionismo, di aver personificato gli emisferi e addirittura (con sarcasmo) di aver esaminato le funzioni del cervello dalla prospettiva di un "terzo emisfero", ignorando del tutto il fatto che il destro (dal suo punto di vista) non esclude il sinistro, ma lo integra.⁹⁵⁷ Un'altra critica di Tallis riguarda l'aver usato un vasto corpus di materiale scientifico per screditare l'approccio scientifico stesso – cosa peraltro non vera.⁹⁵⁸ Parlare il linguaggio dell'emisfero sinistro non è un tradimento del destro. Non si tratta di scegliere tra un trattato sistematico e una poesia: si tratta di evitare di ridurre il complesso all'analitico, sforzo di cui Bergson, a differenza di Tallis, era consapevole.

Non si tratta nemmeno di una *reductio ad cerebrum*, perché ancora una volta l'emisfero destro sa di non poter spiegare tutto, e nemmeno ci prova. Siamo vincolati al linguaggio,

⁹⁵⁷ Raymond Tallis, «Left-Thinking People», *Literary Review*, 2022, <https://literaryreview.co.uk/left-thinking-people>.

⁹⁵⁸ Tallis *ibid.*

costretti a muoverci nel campo ristretto di ciò che chiamiamo consapevolezza, e questa sorta di lateralizzazione naturale implica l'affidarsi al punto di vista dell'emisfero sinistro per la semplice ragione che sembra più facile, come sintetizza una famosa storiella sufica:

«Mulla Nasrudin, che fai lì a terra?»
 «Sto cercando la mia chiave.»
 «E dove l'hai persa?»
 «A casa.»
 «Allora perché stai guardando in mezzo alla strada?»
 «Perché qui c'è più luce!»⁹⁵⁹

L'ipotesi degli emisferi tratta di disposizioni a vedere se stessi e la realtà, modi di stare al mondo, forme di attenzione. A questo proposito McGilchrist non si limita a mettere insieme le evidenze sul comportamento degli emisferi ma sviluppa una teoria sull'evoluzione culturale dell'Occidente fondata sui due modelli schematizzati all'inizio del paragrafo.⁹⁶⁰ Dall'analisi scientifica, McGilchrist fa il salto verso l'interpretazione filosofica delle evidenze, generalizzandole in una macro-storia delle idee (in termini filosofici un tempo si sarebbe impiegato il termine *weltanschauung*).

Jaynes aveva già tentato qualcosa di simile, sebbene l'ipotesi di McGilchrist sia più ampia, documentata e del tutto ortogonale a quella di Jaynes. Se il primo ha immaginato un "crollo" della mente bicamerale, quindi un cervello non più diviso in compartimenti, il secondo teorizza una mente in cui la specializzazione dell'emisfero sinistro lo spinge, date le sue caratteristiche, a escludere il destro.⁹⁶¹ La progressiva esclusione del destro non è unilaterale, ma oscillante. Nel corso della storia sarebbero esistiti periodi in cui l'attenzione collettiva era maggiormente influenzata dall'uno o dall'altro emisfero (sempre tenuto presente che l'attenzione del destro include il sinistro, mentre è solo il sinistro a escludere la sua controparte). Per esempio nella

⁹⁵⁹ La storiella è citata spesso anche in altre forme o versioni.

⁹⁶⁰ McGilchrist, *Il padrone e il suo emissario*, 369.

⁹⁶¹ McGilchrist, 399-402

Grecia antica i due emisferi sarebbero stati in relativa stabilità; le contingenze avrebbero spinto a un declino del destro fino alla sua rifioritura nel Rinascimento, salvo essere nuovamente detronizzato con la Riforma protestante, razionalismo e Illuminismo, per poi riemergere con il Romanticismo. L'avvicendamento delle due forme di attenzione si sarebbe concluso (almeno fino ai giorni nostri) col trionfo dell'emisfero sinistro, generando una società burocratizzata, nevrotica, scollegata dalla realtà naturale in favore di quella artificiale, ossessionata dal controllo, dall'utilitarismo, dall'astrattezza e così via.⁹⁶²

Questa sorta di filosofia della storia ha suscitato, di nuovo, diverse critiche. Espressa in questi termini, nel migliore dei casi, una teoria del genere sembrerebbe una generalizzazione sulla società dei consumi, un appello all'ecologismo e una critica reazionaria allo sviluppo tecnologico. Nel peggiore dei casi, neuroscienziati come Arnaldo Benini l'hanno definita "fantascienza" in larga parte basata sulle teorie di "K. G. Jung".⁹⁶³

Benini non critica nel merito McGilchrist, appellandosi invece all'argomento secondo cui: "l'antica controversia del ruolo dei due emisferi cerebrali è stata in gran parte scientificamente risolta dalla *global work-space theory* universalmente accettata".⁹⁶⁴ Sebbene lo scetticismo sia più che comprensibile, forse sarebbe consigliabile seguire il suggerimento di un altro recensore di McGilchrist, cioè di leggere ciò che nei suoi testi c'è scritto, prima di respingere a priori ciò che l'emisfero sinistro pensi ci sia scritto.⁹⁶⁵ Per sua stessa ammissione, il lavoro di McGilchrist non si inserisce nel quadro della neurofisiologia standard, in cui si cerca di localizzare funzioni cerebrali specifiche; il modello teorico proposto è più simile a una fenomenologia (o una neuro-filosofia) complementare agli studi cognitivi, che fa del suo centro

⁹⁶² "Oggi tutte le fonti di vita intuitiva a nostra disposizione – la tradizione culturale, il mondo naturale, il corpo, la religione, l'arte – sono talmente concettualizzate, devitalizzate e 'decostruite' (parodiate) dal mondo delle parole, dai sistemi meccanicistici e dalle teorie istituite dall'emisfero sinistro, che il loro potere di aiutarci a vedere oltre il mondo ermetico stabilito da quest'ultimo si è in gran parte ridotto." McGilchrist, 375.

⁹⁶³ Arnaldo Benini, «Che lotta tra i due emisferi del cervello!», *Il Sole 24 Ore*, 4 dicembre 2022.

⁹⁶⁴ Benini, *ibid.*

⁹⁶⁵ James Willis, «A Tale of Two Hemispheres», *British Journal of General Practice* 60, fasc. 572 (2010): 226–27.

la dimensione relazionale degli emisferi con la realtà. L'impostazione teorica di Benini (presumibilmente fisicalismo riduzionista) è già una delle forme di attenzione indagate da McGilchrist: pur non offrendo (né volendo offrire) spiegazioni causali, McGilchrist tenta una sintesi, spesso ardita, di una vasta mole di dati che esprimano proprio le ragioni dell'attenzione che intratteniamo con il mondo. Benini, al contrario, nel suo commento non solo liquida *en passant* i dati raccolti da McGilchrist, ma riduce la complessità delle forme di attenzione a una lotta intracranica.⁹⁶⁶

Le sviste di Benini non si limitano all'aver confuso il nome di Jung (Karl invece che Carl, sebbene nel primo Ottocento sia esistito un medico di nome Karl Jung), ma nell'aver ignorato completamente il fatto che McGilchrist ripeta più volte come il cervello sia un sistema integrato e dinamico, ma che al contempo i comportamenti degli emisferi sono diversi. Le asimmetrie anatomiche e funzionali sono state descritte, seppur sommariamente, nelle pagine precedenti. Si può obiettare, continua McGilchrist, che i casi *split-brain* e la soppressione artificiale di un emisfero non riflettano il comportamento di un cervello sano, ma in questo caso si dovrebbe anche sostenere che i cambiamenti di stile negli artisti, di comportamento e carattere (come nei casi di *neglect*) emergano dal nulla. Studi comparativi sull'organizzazione cerebrale degli animali hanno mostrato come, dati certi compiti, a seconda di ciò che si richiede di fare si attivino diverse strutture lateralizzate nell'uno o nell'altro emisfero che possono, temporaneamente e contestualmente, dominare il processo neurale passando dinamicamente da destra a sinistra e viceversa.⁹⁶⁷ Anche volendo escludere in toto la dominanza di uno o dell'altro emisfero, si può comunque parlare di attivazione delle strutture

⁹⁶⁶ Lotta che, per inciso, ammesso che esista, si verifica solo dalla prospettiva dell'emisfero sinistro poiché il suo tipo di attenzione (focalizzata) è incompatibile con quella (aperta) del destro. La frizione avviene proprio allorché il destro include il sinistro

⁹⁶⁷ Onur Güntürkün et al., «Brain Lateralization: A Comparative Perspective», *Physiological Reviews* 100, fasc. 3 (2020): 1019–63; Vallortigara et al., *Cervelli divisi*, 171–77.

facenti capo all'uno o all'altro a fronte della dislocazione delle rispettive specializzazioni.⁹⁶⁸ In definitiva, quella dei due emisferi è una disposizione interna verso compiti condivisi ma interpretati in due modi diversi che si compenetrano e bilanciano a vicenda (di nuovo, almeno dalla prospettiva del destro).

Critiche simili a quelle di Benini sono state articolate più puntualmente da studiosi come Spezio, Alcorta, Kundu, Smith, e altri.⁹⁶⁹ Non possiamo riassumere tutta la controversia qui, né si vuole giocare all'avvocato d'ufficio di McGilchrist, il quale risponde a tutte le (giuste) obiezioni in un lungo articolo intitolato *A Response to Commentators*.⁹⁷⁰

Nel caso che ci riguarda, la proposta teorica che si vuole avanzare sovrappone gli stili di pensiero che abbiamo ridefinito utilizzando le categorie di *romance* e *novel* con le due matrici descritte da McGilchrist, facenti capo all'attenzione esercitata dall'uno e dall'altro emisfero. Per prevenire ulteriori obiezioni (comprensibili e più che giustificate) e per proseguire sulla linea di questa ricerca, aggiungiamo che il nostro obiettivo non è trovare conferme neurobiologiche irrefutabili alla teoria degli emisferi. Come suggerito da Sarah Coakley, sulla scia di John Cottingham, quella di McGilchrist si può leggere come una metafora filosofica (o più precisamente spirituale) delle modalità di rapporto io-mondo.⁹⁷¹ La messe di dati interpretati da McGilchrist offre un quadro di massima, non una descrizione completa del funzionamento del cervello. Pertanto, così come nel secondo capitolo si è evidenziato il rischio di “letteralizzare” l'inconscio, altrettanta cautela si dovrebbe impiegare nel prendere alla lettera le ipotesi di McGilchrist. In questo senso il contributo maggiore di McGilchrist, nel nostro caso, consiste nell'aver indicato una possibile ragione empirica della dicotomia “stile di

⁹⁶⁸ Cfr. *Infra*. Par. 3.7.

⁹⁶⁹ Cfr. Wesley J. Wildman, «Engaging Iain McGilchrist: Ascetical Practice, Brain Lateralization, and Philosophy of Mind», *Religion, Brain & Behavior* 9, fasc. 4 (2019): 313–18.

⁹⁷⁰ Iain McGilchrist, «A response to commentators», *Religion, Brain & Behavior* 9, fasc. 4 (2019): 399–422.

⁹⁷¹ Sarah Coakley, «Concluding Eirenic (and Mostly “Unscientific”) Postscript», *Religion, Brain & Behavior* 9, fasc. 4 (2019): 423–34.

pensiero analitico-intuitivo” già esplorata da Bergson – e, di riflesso, la ragione di un’organizzazione modale della scrittura narrativa in quanto espressione di una precisa forma di attenzione.⁹⁷²

A questo punto l’obiezione più naturale riguardo uso dell’intuizione nella scrittura è che *romance* e *novel* siano categorie troppo generali per descrivere uno stile di pensiero. Sono chiare se le interpretiamo secondo il paradigma della critica letteraria (grossomodo ideale e inverosimile il primo, psicologico e realistico il secondo), ma pensarli come modelli di pensiero che si sono avvicinati nel corso della storia sembra azzardato. I dati che abbiamo a disposizione in campo letterario possiamo estrapolarli solo dai testi, non dalle intenzioni degli autori, né tantomeno dal loro cervello; e anche qualora l’autore avesse lasciato un commento alla propria opera, non possiamo sapere se un certo *romance* sia stato scritto con più o meno intuizione (o con più o meno emisfero destro, si potrebbe semplificare erroneamente). L’importanza dell’emisfero destro nel pensiero intuitivo, lo abbiamo visto, è cruciale, eppure sembra mancare ancora qualcosa per legarla al *romance*. Un’altra obiezione potrebbe riguardare il riduzionismo: tutta la teoria della letteratura sarebbe riducibile a due forme di attenzione corrispondenti agli emisferi cerebrali? Difficile da credere.

Nelle prime due parti abbiamo fatto emergere tre pregiudizi sulla scrittura che sembrano universalmente accettati, ma che descrivono solo metà della questione, per inciso quella più esplicita. Proviamo a riesaminarli.

⁹⁷² “Pointing to the bilateral structure of the brain, and the different modes of awareness and engagement associated with this, reduces the temptation to see our consciousness as arising from an indivisible unitary centre of awareness and decision-making (as Descartes, for example, supposed), to which we have transparent access at each moment; for what we naively take to be unproblematic awareness of the world in fact depends on a finely tuned and constantly interacting coalition of relatively autonomous subsystems. This in turn should generate humility about the danger of mistaking the thin surface of our logical abstractions and analytic dissections of a given phenomenon for a complete and self-sufficient grasp of its nature and significance”. John Cottingham, «Brain Laterality and Religious Awareness», *Religion, Brain & Behavior* 9, fasc. 4 (2019): 362–68. La stessa umiltà suggerita da Cottingham nello scambiare la superficie dei pensieri astratti per una descrizione completa della realtà andrebbe traslata anche sull’interpretazione di un testo letterario, il quale non dipende (in astratto, di nuovo) dalla mente di un io-autore neutro, bensì è espressione di un modo specifico di pensiero e relazione con il mondo.

La scrittura è fatta di parole? Sì, ma non sono l'aspetto più importante, lo diventano solo da un certo punto di vista che privilegia l'innovazione artificiale del linguaggio rispetto al racconto per immagini.

La materia della scrittura è la psicologia? Sì, ma spesso si dà per scontato cosa siano la psicologia e l'inconscio, considerando "profonde" solo le nevrosi private dell'io e lasciando fuori tutto lo sfondo di miti e leggende che hanno accompagnato l'essere umano dall'alba dei tempi. Si dice che la fantasia era il modo che avevano gli antichi di spiegare il mondo, ma pure questa è una generalizzazione impropria, dato che anche i termini tecnici della psicologia (ego, libido, pulsione di morte, archetipo eccetera) sono fantasie per descrivere la parte misteriosa dell'essere umano.

La scrittura è fatta dall'io? Sì, ma l'io non è un blocco di granito, non controlla ogni aspetto della narrazione, come vorrebbe Poe, ma è sottoposto alle pulsioni dell'inconscio che in larga parte ne guida l'opera attraverso intuizioni. Tutto ciò può essere più o meno consapevole. La differenza è quando l'io tenta di resistere all'intuizione in favore del controllo artificiale: in questo caso genera, secondo i suoi preconcetti, ciò che abbiamo chiamato *novel*.

Questa serie di "sì, ma..." diventa comprensibile grazie al quadro teorico di McGilchrist. Per ogni posizione abbiamo un doppio sguardo incompatibile e simultaneo, a seconda che si scelga di affrontare un problema dalla prospettiva di uno o dell'altro emisfero. Ovviamente non si tratta di una scelta consapevole, nel senso di escludere uno dei due emisferi. Non si può mai sottolineare abbastanza questa sottigliezza: gli emisferi sono mutualmente escludibili solo dalla prospettiva del sinistro. Nella realtà sono coinvolti in ogni compito mentale e ogni concetto (identità individuale, morale, senso del bello, eccetera) può essere espresso dalla prospettiva dell'uno o dell'altro. Il destro non esclude il sinistro: lo integra. Sostenere che l'intuizione *per se* è prerogativa del destro è sbagliato tanto quanto affermare che i due emisferi non

differiscono rispetto al loro comportamento. L'intuizione può essere vista da una prospettiva o dall'altra: le due macro-categorie di McGilchrist si limitano a offrire un quadro interpretativo che fissa le forme di attenzione su caratteristiche precise. Queste coordinate di massima sono utili perché anche adesso (per chi sta scrivendo e per chi sta leggendo queste righe) è all'opera una forma di attenzione. Non possiamo osservare un problema, soprattutto se interiore, da un punto di vista sganciato dalla nostra attenzione. Sapere che la nostra attenzione non è casuale, ma dipende da determinate caratteristiche biologiche, può aiutarci a capire perché da un certo momento in poi si è cominciato a scrivere diversamente da prima, al di là della generalizzazione sullo spirito del tempo che cambia. L'attenzione degli autori si è spostata da certe cose ad altre, ma quest'oscillazione non è stata casuale.

Un *romance* medievale è spontaneo non nel senso che l'autore non interviene con quello che oggi si chiamerebbe "artigianato", cioè il miglioramento artificiale del racconto con trucchi, suspense, colpi di scena eccetera, ma perché l'artificialità è subordinata all'intuizione. Il fine, per parafrasare Maritain, è il bene dell'opera, e il bene dell'opera si ottiene solo riducendo lo spazio di controllo dell'autore, subordinandolo a ruolo esecutivo, per così dire, dell'intuizione. Semplificando, il *romance* non esclude l'emisfero sinistro, ma lo integra nella spontaneità dell'intuizione creativa guidata dal destro.

Il *novel*, al contrario, nasce come reazione al *romance* non tanto per cosa si racconta ma per come. Gli spazi del racconto rimpiccioliscono dal mito al soggettivo in una progressiva centroversione. La storia, come intesa da Aristotele, diventa storiografia; l'attenzione alle questioni sociali prende il sopravvento; la psicologia inizia a svilupparsi come disciplina; l'immaginazione è interiorizzata (si veda il *train of thoughts* di Hobbes); il racconto stesso diventa autocosciente di sé, un gioco interno all'io dell'autore che può manipolare a piacimento

plot e personaggi (si vedano Sterne, Diderot eccetera); il racconto non è più trasmissione dell'originale, ma innovazione linguistica artificiale.

Questo slittamento, lo ripetiamo, è difficile da immaginare perché è tutto interiore. Anche dalla prospettiva della critica classica le distinzioni tra *romance* e *novel* non sono così nette come ci si aspetterebbe. Il motivo della confusione è che la vera novità del *novel* non sta nelle tematiche, ma nello stile di pensiero dell'autore. Seppur non univoco, questo mutamento sembra corrispondere allo slittamento dell'attenzione collettiva da quella globale dell'emisfero destro a quella focalizzata del sinistro verificatosi, secondo McGilchrist, proprio a cavallo tra Cinquecento e Seicento, quando il modo di pensare del *novel* inizia a formalizzarsi nella forma della *nouvelle*. In altre parole, il *novel* altro non sarebbe che un sintomo tangibile di questo cambiamento.

Obiezione: quali ragioni abbiamo per credere che l'attenzione proiettata dagli emisferi muti collettivamente?

L'ipotesi di McGilchrist si basa su due presupposti: imitazione ed epigenetica. Partiamo dalla prima:

Nell'imitazione si acquisisce qualcosa di un'altra persona, ma non in maniera inerte, priva di vita e meccanica [...] L'imitazione è una caratteristica umana e potrebbe essere vista come la più importante delle abilità umane, uno sviluppo cruciale nell'evoluzione del cervello dell'uomo [...] L'enorme forza della capacità mimetica umana sta nel fatto che il nostro cervello ci permette di evadere dai confini della nostra esperienza per entrare direttamente nell'esperienza di un altro: è così che, attraverso la coscienza umana, colmiamo il divario, condividiamo ciò che sente e fa l'altro, come ci si sente a essere quella persona.⁹⁷³

L'imitazione sarebbe, in altre parole, la “meta-competenza” che consente l'acquisizione di abilità, comportamenti, stili di vita, modi di vedere e stare al mondo. Imitare non significa copiare, ma condividere parte del modo di vedere le cose dell'altra persona. In questo “modo di

⁹⁷³ McGilchrist, *Il padrone e il suo emissario*, 380.

vedere” non rientrano solo i comportamenti, ma anche i valori, le emozioni, l’empatia. La capacità mimetica (intesa come processo creativo che modella identità e comportamento) è innata nei bambini ed è cruciale nello sviluppo e nell’apprendimento dei codici culturali condivisi.⁹⁷⁴ A livello collettivo, le culture stesse tendono a imitarsi, o “ibridarsi”, per usare un’espressione di Pieterse.⁹⁷⁵ Tuttavia l’imitazione di un comportamento non può essere sganciata dalle due matrici che McGilchrist ha identificato, la visione del mondo dell’emisfero sinistro e quella del destro. Tra le due, storicamente, non ci sarebbe un’alternanza netta (prima bianco, poi nero) così come a livello sociale nella ricostruzione Pieterse una cultura non sostituisce un’altra. Non si tratterebbe nemmeno di una ristrutturazione anatomica o funzionale del cervello (in un’epoca l’emisfero destro era più sviluppato, in quella successiva invece il sinistro) ma di oscillazioni nell’attenzione influenzate da credenze e pratiche condivise collettivamente attraverso imitazione.⁹⁷⁶

La scoperta dell’epigenetica, per un certo periodo, ha in parte rivoluzionato il modo in cui le scienze della vita guardavano all’espressione dei geni.⁹⁷⁷ Epigenetica significa che a mutare non è un gene, ma l’espressione di quel gene. Lo stesso gene, identico in due individui della stessa specie, può esprimersi in maniere diverse a seconda dell’influenza dell’ambiente su quel gene, delle abitudini o a causa di variabili difficili da identificare. Sugli esseri umani è particolarmente difficoltoso misurare l’influenza di un comportamento o di una condizione ambientale su un gene. Ciò che è certo, invece, è che le mutazioni epigenetiche si trasmettono

⁹⁷⁴ Christoph Wulf, «Mimesis in Early Childhood: Enculturation, Practical Knowledge and Performativity», in *Children, Development and Education*, a c. di Michalis Kontopodis et al. (Springer Netherlands, 2011).

⁹⁷⁵ Jan Nederveen Pieterse, *Mélange globale. Ibridazioni e diversità culturali*, a c. di C. Baraldi, trad. da F. Comastri (Carocci, 2005).

⁹⁷⁶ Per i dettagli sul come si sarebbe potuto verificare il passaggio di attenzione tra Cinquecento e Seicento cfr. *Infra*. par. 3.7.

⁹⁷⁷ Ute Deichmann, «Epigenetics: The Origins and Evolution of a Fashionable Topic», *Developmental Biology* 416, fasc. 1 (2016): 249–54.

da una generazione all'altra.⁹⁷⁸ Le mutazioni epigenetiche non sono definitive. In assenza della causa che ha provocato il cambiamento nell'espressione del gene (alterazione della condizione ambientale, abitudini diverse, eccetera) il gene torna a esprimere il carattere precedente alla mutazione.

Nel nostro caso è particolarmente difficile dimostrare un cambiamento epigenetico legato all'abitudine nel prediligere l'attenzione dell'emisfero sinistro o quella del destro a livello individuale, figurarsi su scala collettiva e addirittura storica. Il salto di McGilchrist è rischioso (forse perfino inevitabile, date le premesse) ma comunque interessante come ipotesi di lavoro.

Se consideriamo che l'essere umano ha due modi di stare nel mondo – di nuovo, divisi e divisibili solo dalla prospettiva del sinistro –, e se si considera l'imitazione qualcosa in più del semplice scimmiettare il comportamento di qualcuno, e se si pensa che abitudini e comportamenti alterino l'espressione genica, allora si potrebbe concludere che la storia stessa dell'essere umano è stata segnata da questi due modelli di attenzione. Tutta la ricostruzione che abbiamo tentato nel primo capitolo, descrivendo la tensione tra *mythos* e *logos*, può essere riletta alla luce della teoria degli emisferi: la cosiddetta “età assiale”, in cui si è assistito alla progressiva affermazione del linguaggio alfabetico, con conseguente inflessione e sviluppo del pensiero propriamente astratto, teorico e razionale, potrebbe essere stato in via ipotetica il primo momento di slittamento dell'attenzione dall'emisfero destro al sinistro.⁹⁷⁹

⁹⁷⁸ Lo studio dei meccanismi epigenetici, l'influenza diretta del contesto ambientale, delle abitudini e l'ereditarietà delle espressioni epigenetiche, ha avuto come conseguenza una quasi fisiologica riesumazione del lamarckismo come quadro teorico migliore rispetto alla teoria dell'evoluzione darwiniana. A fronte dei dati disponibili, tuttavia, non sembra necessaria una revisione dell'intero paradigma evolutivo in chiave epigenetica. Cfr. Mauro Mandrioli, «From Environmental Epigenetics to the Inheritance of Acquired Traits: A Historian and Molecular Perspective on an Unnecessary Lamarckian Explanation», *Biomolecules* 13, fasc. 7 (2023): 1077. Per una prospettiva storica e integrativa tra teoria darwiniana ed epigenetica, si veda Mariagrazia Portera e Mauro Mandrioli, «Who's Afraid of Epigenetics? Habits, Instincts, and Charles Darwin's Evolutionary Theory», *History and Philosophy of the Life Sciences* 43, fasc. 1 (2021).

⁹⁷⁹ Susanna Rizzo e Greg Melleuish, «In Search of the Origins of the Western Mind: McGilchrist and the Axial Age», *Histories* 1, fasc. 1 (2021): 24–41.

McGilchrist usa spesso l'espressione di Heidegger, *dasein*, l'esserci nel senso dell'esperienza che l'essere umano fa dell'esistenza. Quest'esperienza non è sganciata dalla biologia del cervello, né è determinata univocamente dalla cultura, ma dipende da entrambe. I modi di esserci modellano il mondo attorno a noi e il mondo che viviamo influenza il nostro esserci. Per questo l'analisi di McGilchrist non si ferma alla neurobiologia del cervello. Astrarre un modello cerebrale svincolato dai mutamenti culturali è già una scelta nel dirigere l'attenzione (in questo caso al dettaglio tralasciando il contesto), così come lo è il considerare concetti e movimenti culturali indipendentemente dalla nostra struttura mentale. Il rischio di un'operazione simile, si è accennato prima, è la generalizzazione.⁹⁸⁰ Non si può parlare di tutto: occorre selezionare problemi specifici e analizzarne, possibilmente, parti ancor più specifiche. Eppure anche quest'assunto può valere in certi contesti, meno in altri, e anch'esso deve essere emerso a un certo punto della storia da una convergenza tra l'attenzione analitica e il contesto culturale che ha favorito la parte invece del tutto.⁹⁸¹

Riassumendo, quella di McGilchrist non è una teoria puntuale di storiografia ma un modello interpretativo dell'evoluzione culturale. Non può essere né confermato né smentito da esempi e contro-esempi, poiché è implicito nell'argomento che le due forme di attenzione non siano mutualmente esclusive: il fatto che in un'epoca l'attenzione collettiva fosse più orientata verso l'emisfero destro non significa che tutti pensassero allo stesso modo. Ciò che si può fare è guardare un periodo storico non da un punto di vista neutro, ma alla luce delle evidenze sull'asimmetria cerebrale descritte in precedenza. Il vantaggio è la possibilità di offrire una nuova chiave interpretativa sull'origine e lo sviluppo di certi movimenti culturali (illuminismo, romanticismo, eccetera); lo svantaggio è quello di non poter sottoporre un'intera epoca storica

⁹⁸⁰ McGilchrist, «A response to commentators», 400.

⁹⁸¹ Bergson, si è detto, imputa lo stesso peccato di "analisi" sia al razionalismo che all'empirismo.

a risonanza magnetica funzionale per vedere quali parti del cervello erano attive mentre Michelangelo scolpiva il David.

Il vantaggio più grande di questa chiave interpretativa è non lasciare i concetti appesi nei cieli della speculazione. Dire che “i greci pensavano in maniera diversa” significa poco o nulla al di fuori dell’analisi testuale dell’*Iliade* o dell’*Odissea*. Gli stessi concetti di apollineo e dionisiaco, per esempio, sono speculazioni che possono significare tutto e il contrario di tutto, tanto più alla luce del fatto che, come si è visto nella prima parte, Apollo non era esattamente il dio della misura e della razionalità. Sapere invece che siamo sempre dotati di due modi di concepire uno stesso concetto, e che questi modelli non sono peregrini ma dipendono da strutture neurali asimmetriche può, se non altro, sgombrare la discussione da confusioni concettuali e astrazioni che ci suonano giuste solo perché in apparenza razionali. Sapere che nella nostra testa una parte di attenzione considera giusto solo ciò che è esplicito, linguistico, lineare, chiaro, e rifiuta tutto ciò che in apparenza sembra più oscuro, implicito, poetico e metaforico, può fare la differenza. La consapevolezza stessa di avere (per semplificare) due modi di essere consapevoli altera il modo in cui dirigiamo l’attenzione, anche rispetto a mutamenti storici, letterari filosofici.

Per queste ragioni i concetti di *romance* e *novel* non avrebbero nulla da perdere nell’essere riletti alla luce dell’ipotesi sull’asimmetria cerebrale – se non la chiarezza della divisione critica che bolla il *romance* come qualcosa di superato (o di letteratura minore) e il *novel* come una conquista letteraria e psicologica. Se il *romance* in quanto stile di pensiero e modo di comporre è sfumato nel *novel*, è perché l’attenzione collettiva si è spostata, nell’arco di un paio di secoli, da quella globale, spontanea e intuitiva dell’emisfero destro a quella meccanica, analitica e linguistica del sinistro. Attenzione: qui ci limitiamo a rilevare il punto di origine, grossomodo il Seicento, ma il mutamento non è stato certo così rapido o unilaterale. Ciò che

emerge è una progressiva interiorizzazione delle facoltà umane, dall'immaginazione all'intuizione, interiorizzazione che coincide con i mutamenti nell'abitudine di lettura e scrittura, cioè nella disposizione verso il testo letterario. Per esempio il romanticismo, che nell'ottica di McGilchrist è caratterizzato da una riaffermazione dell'emisfero destro, non riavvolge le lancette e non nega il senso di identità che si è andato affermando nel secolo precedente; piuttosto ricerca un ponte tra individuale e universale.⁹⁸² Questo per dire, di nuovo, che l'oscillazione dell'attenzione non cancella ciò che c'è stato prima, o almeno non lo fa dal punto di vista dell'emisfero destro.

Il compimento del passaggio da *romance* a *novel* in quanto modelli di pensiero si realizza solo nella contemporaneità. L'arte, e la letteratura in particolare, si fanno burocratizzate, fissate in modelli meccanicisti di esecuzione che tengono in scarsa considerazione la spontaneità dell'intuizione: anche questa sembrerebbe una generalizzazione, ma daremo un esempio concreto nel paragrafo 3.8, se non altro per inquadrare la forza attrattiva del tipo di attenzione dell'emisfero sinistro.

Ciò che resta da fare ora è verificare se ci sono motivi validi per vedere nel Seicento una possibile oscillazione verso l'emisfero sinistro e se questa oscillazione abbia contribuito alla nascita del *novel* come nuova forma letteraria – espressione che, in realtà, altro non sarebbe che la manifestazione di una specifica forma di attenzione. Prima però è necessario mettere a fuoco un aspetto dell'attenzione del sinistro già accennata nel capitolo due, cioè quello che James Hillman definisce “letteralismo”.

⁹⁸² Cfr. Taylor, *Cosmic Connections*.

3.6 Distacco ironico o cinismo disincantato?

Nel secondo capitolo si è visto come anche le categorie tradizionali di *romance* e *novel* siano chiare solo superficialmente. Uno dei motivi dipende dall'idea che nelle narrazioni ci sia stata, storicamente e psicologicamente, un'evoluzione verso il realismo, e che il realismo del *novel* sia un valore in sé.

The theory of a development towards realism has gained wide credence largely because critics have started with a built-in bias in its favour; they have felt, on what appear to be fundamentally moral grounds, that a progression towards realism ought to have taken place. The writer should face up to his social obligations; fiction should depict the actual world, not some escapist fantasy-land: these have been tacit critical axioms. Therefore, critics have equated realistic with "serious" fiction and non-realistic with less serious, more "popular" fiction. Realism and non-realism have been turned into value-judgments rather than simply being used as descriptive categories.⁹⁸³

Secondo il critico Maurice Shroder, per esempio, il *Bildungsroman* non sarebbe una categoria speciale di romanzo, ma il tema stesso nel *novel*, cioè la formazione, l'educazione e la crescita del protagonista, la perdita dell'innocenza, l'allontanamento dall'illusione in un percorso verso la realtà.⁹⁸⁴ Il *novel* rifiuta lo "spirito del *romance*" che filtra il mondo attraverso l'interpretazione soggettiva dell'immaginazione e del racconto mitico; il *novel* demistifica attraverso la disillusione del protagonista, e l'epica del mondo moderno diventa "comica"; in questo senso il *novel*, secondo Shroder, può essere definito anche un *anti-romance*.⁹⁸⁵ Sull'altro versante c'è lo spirito romantico, che tinge la realtà di illusioni producendo (se va bene) amori impossibili o (se va male) vera e propria follia come quella di Don Chisciotte.⁹⁸⁶ L'antidoto al pensiero mitico è l'ironia che, demistificando, ci fa ridere degli

⁹⁸³ T. D. MacLulich, «Novel and Romance», *Canadian Literature: Themes and Variations in Criticism* 70 (1976): 42.

⁹⁸⁴ Maurice Z. Shroder, «The Novel as a Genre», *The Massachusetts Review* 4, fasc. 2 (1963): 291–308.

⁹⁸⁵ Shroder, «The Novel as a Genre», 295.

⁹⁸⁶ Shroder, *Ibid.*

illusi che credevano davvero che un mulino a vento fosse un gigante. La domanda che sorge a questo punto, e spesso non ci si pone, è: dove finisce l'ironia e inizia il cinismo?

Shroder, infatti, conclude come alle soglie del Novecento (in parte anche per via dell'influenza di Bergson e Freud) il *novel* abbia iniziato a ironizzare sulla sua stessa tendenza al realismo, finendo col fondare (consapevolmente o meno) nuove mitologie.⁹⁸⁷

Il problema attorno all'ironia come categoria interpretativa emerge chiaramente se leggiamo quello che uno dei più grandi autori comici del Novecento scrive riguardo se stesso:

In una sequenza comica di un mio film che si chiama *Il dormiglione*, divento imprevedibilmente Blanche Du Bois in *Un tram che si chiama desiderio*. Parlo con accento femminile del Sud cercando di far ridere, mentre Diane Keaton fa una perfetta imitazione di Marlon Brando [...] Ovviamente il suo Brando è meglio della mia Blanche, ma quello che voglio dire è che nella realtà io sono Blanche. Blanche dice: "Non voglio la realtà, voglio la magia". E io ho sempre disprezzato la realtà e bramato la magia.⁹⁸⁸

Espressione suggestiva, soprattutto detta da un noto materialista come Woody Allen. Possiamo catalogare quella di Allen come aneddotica e passare oltre, ma il parallelo con Blanche Du Bois è interessante. Nell'opera di Tennessee Williams, Blanche è una sorta di versione americana di Emma Bovary: vive una vita fittizia perché rifiuta la propria, attirandosi ogni genere di guai. Blanche finirà internata in un manicomio dopo essere stata stuprata da Stanley (Marlon Brando), marito di sua sorella. Potremmo dire che Blanche non è il modello migliore con cui identificarsi, eppure Allen scrive di essere proprio come lei, a dispetto di tutte le disgrazie che le capitano. Perché? Un autore comico che volesse stemperare il taglio drammatico di *Madame Bovary* o *Un tram che si chiama desiderio* dovrebbe fare, un po' alla Cervantes, una parodia della protagonista e delle sue fantasticherie; eppure l'ironia, una volta demistificato tutto ciò che era possibile demistificare, finisce col prendere di mira se stessa, ma

⁹⁸⁷ Shroder, 306.

⁹⁸⁸ Woody Allen, *A proposito di niente*, trad. da Alberto Pezzotta (La nave di Teseo, 2020), 29.

se si finisce col ridere di tutto, alla fine cosa resta?⁹⁸⁹ Una volta sbarazzatasi di ogni illusione, alla fine, all'ironia non resta sbarazzarsi di essa stessa.

Questo per dire che quando si sostiene che il *novel* mira ironicamente al realismo (attribuendogli implicitamente un valore morale ed estetico superiore) occorrerebbe specificare a quale realtà ci si riferisce, soprattutto se la realtà "reale" è in ultima istanza essa stessa una burla. Si è ripetuto più volte come non esista una percezione della realtà sganciata dalla psicologia. Anche volendo accantonare la premessa psicologica di Hillman introdotta nel secondo capitolo, comunque in quanto mammiferi dotati di corpo e cervello siamo vincolati a percepire il mondo attraverso le forme dell'attenzione descritte nei paragrafi precedenti, e abbiamo visto come l'attenzione non sia spuria, ma determinata dalla nostra struttura cerebrale. La tesi (spesso sottaciuta) secondo cui il *novel* sarebbe superiore al *romance* poiché più realistico nasconde la predilezione per uno specifico modo di vedere la realtà e raccontarla, un modello che alcuni, come Shroder, vedono sì meno poetico, ma comunque più vero.

Tuttavia, attribuendo a "poesia" la definizione di Maritain, il rapporto si capovolge. In controtendenza rispetto all'inversione della prescrizione aristotelica che ha attribuito alla storiografia il primato sulla poesia, secondo Maritain l'essenza dell'arte sta proprio nell'intuizione creativa che permette di cogliere il sé e le cose insieme. Ciò significa che l'arte non è ridotta a rappresentazione astratta di ciò che si crede sia vero; al contrario, questa è colta

⁹⁸⁹ In diversi film Allen prende spesso in giro l'ossessione del realismo per il realismo, tanto che alcuni suoi lavori, come *Ombre e nebbia*, si concludono con uno spettacolo di magia ispirato a Fellini, oppure ricorrono al fantastico come *La rosa purpurea del Cairo*. L'esempio più lampante di satira al materialismo riduzionista in Allen si trova nel finale di *Una commedia sexy in una notte di mezza estate* (film ispirato a *Sorrisi di una notte d'estate* di Bergman). Il film si apre con la lezione di Leopold, professore di filosofia che dice come non esista nulla in questa vita tranne ciò che si può vedere o toccare, e si chiude con lo spirito dello stesso Leopold che lascia il corpo dopo aver fatto l'amore con una giovane infermiera. Il tema della magia in questo caso non riguarda la religione o la fede in senso stretto (tanto più che Allen è notoriamente ateo) ma l'incanto del cinema e della fantasia, il percepire nella finzione qualcosa in più della realtà. In questo Allen incarna paradossalmente il vero "spirito del *romance*" secondo la definizione di Shroder. L'illusione, in *Una commedia sexy in una notte di mezza estate*, è la realtà così come siamo abituati a concepirla, e la "perdita dell'innocenza" si capovolge nel suo contrario senza dimenticare la carica ironica. Allen gioca più volte sullo stesso tema in altre pellicole come *Alice o Magic in the Moonlight*, in cui la magia, anche se illusione (cinematografica), è preferibile a una vita sterile. In questo senso potremmo dire che Allen non crede nella magia in senso letterale, ma poetico (e se non ci crede, se non altro la desidera).

nella sua totalità implicita che comprende al tempo stesso il sé profondo dell'artista. Non si ripeterà mai abbastanza: il sé cui fa riferimento Maritain non è l'ego. L'io è dissolto nel processo creativo, subordina l'intelletto operativo all'intuizione e la spontaneità del lavoro fa emergere naturalmente ciò che c'è di vero, sia nelle cose, sia nella psiche profonda dell'artista. Si potrebbe dire addirittura che la realtà cui fa riferimento Shroder è più che altro una rappresentazione astratta di ciò che l'io dello scrittore di *novel* crede sia reale: l'autore tratteggia una mappa semplificata del territorio, non il territorio stesso, se non altro perché esclude dal racconto il proprio sé; quando invece l'autore di *novel* mette il proprio io al centro, in nome della sincerità, questo occupa tutto lo spazio, impedendo al sé autentico di rivelare le cose nella loro natura intima. Semplificando ancora, il mito di Orfeo è in un certo senso più reale della storia d'amore raccontata in un *novel*, anche qualora questa storia fosse un memoir o un resoconto fedele di fatti realmente accaduti. Il motivo è che il mito narra per immagini quella che Bergson chiama intuizione della durata, gettando un ponte tra l'individuale e l'universale.

Così descritto, il processo creativo potrebbe far tornare alla mente il titanismo di certi poeti romantici, ma circonlocuzioni simili sono (purtroppo) quasi inevitabili: dopotutto, c'è un motivo se i poeti del passato avevano attribuito l'esperienza poetica all'intercessione della Musa. Sintetizzando l'argomento in una battuta tanto vera quanto brillante, la scrittrice Ursula K. Le Guin disse di essere una realista, ma di una realtà più grande, proprio perché i generi che realizzava (fantascienza e fantasy) erano scritti nel pieno spirito del *romance*. Per Le Guin, infatti, esisterebbe una differenza tra ciò che è vero e ciò che è fattuale: un fatto, di per sé, è sterile, mentre la verità abbraccia un orizzonte immaginativo più grande che travalica il confine di ciò che è considerato reale o realistico.⁹⁹⁰ Questo spirito di verità è proprio del *romance*. Il

⁹⁹⁰ "So I arrive at my personal defense of the uses of the imagination, especially in fiction, and most especially in fairy tale, legend, fantasy, science fiction, and the rest of the lunatic fringe. I believe that maturity is not an

novel, al contrario, si caratterizza proprio per l'ironia che (contrariamente a quanto sostenuto da Shroder) non tende tanto alla verità, quanto a quella che si pensa essere la verità solo in virtù della sua corrispondenza con ciò che si suppone sia realistico.

Ovviamente è possibile scrivere fantascienza e fantasy anche in pieno spirito del *novel*: non conta il contenuto superficiale del testo (draghi, elfi, astronavi o altro) ma l'esperienza della durata reale espressa per immagini. Quest'esperienza è possibile solo attraverso l'attenzione globale dell'emisfero destro.

La realtà dal punto di vista dell'emisfero sinistro è fatta di parti scomponibili, concrete, parcellizzate, manipolabili, astrabili, comprensibili, chiare, prive di mistero. La realtà è *hic et nunc*, è ciò che si vede e si sente, e al più ciò che si può ricreare in laboratorio. È materia inerte, priva di significato, regolata da principi meccanici, descrivibili e misurabili. Date queste premesse la magia diventa una reazione irrazionale alla realtà, il rifiuto di accettare che i mulini a vento sono solo mulini e che i giganti non esistono. Sempre da questo punto di vista l'ironia è ciò che smentisce la bugia, l'illusione che le cose possano essere diverse da come appaiono. L'ironia demistifica il mondo, riportando i personaggi del *novel* (e i lettori) coi piedi per terra. Questa posizione (oltre a limitare drasticamente il significato della poesia) nasconde anche un certo autocompiacimento, poiché quelle che si smascherano nel racconto sono menzogne. Il

outgrowing, but a growing up; *that an adult is not a dead child, but a child who survived* (corsivo mio). I believe that all the best faculties of a mature human being exist in the child, and that if these faculties are encouraged in youth they will act well and wisely in the adult, but if they are repressed and denied in the child they will stunt and cripple the adult personality. And finally, I believe that one of the most deeply human, and humane, of these faculties is the power of imagination: so that it is our pleasant duty, as librarians, or teachers, or parents, or writers, or simply as grownups, to encourage that faculty of imagination in our children, to encourage it to grow freely, to flourish like the green bay tree, by giving it the best, absolutely the best and purest, nourishment that it can absorb. And never, under any circumstances, to squelch it, or sneer at it, or imply that it is childish, or unmanly, or untrue. For fantasy is true, of course. It isn't factual, but it is true. Children know that. Adults know it too, and that is precisely why [...] in denying their childhood, the adults have denied half their knowledge, and are left with the sad, sterile little fact: 'Unicorns aren't real.' And that fact is one that never got anybody anywhere (except in the story 'The Unicorn in the Garden,' by another great fantasist, in which it is shown that a devotion to, the unreality of unicorns may get you straight into the loony bin). It is by such statements as, 'Once upon a time there was a dragon,' or 'In a hole in the ground there lived a hobbit' – it is by such beautiful non-facts that we fantastic human beings may arrive, in our peculiar fashion, at the truth." Le Guin, *The Language of the Night*, 39–40.

novel, dal punto di vista dell'emisfero sinistro, sta dalla parte non solo della realtà, ma della verità, e non potrebbe essere altrimenti poiché la realtà che il sinistro concepisce è ristretta alla sua attenzione focalizzata.

La realtà dal punto di vista dell'emisfero destro è un flusso mutevole, aperto, inafferrabile, vitale e organico, pregno di significati contestuali e mistero. Non è esauribile in spiegazioni nette, né esplicabile in formule lineari. Al contrario quel che conta è l'implicito, le sfumature di significato, ciò che possiamo cogliere intuitivamente e cercare di esprimere solo in parte con l'arte, la musica e le immagini.⁹⁹¹ La magia per l'emisfero destro è un'allegoria per esprimere il mistero radicale, ciò che non si può conoscere davvero, un po' come Filemone ha cercato di insegnare a Jung.⁹⁹² Più che una pratica di controllo e manipolazione, l'esperienza della durata è lo sfondo della realtà, il senso di meraviglia e significato che re-incanta il mondo anche quando non racconta di fate e folletti.

Riguardo l'ironia, anche questa è percepita in modi diversi dagli emisferi. Il destro capisce le battute di spirito, il sinistro no. Ecco perché forse vale la pena ripensare anche quello che la critica letteraria ha definito "distacco ironico" riguardo il ruolo dell'autore, il quale non si fa coinvolgere troppo in ciò che sta creando.⁹⁹³ Un certo grado di distacco è necessario all'arte

⁹⁹¹ Nota: questo non vuol dire che arte, poesia e musica non esistano per l'emisfero sinistro, ma solo che quest'ultimo le concepisce in maniera differente secondo il proprio punto di vista. Lo stesso dicasi per la scienza: per ogni attività umana esistono sempre due macro-categorie attraverso cui filtrare l'attenzione.

⁹⁹² Cfr. Supra. par. 1.7.

⁹⁹³ Come introdotto nel primo capitolo, Ong interpreta il processo di letteralizzazione come un progressivo allontanamento dalla naturalità della comunicazione orale, e le narrazioni non sono escluse dal mutamento. Per Ong la narrazione scritta non solo avviene "in differita", ma è anche una forma di gioco auto consapevole che l'autore fa con il proprio pubblico – in questo senso l'ironia si sostituisce alla *mimesis* originaria in cui l'arte doveva essere riproduzione esatta della natura. Ong ha in parte ragione quando attribuisce all'autore letterato una maggior consapevolezza del poeta orale, ma trascurava il fatto che il momento della composizione, in entrambi i casi, è guidato dall'inconscio. L'autoconsapevolezza dell'autore letterato può offuscare l'influsso dell'inconscio o dell'intuizione, ingabbiando il racconto nel formalismo, nelle tecniche narrative o nel semplice "buon gusto", ma può anche originare una forma nuova di rapporto con l'inconscio in cui l'io è agente trasformativo. L'autoconsapevolezza, come nel caso di Jung e *Il libro rosso*, può anche per paradosso arricchire l'esperienza intuitiva profonda dell'autore che compone e, di conseguenza, del pubblico che legge. Senza contare che, come mostrato nel primo capitolo, anche i poeti orali avevano una propria interiorità che permetteva loro di essere più di semplici tramiti della tradizione; ciascuna esibizione era una *poiesis* individuale della tradizione, una riformulazione creativa che mischiava esteriorità (*mimesis*) e interiorità. Cfr. Walter J. Ong, «From Mimesis to

perché si possa realizzare.⁹⁹⁴ Questo aspetto del processo creativo è chiaro anche a Maritain, quando equipara il poeta a un assassino che compie un delitto in piena lucidità: l'intuizione creativa non si oppone all'intelletto operante, alla tecnica o alla precisione, bensì si realizza tramite un necessario distacco che permette di guardare ciò che si sta realizzando con una certa oggettività. In questo senso, il distacco ironico salvaguarda l'ego dell'artista dal pericolo della letteralizzazione dell'esperienza creativa (credersi davvero in contatto con una Musa, per esempio).⁹⁹⁵ Sintetizzando, potremmo dire che l'ironia prende sul serio l'intuizione, sminuendo l'ego: in altre parole, l'arte può essere considerata un gioco ma, proprio come fanno i bambini, questo non significa che non si debba giocare seriamente.

Spirito dell'infanzia e senso del comico nell'autore dovrebbero unirsi a un ottimismo creativo di fondo. Ottimismo inteso come una specie d'incoscienza nei riguardi di se stessi, verso il proprio personale patire, raggiungibile soltanto rivolgendosi all'esterno. Ci si convincerà che il "dramma", da trattare col dovuto realismo ironico, è anche fuori di noi, riguarda gli altri, oltre noi stessi. Questo impegno, che per semplificazione chiamiamo ottimismo creativo, e che perciò dovrebbe andare di pari passo con un'astensione dall'emozione dell'evento che è solo apparente, non ha nulla a che fare con un'allegria preconcepita, ma è interesse vivo per il mondo. Scriveva Nietzsche, l'uomo ride perché "solo lui soffre così profondamente da aver dovuto inventare il riso. È giusto che l'animale infelice e melanconico sia anche il più allegro".⁹⁹⁶

Al contrario, potremmo dire che il cinismo sminuisce l'intuizione esaltando l'ego: se il distacco tra autore e opera si fa troppo grande, il gioco infantile diventa scherzo adulto, col rischio di cadere da un lato nell'emozionalismo, nell'autobiografismo, oppure nell'artificiosità priva di anima.⁹⁹⁷ Questo processo di demistificazione ininterrotta ha come conseguenza un

Irony: The Distancing of Voice», *The Bulletin of the Midwest Modern Language Association* 9, fasc. 1/2 (1976): 1–24.

⁹⁹⁴ Scarpelli, *Storie di carta, storie di celluloidi. La narrazione cinematografica*, 100.

⁹⁹⁵ Nelle pagine precedenti abbiamo definito quest'eventualità come "inflazione" (come nel caso del personaggio di Zarathustra che finisce col prendere il sopravvento su Nietzsche, il suo stesso creatore).

⁹⁹⁶ Scarpelli, *Storie di carta, storie di celluloidi. La narrazione cinematografica*, 152.

⁹⁹⁷ Tra le conseguenze estreme del distacco ironico figurano forme letterarie tipiche del post modernismo, come gli *Esercizi di stile* di Queneau, totalmente sganciati dal racconto di un'esperienza reale in funzione dell'esecuzione tecnica; oppure troviamo romanzi auto indulgenti, in cui la libera invenzione, invece di essere messa al servizio dell'intuizione creativa, risponde solo all'ego dell'autore. Fenomeni del genere dipendono

grande senso di liberazione da un lato; dall'altro, l'incapacità di arrivare a una verità di qualunque tipo che non sia a sua volta provvisoria e liquidabile con una risata sarcastica. In un saggio dedicato all'intrattenimento televisivo e al postmodernismo, David Foster Wallace cita una frase di Hyde che sintetizza il doppio volto dell'ironia: "Irony has only an emergency use. Carried over time, it is the voice of the trapped who have come to enjoy their cage".⁹⁹⁸

Ironia e cinismo sono categorie che rappresentano bene le due forme di attenzione degli emisferi: il destro (ironia) integra la capacità tecnica del sinistro senza prendersi troppo sul serio; il sinistro (cinismo) vede nell'opera nient'altro che parti scomponibili da assemblare meccanicamente secondo regole narratologiche o drammaturgiche. L'ironia, in questa lettura, demistifica non tanto il significato dello stare al mondo, ma le pretese di controllo che l'essere umano cerca di esercitare su se stesso e la realtà.⁹⁹⁹ L'ironia vista dalla prospettiva dell'emisfero destro non riduce l'esperienza al qui e ora, ma al contrario permette di non prendere troppo sul serio la pretesa dell'ego di aver capito tutto. L'ironia dal punto di vista del sinistro, al contrario, è invece più simile al cinismo, allo humor macabro o *gallows humor* – per intendersi, la risata scaturita vedendo qualcuno scivolare su una buccia di banana.¹⁰⁰⁰ Nel caso di una battuta di spirito, l'area prefrontale sinistra contribuisce a processare informazioni visuali, per esempio leggendo una barzelletta, ma la comprensione dell'ambiguità che consente di apprezzare la barzelletta è possibile solo grazie all'integrazione dell'emisfero destro.¹⁰⁰¹

dall'eccessiva autoconsapevolezza dello scrittore, il quale demistifica il racconto al punto da non raccontare più niente. Cfr. Alter, *Partial Magic: Novel as a Self-Conscious Genre*, 221–25.

⁹⁹⁸ David Foster Wallace, «E Unibus Pluram: Television ad U. S. Fiction», *Review of Contemporary Fiction* 13, fasc. 2 (1993): 183.

⁹⁹⁹ Nel saggio sul riso, Bergson scrive come solo ciò che è automatico, rigido, meccanico è davvero comico: il motivo è la sua opposizione con la vita, che è flusso mutevole, irripetibile. Cfr. Henri Bergson, *Il riso: saggio sul significato del comico*, trad. da Federica Sossi (Feltrinelli, 2019). Si veda anche Scarpelli, *Ingegno e congegno*, 95–100.

¹⁰⁰⁰ Leonard L. Lapointe, «Brain damage and humor: not a laughing matter», *Clinical Aphasiology Conference*, 1990, 55.

¹⁰⁰¹ Ksenija Marinkovic et al., «Right Hemisphere Has the Last Laugh: Neural Dynamics of Joke Appreciation», *Cognitive, Affective, & Behavioral Neuroscience* 11, fasc. 1 (2011): 113–30.

Queste due attenzioni non sono escludibili. Sono sempre compresenti in un cervello funzionante, sebbene si possa propendere più per l'una o per l'altra, motivo per cui in ogni concetto espresso, in ogni riga scritta di un libro, è possibile una doppia lettura. La cosa curiosa è che, d'istinto, siamo portati a credere che le conclusioni cui arriva l'emisfero sinistro siano più corrette di quelle del destro. Il motivo è che raramente accettiamo l'ambiguità, e una spiegazione in apparenza lineare ed esplicita (anche se sbagliata) ci suona più giusta di una contro-intuitiva.¹⁰⁰² La tendenza del sinistro a considerare importante la coerenza del finale di una narrazione è stata osservata anche nel caso delle battute di spirito, laddove pazienti con danni all'emisfero sinistro erano più aperti a finali ambigui o sospesi, concentrandosi maggiormente sull'effetto sorpresa.¹⁰⁰³ I dati raccolti da McGilchrist mostrano anche come l'emisfero sinistro sia più incline a essere vittima di illusioni rispetto al destro, fenomeno paradossale dato che la funzione dell'ironia sarebbe proprio quella di demistificare l'illusione. La domanda di fondo però resta: i mulini a vento sono giganti oppure no?

Di nuovo, non si tratta di scegliere l'attenzione di un emisfero o dell'altro. I limiti del sinistro sono intrinseci alla sua natura di "emissario", per usare il gergo di McGilchrist – e l'opposizione tra due estremi inconciliabili esiste solo dal punto di vista del sinistro. Il destro, invece, include il sinistro proprio per via della sua visione contestuale che comprende l'opposto senza volerlo escludere. Ecco perché la domanda sui mulini a vento è ambigua. Potremmo dire che ciò che Cervantes prende realmente in giro nel *Don Chisciotte* non sono i sogni *per se*, quanto il letteralismo, che può essere classificato come una tendenza tipica dell'emisfero sinistro. Letteralismo, si è accennato nel secondo capitolo, significa prendere in senso letterale i

¹⁰⁰² L'uso frequente dell'espressione "contro-intuitivo" permette di vedere come anche l'intuizione sia vista in modo diverso dai due emisferi. Anche il sinistro ha intuizioni, eppure, proprio per la sua tendenza a colmare i vuoti a tutti i costi con spiegazioni, è più incline all'errore o a saltare a conclusioni affrettate. Le intuizioni del destro, invece, sono più in linea con quelle che nel linguaggio quotidiano chiamiamo contro-intuizioni.

¹⁰⁰³ Amy M. Bihrlé et al., «Comprehension of Humorous and Nonhumorous Materials by Left and Right Brain-Damaged Patients», *Brain and Cognition* 5, fasc. 4 (1986): 399–411.

contenuti della psiche (e di riflesso i contenuti della fantasia). La conseguenza del prendere sul serio tutto ciò che abbiamo in testa porta alla paranoia, come quella di Don Chisciotte, ma questo non significa che ciò che ci passa per la mente sia finto, o che la realtà che pensiamo “reale” sia indipendente dalla nostra prospettiva psicologica su di essa.

Il letteralismo potrebbe sembrare (superficialmente) l’antidoto migliore contro le illusioni, ma questo stile di pensiero allineato con il modo tipico dell’emisfero sinistro non è dato da sempre e per sempre, bensì prodotto culturalmente. Il fatto che il nostro presente sia modellato sui parametri del letteralismo (che si consideri esatto, vero e giustificato solo ciò che può essere, per così dire, “preso alla lettera”) rende ancor più difficile capire dove e come è emersa questa tendenza – più o meno nello stesso modo in cui noi, essendo nati nel mondo del *novel*, troviamo difficile tracciarne il punto d’origine.

Tra i principali responsabili del pensiero letterale troviamo proprio il filosofo che paradossalmente più di tutti ha dato battaglia ai mulini a vento per scovare una verità indubitabile: Cartesio.

3.7 Il cranio di Cartesio

La tendenza al letteralismo emerge nella coda lunga del Rinascimento, a cavallo tra Cinquecento e Seicento. Qui troviamo anzitutto Marin Mersenne, personaggio che Hillman mette al centro della sua re-visone della psicologia, descrivendolo con queste parole: “corrispondente di Descartes, Galileo, Pascal, Fludd, Torricelli, Richelieu, Hobbes, Grozio, Huygens e altri grandi contemporanei, egli fu una delle figure centrali dell’epoca e si oppose con grande vigore a una visione animistica e personificata della natura”.¹⁰⁰⁴ Abbiamo visto come in seno al cristianesimo la credenza nella magia fosse diffusa nel culto dei santi, delle reliquie, negli scongiuri e nelle benedizioni. Il mondo era infuso di anima, di fantasia, e i contenuti della psiche personificati attraverso l’allegoria. In questo senso il Rinascimento non è una rottura col passato, ma un’alterazione: recuperando la tradizione classica, l’animismo rinascimentale si esprime in un ampio ventaglio di pratiche immaginali come il neoplatonismo di Marsilio Ficino, il pan-psichismo, l’alchimia, l’astrologia, l’orfismo, l’ermetismo, e l’allegoria poetica.¹⁰⁰⁵ Si può dire che tutte queste pratiche sono “false” da un punto di vista scientifico, ma ciò che conta qui è il valore che rivestivano nella psiche dell’uomo rinascimentale. La fantasia era considerata reale, e in quanto reale l’essere umano era obbligato a confrontarsi con entità psichiche personizzate, cioè forze percepite come indipendenti – si veda l’esempio riportato da Lewis sul monaco tormentato da sensi di colpa travestiti da demoni (posto che durante il Rinascimento l’ego si era reificato assai più che nel medioevo).¹⁰⁰⁶

Mersenne, in linea con ciò che sarà la tendenza culturale del Seicento, letteralizza ciò che prima era metaforico:

¹⁰⁰⁴ Hillman, *Re-visione della psicologia*, 34.

¹⁰⁰⁵ Hillman, *ibid.*

¹⁰⁰⁶ Cfr. *Supra*. Par. 2.5.

Egli [Mersenne] è inflessibilmente schierato dalla parte della conoscenza concreta dei fatti. [...] Convinto che solo i fatti avrebbero potuto aver ragione dello scetticismo nella religione e della magia nella scienza, egli affrontava a livello letterale enunciati che prima erano metaforici, per esempio domandandosi scientificamente: «Quanto è alta la scala di Giacobbe?» Anche la questione mistica dell'unità della Trinità in Dio fu da lui trasposta in un problema scientifico da risolversi mediante uno specchio parabolico in grado di ridurre immagini multiple e visibili a un punto unico.¹⁰⁰⁷

Non possiamo sottoporre il suo cervello a risonanza magnetica funzionale, ma l'approccio intellettuale di Mersenne sembra riflettere il modello di attenzione focalizzata dell'emisfero sinistro. La conseguenza naturale del letteralismo è un orizzonte spogliato di psiche, poiché la fantasia è metaforica per definizione, ma non può esistere una metafora che sia al tempo stesso implicita ed esplicita. Ciò che conta, per Mersenne, è l'esplicito.

Cervantes, di poco più vecchio di Mersenne, si colloca nella terra di mezzo tra Cinque e Seicento, in cui l'attenzione collettiva sta gradatamente passando da quella di un emisfero all'altro. Don Chisciotte, si è visto, è un illuso non solo perché crede nella fantasia, ma perché prende letteralmente le sue fantasie. Un personaggio del genere, nel contesto in cui nasce, è rivoluzionario anche perché mostra, da parte di Cervantes, un'autoconsapevolezza impensabile per un autore medievale.

La filosofia di Mersenne, che aprirà la strada alla de-mitizzazione del *novel*, non sarebbe stata possibile se nei due secoli precedenti l'essere umano rinascimentale non avesse iniziato a percepirsi come individuo. Secondo Hillman l'inizio del Rinascimento, se non altro dal punto di vista simbolico, si potrebbe far coincidere con la cosiddetta "ascesa" al Monte Ventoso di Petrarca, nel 1336:

Sulla cima del monte, con lo stupendo panorama della Provenza, delle Alpi e del Mediterraneo che gli si apriva davanti, egli [Petrarca] aveva aperto il suo volumetto delle *Confessioni* di sant'Agostino. Sfolgiando a caso fino al libro X, capitolo 8, lesse: "E gli uomini se ne vanno a contemplare le vette delle montagne, i flutti vasti del mare, le ampie correnti dei fiumi,

¹⁰⁰⁷ Hillman, *Re-visione della psicologia*, 35–36.

l'immensità dell'Oceano, il corso degli astri, e non pensano a se stessi..." [...] Allorché, poco tempo dopo, egli [Petrarca] scrisse un resoconto di questa esperienza disse che gli uomini trascurano se stessi (*relinquunt seipsos*). [...] Petrarca ricava questa cruciale conclusione da ciò che accadde sul Mont Ventoux: "Niente è degno di ammirazione fuorché l'anima" (*nichil preter animum esse mirabile*). Il volgersi verso l'interno di Petrarca fu il simbolico inizio del Rinascimento.¹⁰⁰⁸

Riprendendo una definizione del filosofo Charles Hartshorne, Hillman collega l'affermazione dell'umanesimo al "crollo dell'animismo primitivo, che è la forma mitologica della fratellanza tra uomo e natura".¹⁰⁰⁹ Abbiamo esplorato le sfaccettature di questa fratellanza nel primo capitolo. Giunti a questo punto dovrebbe risultare più chiara la differenza che intercorre tra il pensiero contemporaneo e quello antico: la psicologia dell'umanesimo, di cui siamo eredi, è il "mito dell'uomo senza miti".¹⁰¹⁰ La rivelazione di Petrarca è stato il momento culminante di un lento mutamento sotterraneo nell'attenzione collettiva che ha attraversato tutto il medioevo. Il volgersi progressivamente verso l'interno sarà la cifra tanto del neoplatonismo di Ficino che del letteralismo di Mersenne, così come sarà anche il minimo comune denominatore tra la filosofia scettica di Montagne e quella razionalista di Cartesio. Il "guardarsi dentro" è la vera radice che maturerà nel *novel*, ed è il motivo per cui Shroder associa il romanzo tout court al *Bildungsroman*: non può esserci formazione se non c'è un ego da formare.

Quest'ultimo assunto sembra in apparenza chiaro, ma è anche impreciso. L'io (per banale che possa sembrare una considerazione del genere) è sempre esistito, anche all'epoca dei *romance* medievali o addirittura greci. Ciò che conta nella formula "guardarsi dentro" è proprio il *guardare*, cioè dove dirigiamo l'attenzione, il come, più del cosa: il problema è prospettico. Con Petrarca l'attenzione si rivolge all'interiorità, e scopre la psiche. Ciò che prima esisteva indipendentemente dall'io (demoni, magia, fantasmi) ora è messo in connessione con la

¹⁰⁰⁸ Hillman, 347.

¹⁰⁰⁹ Hillman, 338.

¹⁰¹⁰ Hillman, *ibid.*

dimensione interiore. Il risultato è un periodo storico ricco di ambiguità come il Rinascimento.¹⁰¹¹ L'ambiguità, così come la malinconia, è caratteristica dell'emisfero destro, una forma di attenzione aperta all'immaginale e al dubbio.¹⁰¹² Nel Rinascimento l'intuizione creativa non è immediatamente percepita come forza aliena (cioè superstizione) bensì connaturata alla scoperta della nuova individualità dell'artista che riceve l'ispirazione come dono:

Nel Rinascimento, l'inconscio, l'involontario, l'intuitivo e l'implicito, quel che non può essere formalizzato o instillato in altri tramite processi dettati da regole, e non può essere soggetto alla volontà, era rispettato e coltivato. Tutte le qualità ammirate nell'artista sono quelle derivanti dall'emisfero destro, compresa l'arte che nasconde se stessa. È vero, si ritroveranno tutte più avanti, nel Romanticismo; ma non è ammissibile etichettare metà dell'esperienza umana come "romantica" con l'intento di rifiutarla. Forse è chi applica queste etichette ad avere una visione insolita e culturalmente più connotata in senso limitativo.¹⁰¹³

Ancora, continua McGilchrist esaminando il Rinascimento attraverso la lente della teoria sugli emisferi, il concetto di creazione artistica non era visto tanto come un'invenzione intellettuale, quanto piuttosto come una scoperta guidata dall'ispirazione.¹⁰¹⁴ L'artista (o più correttamente artigiano, come si usava in epoca rinascimentale) secondo Ficino non si limita a riprodurre la natura, ma ne eleva e corregge le forme in un rapporto di co-creazione: "*Homo omnia divinae naturae opera imitatur et naturae inferioris opera perficit, corrigit et emendat*"; sia Michelangelo che Leonardo si rivedevano in tale ruolo (Leonardo in particolare riteneva che un artigiano si dovesse sottomettere alle "ragioni" della natura, ma al tempo stesso portarle alla luce attraverso la propria ragione personale).¹⁰¹⁵ Esisteva, cioè, un rapporto di corrispondenza reciproca tra essere umano e mondo. Un aforisma di Proust tanto celebre quanto abusato riassume bene quest'idea: il viaggio di scoperta non consiste nel cercare terre

¹⁰¹¹ Hillman, *Re-visione della psicologia*, 362–70.

¹⁰¹² McGilchrist, *Il padrone e il suo emissario*, 462–66.

¹⁰¹³ McGilchrist, 468.

¹⁰¹⁴ McGilchrist, 469.

¹⁰¹⁵ Cfr. Taylor, *A Secular Age*, 114.

nuove, ma nell'aver occhi nuovi. Sganciandoci dal senso letterale della frase, potremmo dire che anche la creazione artistica non consiste nell'inventare sempre qualcosa di nuovo, ma nel guardare le medesime cose con una prospettiva diversa.¹⁰¹⁶ La specificità di questa forma di attenzione rivolta all'arte durante il Rinascimento diventa ancor più chiara se contrapposta, per esempio, alla teoria letteraria "concettista" emersa nel primo Seicento. Secondo il concettismo lo specifico della poesia risiedeva nell'invenzione artificiale di metafore arzigogolate e intellettualistiche. Se quella rinascimentale è una forma di attenzione riconducibile all'emisfero destro, il concettismo riflette il modo di vedere l'arte dell'emisfero sinistro.¹⁰¹⁷

Nel passaggio dal Rinascimento al Seicento cambia anche la considerazione di cui godevano gli artisti. Poiché guidato dall'ispirazione, spesso la figura dell'artista rinascimentale era assimilata a quella del mago, confusa cioè con *magi* e alchimisti come John Dee o Giordano Bruno.¹⁰¹⁸ Pur a distanza di secoli dalla Grecia antica e dai bardi celtici, anche qui ci troviamo in piena continuità con quanto raccontato nel primo capitolo, con la differenza che ora possiamo rileggere i rapporti apparentemente bizzarri tra pensiero magico e razionalità moderna grazie alla teoria degli emisferi:

Da ciò deriva il mito dell'artista dotato di poteri magici. La magia è il modo in cui l'emisfero sinistro vede i poteri sui quali non ha controllo. È simile alla paranoia mostrata dall'emisfero sinistro nella schizofrenia in rapporto alle azioni intuitive e ai processi di pensiero riconducibili all'emisfero destro, ascrivendoli a forze aliene o influenze maligne. Ecco quindi l'artista come canale che conduce all'Altro non umano, il "divino artista" [...] il rovescio della medaglia è l'idea dell'artista come truffatore e imbrogliatore, come Prometeo che rubò il fuoco agli dèi,

¹⁰¹⁶ McGilchrist, *Il padrone e il suo emissario*, 613.

¹⁰¹⁷ Il concettismo rappresenta solo un aspetto del movimento letterario noto come Barocco. In autori come Góngora, il concettismo assume aspetti spiccatamente oscuri o autoreferenziali, mentre per critici come Gracián il concetto non è un pura formalità estetica, ma uno strumento al servizio di verità morali o politiche. Altri ancora, come Quevedo, impiegano il concetto come strumento di satira o critica sociale. In tutti i casi, il concettismo, ricorrendo al puro ingegno associativo (*agudenza*, nella terminologia di Gracián), ha rappresentato un momento controverso della storia letteraria, in seguito rigettato anche dagli illuministi, i quali vedevano nella mancanza di contenuto in favore della forma un grosso limite, così come l'oscurità o l'incompiutezza dell'opera di Góngora, l'autoreferenzialità e l'estetismo fine a se stesso. Cfr. Alfonso Rey, «Gracián, Góngora y Los Límites Del Conceptismo», *Bulletin of Hispanic Studies* 97, fasc. 6 (2020): 595–614.

¹⁰¹⁸ Taylor, *A Secular Age*, *ibid.*

addirittura il diabolico, il grande ingannatore, disposto a tutto pur di arrivare a un'imitazione della natura.¹⁰¹⁹

Artisti, poeti e scrittori rinascimentali iniziano a inserire anche la propria biografia all'interno delle opere, pur considerando l'esperienza umana nella sua contingenza e unicità. Al tempo stesso autori come Shakespeare si dissolvono a tal punto nei propri personaggi da renderli pressoché autonomi e indipendenti tanto dal loro creatore quanto dalle fonti storiche da cui sono stati tratti; nelle opere di Shakespeare non troviamo teorie o categorie concettuali, ma storie variegata che fondono e confondono i generi, dalla tragedia al comico al fantastico, e che raccontano l'esperienza umana nella sua ricchezza proteiforme e contraddittoria.¹⁰²⁰ Sul piano artistico, invece, basti ricordare come nel Rinascimento si diffonda l'uso della prospettiva, che dona tridimensionalità e senso di profondità alla pittura, ma anche la nascita di una forma espressiva peculiare come la caricatura.¹⁰²¹ Tutte queste caratteristiche riflettono l'attenzione tipica dell'emisfero destro, suggerendo come durante il Rinascimento si fosse creato un certo equilibrio tra i due emisferi, producendo una visione del mondo unica di cui ancora oggi abbiamo testimonianza. Tuttavia, questa forma di attenzione così aperta, contraddittoria e sfaccettata diventò insostenibile alle soglie del Seicento.

Il filosofo Stephen Toulmin individua due punti di inizio della modernità: il primo si colloca proprio nel Rinascimento, con Rabelais e Montaigne; il secondo nel Seicento, con Cartesio, John Donne, Newton (e Mersenne, aggiungiamo noi).¹⁰²² Il Seicento secondo Toulmin, rielaborando un'espressione già usata diversamente da Hiram Haydn, si può interpretare come un "contro-rinascimento".¹⁰²³ Nell'interpretazione di McGilchrist, questi due punti di origine

¹⁰¹⁹ McGilchrist, *Il padrone e il suo emissario*, 470–71.

¹⁰²⁰ McGilchrist, *Il padrone e il suo emissario*, 459–60.

¹⁰²¹ McGilchrist, *ibid.*

¹⁰²² Stephen E. Toulmin, *Cosmopolis. La nascita, la crisi e il futuro della modernità*, trad. da Piero Adamo (Mimesis, 2022). Toulmin è citato anche in McGilchrist, 488.

¹⁰²³ Toulmin, *Cosmopolis*, 47.

della modernità si potrebbero inquadrare nella teoria generale degli emisferi, con uno slittamento dall'attenzione del destro a quella del sinistro.

Toulmin individua quattro inversioni di tendenza che caratterizzano il Seicento rispetto al secolo precedente, e che, incidentalmente, sono sintomatiche del modo di vedere dell'emisfero sinistro:

1. Il passaggio dall'oralità alla scrittura.
2. Il passaggio dal particolare all'universale.
3. Il passaggio dal locale al generale.
4. Il passaggio dal temporale all'atemporale.

Mentre la cultura dell'umanesimo era ancorata alla retorica per regolare le dispute filosofiche, nel Seicento (soprattutto con Cartesio) si afferma il ricorso all'argomento *per se*: non contano tanto le persone particolari che filosofano, ma la dimostrazione astratta di argomenti logici, meglio se scritti.¹⁰²⁴ La stessa tendenza all'astrazione si trova nella filosofia morale, con Henry More e i platonici di Cambridge: ciò che conta non sono più i singoli "casi di coscienza", ma le teorie generali di ciò che è giusto e sbagliato.¹⁰²⁵

Sul passaggio dal locale al generale Toulmin riporta un frammento di Cartesio nel *Discorso sul metodo* in cui il filosofo francese ammette una fascinazione giovanile per storia ed etnografia, ma di essersene sbarazzato da adulto perché certe discipline allargano sì la mente, ma non la rendono più profonda.¹⁰²⁶ Nel Cinquecento, al contrario, etnografia, storia e geografia erano materie diffuse, ma anche qui si osserva come nel volgere di un secolo sia maturato un certo discredito per tutto ciò che è concreto e particolare in quanto "irrilevante per la vera indagine filosofica".¹⁰²⁷ Un esempio di questa tendenza sono i filosofi contrattualisti, i

¹⁰²⁴ Toulmin, *Cosmopolis*, 56.

¹⁰²⁵ Toulmin, 57.

¹⁰²⁶ Toulmin, 58.

¹⁰²⁷ Toulmin, *ibid.*

quali immagino uno stato di natura immateriale abituato da individui al tempo stesso “primitivi” eppure totalmente razionali, capaci di sedersi a un tavolo e mettere da parte le divergenze stilando un contratto sociale in nome del bene collettivo. Un’idea caratteristica della filosofia del Seicento è proprio quella di diritto naturale, la cui dimostrazione (come nel *De iure* di Grozio) dipende dalla sola ragione umana: un essere vivente razionale, ma al tempo stesso sociale, deve avere già in sé uno schema di regole di comportamento che gli consentano di vivere in comunità.¹⁰²⁸ Vico (filosoficamente e metodicamente) si muoverà in controtendenza rispetto ai razionalisti, tentando di recuperare la radice umana profonda che spinse i grossi bestioni a fondare le prime proto-strutture sociali e normative: non la razionalità, bensì il senso di vergogna e paura.¹⁰²⁹

L’ultimo scarto tra un secolo e l’altro riguarda il tempo. Laddove gli umanisti collocavano i problemi pratici del diritto e della medicina nel tempo (pur senza trascurare la teoria), i filosofi razionalisti sganciano la riflessione da quella che Bergson avrebbe chiamato durata reale. Ciò che conta, da Cartesio a seguire, sono le strutture permanenti della realtà, le idee chiare, distinte e atemporal.

Riassumendo con le parole di Toulmin: “dal 1630 in avanti gli obiettivi dell’indagine filosofica hanno ignorato i punti particolari, concreti, temporali e locali dei problemi umani di ogni giorno; e invece si sono trasferiti su un piano più alto, stratosferico, dove la natura e la morale si conformano a teorie astratte, atemporal, generali, universali”.¹⁰³⁰

Di nuovo emerge come il passaggio dal *romance* al *novel* sia stata solo la manifestazione collaterale di un mutamento più profondo nell’attenzione collettiva. Ciò che era rilevante in un secolo diventa trascurabile in quello successivo, e tutti i passaggi che abbiamo riassunto qui sono riconducibili al modo di vedere dell’emisfero sinistro: dal contestuale all’astratto, dal

¹⁰²⁸ Taylor, *A Secular Age*, 126.

¹⁰²⁹ Cfr. Supra. Par. 1.3.

¹⁰³⁰ Toulmin, *Cosmopolis*, 60.

particolare all'universale, dal temporale all'atemporale, dal concreto alla sua rappresentazione, dal corporeo al concettuale, insomma, dal territorio alla mappa.

Le implicazioni di questo cambiamento si fanno ancor più cruciali se si considera che, d'istinto, siamo portati a credere maggiormente alle spiegazioni dell'emisfero sinistro, anche se sbagliate, in virtù della loro apparente chiarezza: l'emisfero sinistro non sopporta l'ambiguità e tende a saltare a conclusioni, mentre il destro problematizza, sospende il giudizio, dubita, mette in discussione. Affidandosi allo stile di attenzione dell'emisfero sinistro, tutta una serie di aspetti della vita reale svaniscono per il semplice fatto che non sono più considerati utili, rilevanti o razionalmente dimostrabili – e l'intuizione spontanea rientra senz'altro tra i fenomeni trascurati dall'attenzione analitica del sinistro. Quando Bergson ha definito il filosofare uno sforzo nell'invertire il processo del pensiero probabilmente si riferiva proprio a questo: la filosofia che si è affermata nel Seicento ha rinnegato l'implicito in favore dell'esplicito, ma come Toulmin cerca di dimostrare, la cosiddetta “impalcatura della modernità” (il modo in cui pensiamo ancora oggi) non è emersa dal nulla. Lo stesso dicasi con Hillman e la discussione intorno a Mersenne e la de-personizzazione della psiche. Oggi sosteniamo che un romanzo è psicologico solo in virtù di un'abitudine sedimentata nei secoli, letteralizzando la psiche e filtrandola attraverso le categorie fissate da Cartesio e dai pensatori del Seicento. Per di più queste categorie generali, che oggi facciamo equivalere al buon senso, sono talmente esplicite, chiare e semplici che spesso non vale nemmeno la pena metterle in discussione.

Il *novel*? Certo, è il genere che racconta la formazione dell'io e la perdita dell'innocenza, uno scavo nelle profondità dell'animo umano che non esclude una riflessione sull'attualità politica, economica, sociale. Il *romance*? Paraletteratura di consumo in funzione escapistica che non racconta niente se non fantasie.

Definizioni del genere sembrano anche troppo facili.¹⁰³¹ Il motivo, si potrebbe dire parafrasando un *koan zen*, è che guardano il dito invece della luna: il problema non concerne il contenuto del testo, ma il cambiamento nello stile di attenzione che ha originato il *novel* come nuovo mito dell'io, con tutti i pregiudizi discussi nelle prime due parti (passaggio dall'immaginale al letterale, dall'implicito all'esplicito, dal dinamico al meccanico). I due punti di origine della modernità, umanesimo e razionalismo, rispecchiano i modelli di attenzione dei due emisferi; a loro volta, è proprio nella frizione tra queste due anime che il *novel* trionfa come espressione di una specifica psicologia, quella dell'io.

Domanda: anche tenendo fede all'approccio umanista e guardando al concreto, com'è possibile che l'attenzione sia passata da un emisfero all'altro? Si è accennato a un rapporto di reciprocità tra mente-mondo in cui l'attenzione cambia ciò che troviamo nel mondo e viceversa, ma da cosa scaturiscono queste oscillazioni?

In effetti McGilchrist è abbastanza vago riguardo i motivi che, a livello collettivo, influenzerebbero gli emisferi. La sua teoria è ampia, ma questo punto sembra poggiare sulle sabbie mobili.¹⁰³² Uno studio recente di Stephen D. Christman e Eric C. Pritchard si muove proprio in questa direzione, cercando di colmarne le lacune.¹⁰³³ Christman e Pritchard esaminano cinque possibili cambiamenti nel comportamento dell'essere umano che nel corso

¹⁰³¹ Lo stesso dicasi per le sofisticazioni interne ai testi, che sì, mettono in luce contaminazioni tra *romance* e *novel*, ma mancano ugualmente il punto. Sostenere che *Pamela* di Richardson abbia in sé "elementi del romance" (intesi come inverosimiglianza, idealismo, eccetera) può essere corretto formalmente, ma al tempo stesso inconsistente. Non si considera, infatti, che il ruolo di autore è cambiato, che l'intenzione dietro la scrittura è diversa, e che l'intuizione stessa, in ultima istanza, assume una forma diversa da quella dei romance precedenti.

¹⁰³² Un altro limite della teoria di McGilchrist, come notano Rizzo e Melleuish è il fatto che la sua ricerca si limita all'analisi della cultura occidentale: l'emergere della "razionalità" analitica non è un fenomeno confinato alla Grecia, ma se ne osserva lo sviluppo anche in altre aree del mondo durante l'età Assiale; inoltre, (ma in questo Rizzo e Melleuish forse radicalizzano troppo la lettura di McGilchrist) forme "mistiche" di pensiero come il neoplatonismo o l'alchimia sono sopravvissute anche sotto l'egemonia dell'emisfero sinistro. Criticità come queste sono inevitabili, data la quantità di implicazioni che l'epistemologia di McGilchrist comporta. Cfr. Rizzo e Melleuish, «In Search of the Origins of the Western Mind».

¹⁰³³ Stephen D. Christman e Eric C. Pritchard, «Historical Changes in Everyday Human Lifestyles and Their Effects on Hemispheric Activation: Speculations on McGilchrist's The Master and His Emissary», *Laterality* 29, fasc. 2 (2024): 169–83.

della storia potrebbero aver stimolato l'attivazione di uno o dell'altro emisfero e, di conseguenza, i mutamenti culturali che alimentano lo scambio circolare mente-mondo:

1. Stare seduti invece che in piedi.
2. Passare più tempo da soli piuttosto che in comunità.
3. Passare più tempo tra quattro mura piuttosto che all'esterno.
4. Apprezzare ciò che è astratto e analitico piuttosto che il concreto e l'olistico.

Riguardo al punto 1, la ricerca ha stabilito come passare più tempo in piedi attivi maggiormente le aree dell'emisfero destro, viceversa la sedentarietà favorisce l'emisfero sinistro.¹⁰³⁴ Il motivo dipende dal fatto che, anticamente, l'essere umano era costretto a muoversi a piedi in natura, dovendo prestare un'elevata attenzione contestuale in ogni momento per non cadere in qualche guaio. È stato solo intorno al Seicento che il viaggio in carrozza è diventato comune, se non altro tra le classi abbienti.¹⁰³⁵ Anche il lavoro, almeno fino alla rivoluzione industriale, era perlopiù svolto in piedi, e coinvolgeva tutto il corpo, mentre i lavori di precisione richiedono l'attenzione focalizzata dell'emisfero sinistro.¹⁰³⁶

Riguardo il punto 2, la vita in comunità coinvolge maggiormente l'emisfero destro dal momento che implica un costante rapporto intersoggettivo. Durante il Seicento iniziano a diffondersi nuovi stabilimenti urbani per le famiglie nucleari, con uno sviluppo verticale degli edifici e una maggiore densità abitativa.¹⁰³⁷

Sul punto 3 va detto come il tempo speso all'esterno è correlato a un aumento del volume della materia grigia nella corteccia dorso-laterale prefrontale destra; lunghe camminate in natura aumentano l'attivazione dell'area frontale, temporale e cingolata destra; inoltre, l'emisfero destro è maggiormente attivo quando ha a che fare con un contesto non fabbricato

¹⁰³⁴ Christman e Prichard, «Historical Changes in Everyday Human Lifestyles and Their Effects on Hemispheric Activation», *ibid.*

¹⁰³⁵ Christman e Pritchard, 4.

¹⁰³⁶ Christman e Pritchard, *ibid.*

¹⁰³⁷ Christman e Pritchard, 6.

dall'uomo, viceversa il sinistro.¹⁰³⁸ In questo senso, i punti 3 e 1 sono strettamente collegati. Un recente studio di Cambridge (consultabile in una [mappa interattiva](#)) ha raccolto più 160 milioni di documenti relativi allo stato di industrializzazione dell'Inghilterra attraverso tre secoli, suggerendo di retrodatare l'inizio della rivoluzione industriale al Seicento.¹⁰³⁹ Secondo le statistiche, il lavoro agricolo crollò di quasi un terzo tra il 1600 e il 1740, con un rispettivo incremento del 50% degli impiegati nella manifattura.

The male occupational structure of England and Wales 1381-2011

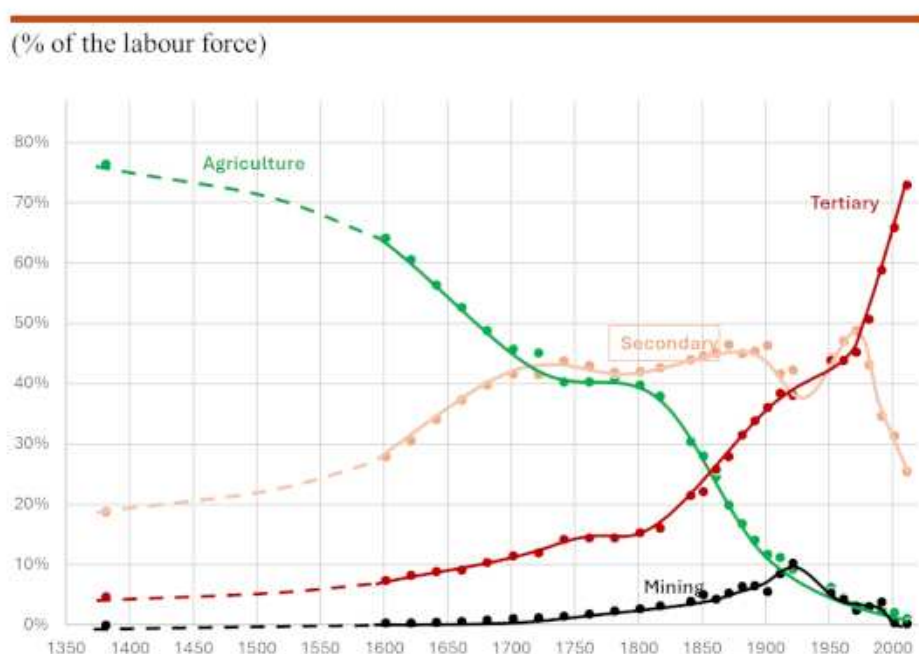


Figura 16. <https://www.economiespast.org/>

Questo dato, naturalmente, non è una prova, quanto più una suggestione. La ricerca non solo è circoscritta all'Inghilterra, ma anche le condizioni del settore manifatturiero dell'epoca non ci permettono di stabilire con certezza i suoi influssi sull'equilibrio nell'attivazione emisferica. Riportiamo il grafico poiché comunque indicativo di come nel Seicento un aspetto cruciale del

¹⁰³⁸ Christman e Pritchard, *ibid.*

¹⁰³⁹ <https://www.cam.ac.uk/stories/nation-of-makers-industrial-britain>

comportamento umano avesse iniziato a cambiare, con una flessione incomparabile rispetto ai secoli precedenti.

A proposito del punto 4, si è mostrato largamente che le due strutture dell'attenzione prediligono l'una l'astratto e l'altra il concreto, l'una la fissità, l'altra la flessibilità. Christman e Pritchard aggiungono come nel corso della rivoluzione industriale le ore lavoro siano diventate più stabili, mentre nei secoli passati le botteghe non avevano orari fissi; sul piano culinario, nel medioevo il dolce era misto al saporito, e non si dividevano le portate come è uso oggi; i vestiti medievali erano più semplici (generalmente in due pezzi) mentre in epoca moderna si fanno più elaborati; l'architettura è passata, attraverso i secoli, dalla ricchezza del Rinascimento alle linee funzionali del brutalismo novecentesco; la vita nei piccoli villaggi era caratterizzata da una maggior attenzione al volto individuale mentre il passaggio alla città ha generato un maggior livello di stereotipizzazione; infine (ne abbiamo già parlato) l'introduzione della stampa a caratteri mobili non solo ha diffuso la lettura e l'interiorizzazione di ciò che si leggeva (la Bibbia, nel caso della Riforma) ma anche standardizzato la scrittura del testo dove prima era necessario uno sforzo per interpretare la calligrafia di un manoscritto.¹⁰⁴⁰

Questi cambiamenti nello stile di vita possono sembrare trascurabili, ma diventano cruciali se inquadrati in un contesto in cui il comportamento determina l'attivazione di uno o dell'altro emisfero, i quali producono modi di stare al mondo radicalmente diversi; a loro volta, gli stili di vita influenzano il comportamento in un rapporto circolare tra mente e cultura. Se il *novel* è il prodotto della forma di attenzione dell'emisfero sinistro, questa ricostruzione contribuirebbe a giustificare il suo successo durante il Seicento. Si noti, abbiamo utilizzato l'espressione "successo" invece di "nascita" perché, proprio come l'emisfero sinistro, il *novel* in quanto stile

¹⁰⁴⁰ Christman e Prichard, «Historical Changes in Everyday Human Lifestyles and Their Effects on Hemispheric Activation», 8.

di pensiero è sempre esistito: semplicemente non disponeva ancora degli strumenti culturali, storici e concettuali per esprimere pienamente il modo di vedere dell'emisfero sinistro in forma narrativa.

Anche ponendo così la questione, è difficile raccogliere dati sufficienti per determinare quanto tempo i filosofi del Seicento passassero all'aperto o in camera, e ancor più se l'abitudine abbia stimolato un emisfero piuttosto che l'altro nel produrre un'opera scritta. Tenendo presente che anche le variazioni comportamentali apparentemente trascurabili possono alterare l'equilibrio nell'attivazione degli emisferi, passiamo nuovamente in rassegna il Seicento.

Secondo la ricostruzione di Toulmin, i motivi del contro-rinascimento sono da rintracciare nei cambiamenti sociali e culturali che hanno spinto filosofi come Cartesio e Leibniz in cerca di idee indubitabili, astratte e universali: questi sommovimenti hanno prodotto una "impalcatura della modernità" fondata sulle quattro caratteristiche descritte in precedenza. La filosofia così come la si intende oggi per senso comune non nasce dal nulla, ma da un contesto storico: ciò che valeva per Platone, nella lotta alla cultura del suo tempo dominata dal pensiero poetico, vale (pur con le dovute differenze) anche per Cartesio, il quale a sua volta fonda una filosofia razionalistica in risposta ai bisogni dell'epoca. La tendenza alla decontestualizzazione non è data, ma per paradosso determinata dalle stesse condizioni storiche che Cartesio cerca di superare.

Il Seicento vede il crollo di quella che Toulmin definisce *cosmopolis*, crasi tra *cosmos* e *polis*. Da un lato abbiamo la caduta del pensiero scientifico classico con la rivoluzione di Galileo e Newton; dall'altro la Guerra dei trent'anni, l'imperversare dei conflitti religiosi e l'assassinio di Enrico di Navarra, la cui portata a livello di sentimento collettivo potrebbe

essere paragonabile alla morte di Kennedy.¹⁰⁴¹ A questo vanno aggiunte le crisi ambientali come la microglaciazione, le carestie e i saccheggi provocati dalla guerra. Il pluralismo, che era stato uno dei tratti caratteristici del Rinascimento, diventa un problema. Dalla prospettiva dei pensatori del Seicento la diversità di punti di vista, invece di arricchire la vita intellettuale, aveva solo provocato instabilità e l'intensificarsi delle guerre di religione: da qui il bisogno di un fondamento razionale che uniformasse le visioni del mondo non sulla base dell'impressione personale, ma della correttezza formale, filosofica e scientifica.¹⁰⁴² Un'impresa simile fu resa possibile in larga parte dall'introflessione dell'essere umano, ben rappresentata nelle *Meditazioni* di Cartesio, e dalla filosofia meccanicistica che ne risultò.

Riguardo il meccanicismo, ricorrendo a un'espressione di Weber, Charles Taylor parla di “disincanto” (*disenchantment*) del mondo in maniera abbastanza simile a quanto fatto da Shroder a proposito della nascita del *novel*.¹⁰⁴³ Disincanto è usato da Taylor come antinomia per tracciare una linea di demarcazione tra il modo di vivere pre-moderno (la dimensione abitata da forze ultraterrene descritta nel primo capitolo) e la modernità.¹⁰⁴⁴ Da un universo dinamico, vivo e interconnesso, nel corso del Seicento si passa a una realtà statica, meccanica, controllabile, scomponibile e comprensibile razionalmente con gli strumenti del metodo scientifico.

Possiamo interpretare il disincanto come uno slittamento dell'attenzione da un emisfero all'altro: in questo senso il rapporto circolare stabilito da McGilchrist tra contingenze storiche e forme di attenzione avrebbe alimentato fenomeni come la Riforma protestante. Proprio la

¹⁰⁴¹ Toulmin, *Cosmopolis*, 75–88.

¹⁰⁴² Toulmin, 87.

¹⁰⁴³ “We could also call it neutralizing the cosmos, because the cosmos is no longer seen as the embodiment of meaningful order which can define the good for us. And this move is brought about by our coming to grasp this world as mechanism [...] We demystify the cosmos as a setter of ends by grasping it mechanistically and functionally as a domain of possible means. Gaining insight into the world as mechanism is inseparable from seeing it as a domain of potential instrumental control”, Charles Taylor, *Sources of the Self, the Making of Modern Identity* (Harvard University Press, 1989), 148–49.

¹⁰⁴⁴ Taylor, *Sources of the Self, the Making of Modern Identity*, 26.

Riforma, infatti, gioca un ruolo chiave in questa trasformazione, allineando l'attenzione collettiva sul modello dell'emisfero sinistro.¹⁰⁴⁵ Un esempio riguarda una ridefinizione dell'idea di magia. Come si è visto nella prima parte, la storia della magia nel corso del medioevo subisce diverse trasformazioni, oltre a esprimersi in varie forme come stregoneria, negromanzia, magia naturale e magia bianca. Seguendo un programma allineato con la natura livellatrice dell'emisfero sinistro, durante la Riforma tutta la magia nel suo complesso viene vista come prodotto del diavolo.¹⁰⁴⁶ Questo passaggio ha segnato un cambio radicale anche nel modo di contrastare la magia: se da un lato il Seicento ha prodotto il pensiero scientifico come lo intendiamo ora con Galileo, Cartesio e Newton, dall'altro assistiamo anche a una brutale radicalizzazione della lotta alla stregoneria.¹⁰⁴⁷

Secondo Taylor, il progressivo disincanto ha rilasciato una grande energia, la volontà cioè di riorganizzare il mondo svincolati da vecchi tabù: in altre parole, ha generato una fiducia senza precedenti nelle potenzialità della razionalità individuale.¹⁰⁴⁸ Taylor chiama *buffered self* questa nuova individualità moderna, un io disincantato, refrattario a qualunque contatto con dimensioni staccate dalla propria interiorità, profondamente convinto della propria azione morale.¹⁰⁴⁹

¹⁰⁴⁵ McGilchrist, *Il padrone e il suo emissario*, 474–95.

¹⁰⁴⁶ Taylor, *A Secular Age*, 79–80, 88, 135; Thomas, *Religion and the Decline of Magic*, 51–77, 256. Mentre il *Malleus Maleficarum* medievale e gli altri codici prescrivevano regole di condotta processuale che raramente sfociavano nell'uccisione della strega (l'idea stessa di stregoneria sfumava in quella più generale di eresia, come l'appartenenza alla fede catara o valdese), il Seicento vede esplodere il fenomeno dello *witch-hunting*, della delazione e del processo sommario istituito localmente: la superstizione popolare, nell'età moderna, si trasforma in un principio legale e scientifico da eliminare. In Inghilterra, in Scozia e nel celebre caso di Salem, si assiste all'uccisione sommaria di innumerevoli streghe “in quanto tali”. Rossi, «Il cappellano delle fate», 187–212.

¹⁰⁴⁷ Secondo Rossi, anche la dicotomia tra pensiero razionale e magico nel Seicento è pretestuosa. Il Seicento è stato spesso riletto dalla prospettiva della scienza empirica, escludendo arbitrariamente alcuni fatti: per esempio che Cartesio credeva nei vortici e Newton che lo spazio vuoto fosse in realtà un Dio vivente. L'empirismo stesso va di pari passo con l'occultismo, poiché, ogni volta che si rileva un fatto isolato, si implica anche l'esistenza di una forza occulta che genera quel fatto (magia naturale). Rossi, 178–186.

¹⁰⁴⁸ Taylor, *A Secular Age*, *ibid.*

¹⁰⁴⁹ Taylor, 27, 38, 41–42.

In this way, the disciplined, disengaged agent completes another facet of what I've been calling the buffered self. Not only is there a firm inner/outer boundary in a world which has been disenchanting, but further barriers are raised against strong physical desires and the fascination with the body. The barriers are raised by and in the name of the central identity as agent of disengaged discipline, keeping its distance from this zone of abandon. But since this is also a zone in which feelings flow between people, and a kind of intimacy of mutual arousal can easily arise, this distance also drastically narrows the range of permitted intimacy. Outside the narrow circles of intimacy which remain, we are trained to relate to each other as dignified subjects of rational control, whose defining relations are no longer intimate ones, and indeed, which prepare each other eventually to transcend defining relations altogether.¹⁰⁵⁰

L'emergere del *buffered self* si è accompagnato, come visto nel secondo capitolo dedicato al pregiudizio psicologico, a una interiorizzazione delle facoltà umane, oltre che a una loro formulazione linguistica e astratta. Un punto di convergenza tra McGilchrist, Taylor e Hillman riguarda proprio il ruolo della Riforma protestante come "motore del disincanto".¹⁰⁵¹ A differenza delle altre riforme precedenti della Chiesa, limitate alla dottrina e alla teologia, la Riforma avrebbe promosso una visione del mondo in linea con l'attenzione dell'emisfero sinistro.¹⁰⁵² La cristianità "magica" esplorata brevemente nel primo capitolo cede il passo a una fede "razionale" e interiorizzata.¹⁰⁵³ I sacramenti, l'intercessione dei santi, i riti propiziatori e le benedizioni diventano, per esempio nel caso dei calvinisti, delle deviazioni dall'autentica salvezza che può avvenire solo attraverso la pura fede in Dio: tutta la magia, compresa quella bianca della Chiesa, diventa magia nera.¹⁰⁵⁴ Da una prospettiva psicoanalitica, Hillman interpreta questa forma di iconoclastia (già avvenuta in forma simile tra l'ottavo e il nono secolo nell'impero romano d'Oriente) come una guerra alle immagini psichiche che nel paganesimo ancora esistevano in quanto "personizzate", cioè estroflesse in una dimensione incantata dell'esistenza.¹⁰⁵⁵ McGilchrist, citando Schleiermacher, sottolinea come Riforma e

¹⁰⁵⁰ Taylor, 142.

¹⁰⁵¹ Taylor, 77.

¹⁰⁵² McGilchrist, *Il padrone e il suo emissario*, 474-87.

¹⁰⁵³ Taylor, *A Secular Age*, 42.

¹⁰⁵⁴ Taylor, 79-80.

¹⁰⁵⁵ In un passaggio de *L'ultima immagine*, Hillman riconsidera l'iconofobia che ha portato alla guerra contro le immagini vedendolo come uno strumento necessario del presente. Poiché l'immagine fondamentale della psiche è

Illuminismo siano accomunate dal rifiuto di tutto ciò che è misterioso, fantasioso e immaginifico: la parola scritta prende il sopravvento sulle immagini, il letteralismo sul metaforico, coniugandosi anche all'emergere di una forte autoreferenzialità e a un rifiuto della dimensione corporea, tutti tratti riconducibili all'attenzione dell'emisfero sinistro.¹⁰⁵⁶

Anche Maritain sottolinea la controversione avvenuta durante la Riforma in un saggio dedicato proprio a Lutero:

Ciò che colpisce, innanzi tutto, nella fisionomia di Lutero, è l'*egocentrismo*: qualche cosa di molto più sottile, molto più profondo e molto più grave dell'egoismo; un *egoismo metafisico*. L'io di Lutero diviene praticamente il centro di gravitazione di ogni cosa, e innanzi tutto nell'ordine spirituale: e l'io di Lutero non risulta soltanto dalle sue brighe e dalle sue passioni effimere, esso ha un valore rappresentativo, è l'io della creatura, il fondo comunicabile dell'individuo umano.¹⁰⁵⁷

Nel solco della filosofia tomista, Maritain traccia una distinzione tra i concetti di persona e individuo, una differenza che a prima vista potrebbe quasi reazionaria dal momento che, nella sua interpretazione, l'uomo moderno ha confuso la propria personalità con l'identità.¹⁰⁵⁸ Tralasciando per un momento la lente cattolica con cui Maritain legge questa dicotomia e integrando il discorso con la ricostruzione di Taylor, persona e individuo rappresenterebbero due dimensioni metafisicamente diverse. La persona (da non confondere con la *persona* junghiana) è la creatura connessa al cosmo in un rapporto di reciprocità, una "sostanza individuale completa e padrona delle proprie azioni".¹⁰⁵⁹ Individuo, invece, è l'atomo

nascosta, essa può solo essere immaginata: in altre parole questa genera spontaneamente altre immagini che tuttavia rischiano di essere ridotte e incapsulate nelle icone. La distruzione delle icone implica il fatto che l'immaginazione debba rinnovarsi in un rapporto dinamico con la psiche e la realtà, sganciandosi dalla controparte "concreta": l'emozione contenuta nelle icone è viva solo se libera. Hillman e Ronchey, *L'ultima immagine*, 119–21.

¹⁰⁵⁶ McGilchrist, *Il padrone e il suo emissario*, ibid.

¹⁰⁵⁷ Jacques Maritain, *Tre riformatori: Lutero, Cartesio, Rousseau*, trad. da Giovanni Battista Montini (Morcelliana, 2001), 53–54.

¹⁰⁵⁸ Maritain, *Tre riformatori: Lutero, Cartesio, Rousseau*, 59–60.

¹⁰⁵⁹ Maritain, ibid.

frammentato staccato dal tessuto della realtà, l'osservatore oggettivo che, in quanto io indipendente, non instaura alcun rapporto con la vita eccettuata misurazione e calcolo.

Dal punto di vista della nascita del *novel*, ciò che stiamo descrivendo in queste pagine potrebbe risultare già noto, come sintetizza MacKay:

The novel emerged in England, scholars often propose, because this was a rapidly secularizing Protestant culture, and, anticipating the obvious challenge from readers of the Spanish Catholic Cervantes, McKeon suggests that Don Quixote was a false start because the arrival of the Catholic revival known as the Counter-Reformation terminated the skeptical lines of inquiry which Cervantes and others were advancing. Just as progressive ideas of individual self-making made possible their own undoing at the very moment in which they undid ideas of birth-as-worth, and just as empiricism unleashed the forces that enabled its own dismantling, Protestantism started by eroding the authority of the Church but ultimately eroded the basis of its own claims to religiously sanctioned truth. Because the middle class of eighteenth-century England was a Protestant one, the novel it produced would, in keeping with the Puritan tradition of individual self-scrutiny, be introspective rather than civic in its emphases, but what follows from that "Protestant" internalization of authority is a valorization of private judgment that ultimately renders religious authority superfluous because it inadvertently exposes the subjectivity and relativity of all knowledge. In a historically relocated counterpart to Lukács's and Bakhtin's arguments that the novel, emerging out of epic, speaks of a world in which ideas of universal truth have been dissolved, critics like Watt and McKeon present the novel as the product of a Protestant-inspired but ultimately secularizing rejection of the traditional and timeless in favor of the contingent, circumstantial, and empirically and individually knowable.¹⁰⁶⁰

L'argomento (corretto) di MacKay è che una ricostruzione del genere abbia senso solo a posteriori:

However, although it is easy to catalogue examples like these to show that the novel is essentially an individualistic form, concerned primarily with questions of subjectivity, psychology, and interiority, any argument along those lines needs to register the fact that defining the novel in a particular way reflects reading habits and experiences consolidated long after those novels were written. If you have decided after, say, James and Woolf that the novel is about the subjective life then the subjective life is probably what you are going to see when you look back at Lafayette, Defoe, Richardson, and the other early novelists. The risk of anachronistic reading is always with us.¹⁰⁶¹

¹⁰⁶⁰ MacKay, *The Cambridge Introduction to the Novel*, 25.

¹⁰⁶¹ MacKay, 26.

Ecco perché, per evitare il rischio di anacronismo, è indispensabile ridefinire i concetti di *romance* e *novel*. Cercando di rintracciarne le caratteristiche all'interno dei testi considerandoli generi, si interpreta in partenza il testo alla luce di ciò che si vorrebbe che questo dicesse o rappresentasse. Per eludere l'impasse, occorre di nuovo sganciarsi dalla teoria letteraria e considerare *novel* e *romance* due forme di attenzione facenti capo ai due emisferi del cervello. Si potrebbe obiettare che così facendo stiamo a nostra volta forzando un'interpretazione sostituendo una lettura a posteriori con un'altra. La differenza, se mai, è che l'interpretazione che proponiamo è vincolata dalle matrici di attenzione descritte nei paragrafi precedenti: naturalmente non si tratta di caratteristiche scolpite nella pietra, ma l'ipotesi degli emisferi fornisce comunque un quadro interpretativo dai confini più definiti. L'alternativa è arrendersi alla confusione e non riuscire nemmeno a intravedere che la differenza tra l'Ulisse di Omero e quello di Joyce non riguarda il cosa si racconta (le contingenze storiche, la forma, l'interiorità) ma il come. Il come in questo caso non riguarda lo stile di scrittura ma lo stile di attenzione. Proprio per questo nulla vieta che ai tempi di Omero fossero esistiti autori di *novel*, così come al tempo di Joyce autori di *romance*. Le contingenze storiche non hanno cancellato una forma di narrazione per sostituirla con un'altra: hanno se mai contribuito ad alimentare uno slittamento dell'attenzione collettiva da un "come vedere il mondo" (Musa, intuizione, magia, interconnessione con il cosmo, pensare per immagini) a un altro "come" (letterarietà, introflessione, sociologia, psicologia, controllo meccanico).

Un esempio che ci permette di osservare lo slittamento tra questi due "come" ce lo offre l'analisi dell'individualità, che già abbiamo affrontato nel secondo capitolo. Come MacKay e altri critici hanno messo in evidenza, il *novel* sembra emergere in concomitanza con una grande attenzione per l'individuo e il suo mondo interiore. Dalla prospettiva di MacKay quella di puntare i riflettori sull'individualità per tracciare una linea di demarcazione è qualcosa che si

può fare solo a posteriori, il che è doppiamente vero se si considera il fatto che l'individualità è sempre esistita, anche quando “sprezzata” come nel caso degli artisti rinascimentali. Per esempio, a distanza di pochi anni, Montaigne e Cartesio ricorrono entrambi all'autoanalisi, l'uno dei *Saggi*, l'altro nelle *Meditazioni*: ciò che conta, qui, è come i due filosofi vedono l'interiorità. In proposito Stephen Toulmin scrive: “In Cartesio c'è già un sentore di solipsismo – la sensazione che ogni individuo, come soggetto psicologico, è (per così dire) intrappolato nella propria testa [...] Cinquant'anni prima, anche Montaigne scrisse *come un individuo*, ma sempre supponendo che la sua particolare esperienza fosse tipica dell'esistenza in generale”.¹⁰⁶² Toulmin utilizza l'espressione “solipsismo” per caratterizzare la vita intellettuale del Seicento e addirittura “narcisismo” per la sfera emozionale.¹⁰⁶³

Per Montaigne l'esperienza (di vita) è l'esperienza pratica che ogni individuo accumula attraverso i suoi rapporti con molti altri individui simili; per Cartesio l'esistenza (della mente) è materiale grezzo da cui ogni individuo nasce con una mappa cognitiva del mondo intelligibile “nella sua testa”. Negli anni Ottanta del Cinquecento non capitò mai a Michel de Montaigne di pensare di essere “imprigionato nel proprio cervello”. La molteplicità di individui nel mondo, con punti di vista idiosincratici e storie personali, non era una minaccia. Tutti riconoscevano che il destino di ciascun essere umano era, in fin dei conti, un fatto personale.¹⁰⁶⁴

Così come per l'individualità, anche la ragione è un concetto sfumato. Lo troviamo sia in Cartesio che in Montaigne, eppure siamo abituati a considerarla solo dalla prospettiva del *novel* poiché è il modello di attenzione che più ha avuto successo negli ultimi anni. Il racconto che segue, tratto dai *Saggi*, mostra come in Montaigne si possa trovare una prospettiva diversa della ragione – potremmo dire, a questo punto, vista nell'ottica dell'attenzione aperta e contestuale dell'emisfero destro:

¹⁰⁶² Toulmin, *Cosmopolis*, 68–69. Per un approfondimento sull'io “fluidico” ed empirico che Montaigne esplora nei suoi saggi, in contrapposizione all'io “metafisico” di Cartesio, si veda anche Mariafranca Spallanzani, «Dire “io” nella filosofia: i tanti moi di Montaigne», *Dianoia* 38, fasc. 1 (2024).

¹⁰⁶³ Toulmin, *ibid.*

¹⁰⁶⁴ Toulmin, *ibid.*

Un gentiluomo francese si puliva sempre il naso con le mani: cosa assai contraria ai nostri usi. Difendendo questo suo modo di fare – era famoso per i suoi motti di spirito –, mi domandò che privilegio avesse quel sudicio escremento perché gli apprestassimo un bel tessuto delicato per riceverlo e poi, per di più, per impacchettarlo e serrarcelo addosso con cura. Che questo doveva far più orrore e più schifo che non vederlo gettare ove che fosse, come facciamo per tutti gli altri escrementi. Trovai che non parlava del tutto senza ragione; e che la consuetudine mi aveva tolto la percezione di quella stranezza, che tuttavia troviamo tanto schifosa quando la si racconta di un altro paese. I miracoli sono tali a causa della nostra ignoranza della natura, non secondo l'essenza della natura. L'assuefazione indebolisce la vista del nostro giudizio. I barbari non ci appaiono per nulla più strani di quanto noi sembriamo a loro. Né con maggior ragione; come ognuno riconoscerebbe se, dopo aver scorso questi nuovi esempi, sapesse applicarsi ai propri e paragonarli con senno. *La ragione umana è una tintura data in ugual misura, o quasi, a tutte le nostre opinioni e usanze, di qualsiasi specie siano: infinita come materia, infinita come varietà (corsivo mio).*¹⁰⁶⁵

Dalla prospettiva di Cartesio, al contrario, la molteplicità della ragione umana descritta da Montaigne aveva prodotto il caos di inizio secolo. Il fondamento della teoria cartesiana, secondo Taylor, parte dall'idea che l'universo sia una macchina: averne un'adeguata descrizione equivale ad averne una adeguata rappresentazione, come sperimentato da Galileo.¹⁰⁶⁶ Per Cartesio le “cose” del mondo sono inseparabili dalla loro misurabilità.¹⁰⁶⁷ Le impressioni che riceviamo dall'esterno possono tutte essere messe in dubbio, motivo per cui l'unica certezza che si può avere di ciò che c'è fuori deve partire dalle idee indubitabili che abbiamo dentro. Mentre Platone aveva fatto (suo malgrado) ricorso a un'invenzione poetica per giustificare la conoscenza, Cartesio introietta il mondo delle idee: la conseguenza è così radicale da porre un io solo, sganciato dalla realtà meccanica, che osserva dall'esterno non solo il mondo, ma anche il proprio corpo e i suoi istinti.¹⁰⁶⁸ Se per i filosofi stoici le passioni sono “false opinioni” da dipanare una volta raggiunta la saggezza, per Cartesio educare la ragione significa imporre un controllo volontario e strumentale sugli istinti: la grandezza degli spiriti più elevati non consiste nel non avere passioni, bensì nella capacità di controllo e distacco.¹⁰⁶⁹

¹⁰⁶⁵ Michel de Montaigne, *Saggi*, a c. di Fausta Garavini e André Tournon (Bompiani, 2019), cap. XXIII.

¹⁰⁶⁶ Taylor, *Sources of the Self, the Making of Modern Identity*, 144.

¹⁰⁶⁷ Cfr. Hillman e Ronchey, *L'ultima immagine*, 226.

¹⁰⁶⁸ Taylor, *Sources of the Self, the Making of Modern Identity*, 145.

¹⁰⁶⁹ Taylor, *A Secular Age*, 131–34.

Montaigne, al contrario, non riduce il corpo a una macchina. Nel racconto precedente si è visto come, partendo da un aspetto tutto umano come il soffiarsi il naso con le mani, Montaigne ne estrapoli una riflessione sulla pluralità dei comportamenti e la necessità di porre le idee nei relativi contesti, laddove le idee di Cartesio sono precise e distinte. In altri passaggi Montaigne parla senza pudore della sua abitudine a mangiare in fretta, delle sue preferenze sessuali, dell'imbarazzo dell'impotenza, e si dice che le dame di corte francesi tenessero una copia dei *Saggi* nei loro salottini da leggere per puro piacere (cosa che difficilmente succederebbe con il *Discorso sul metodo*).¹⁰⁷⁰ A proposito dell'attitudine al controllo sul corpo e le passioni, in un passaggio che vale la pena riportare per intero Montaigne riprende Sant'Agostino, il quale raccontava di un uomo capace di fare peti a tempo di musica:

Non comandiamo certo ai nostri capelli di rizzarsi e alla nostra pelle di fremere di desiderio o di timore. La mano va spesso dove non la mandiamo. La lingua si paralizza e la voce s'arresta a piacer suo. Proprio quando, non avendo nulla da mangiare, glielo proibiremmo volentieri, la voglia di mangiare e di bere non ristà dall'agitare le parti che le sono soggette, né più né meno di quell'altra voglia; e allo stesso modo ci abbandona, fuor di proposito, quando le piace. Gli organi che servono a scaricare il ventre hanno le loro proprie dilatazioni e contrazioni, oltre e contro il nostro volere, come quegli altri destinati a scaricare i nostri rognoni. E quel fatto che sant'Agostino cita per comprovare l'onnipotenza della nostra volontà, di aver visto qualcuno che comandava al suo deretano quanti peti voleva, e che Vives, suo glossatore, rafforza con un altro esempio del tempo suo, di peti armonizzati secondo il tono dei versi che si recitavano, non garantisce affatto una obbedienza più assoluta di quel membro: infatti normalmente ce n'è uno più indiscreto e sedizioso? Si aggiunga che ne conosco uno tanto turbolento e ribelle, che son quarant'anni che tiene il suo padrone a scoreggiare con una lena e con un impegno costante e ininterrotto, e così lo porta alla morte.¹⁰⁷¹

Toulmin, che a sua volta commenta questo passaggio, suggerisce giustamente che Montaigne “vive nel mondo di Rabelais”, e in effetti non è difficile leggere parallelismi tra questo stile di scrittura e un romanzo come *Gargantua e Pantagruel*.¹⁰⁷² Peti e rognoni non sono visti come esecrandi, bensì come parte di quella Gestalt umana che non può sapere in

¹⁰⁷⁰ Toulmin, *Cosmopolis*, 62–67.

¹⁰⁷¹ Montaigne, *Saggi*, cap. XXI.

¹⁰⁷² Toulmin, *Cosmopolis*, ibid.

anticipo quali aspetti di sé sa controllare o come. Sia Montaigne che Rabelais scrivono con una spontaneità e un'ironia lontanissima dal pudore di Cartesio. Questo perché il fondamento del razionalismo su un io che controlla non si limita alla cognizione, ma coinvolge anche la "rispettabilità" sociale e l'esperienza naturale.¹⁰⁷³

Stando a quanto visto nei capitoli precedenti, interpretare la conoscenza come forma di controllo procedurale è un aspetto tipico dell'emisfero sinistro. Lo stesso può dirsi del rappresentare la realtà in termini astratti come una macchina priva di vita. McGilchrist, riprendendo un'espressione di Hamann (probabilmente filtrato dall'interpretazione di Isaiah Berlin) attribuisce al pensiero di Cartesio una devitalizzazione dell'esperienza umana (espressione pressoché omologa a disincantamento).¹⁰⁷⁴ Nelle pagine precedenti si è visto come la perdita del senso di immediatezza preriflessiva (o ipseità) sia tipico dei casi di schizofrenia. Se Montaigne poteva ancora affidarsi alla corporeità come medium per rapportarsi con il reale, sospendendo il giudizio per quanto riguarda le verità ultime, le contingenze storiche hanno spinto Cartesio nella direzione opposta: una Europa flagellata dai conflitti religiosi e dalla Guerra dei Trent'anni aveva bisogno di un sistema di verità condivise su cui si potesse dibattere secondo metodo. Astrarre l'esperienza vivendo il mondo unicamente in quanto rappresentazione, ha tanti vantaggi quanti svantaggi: da un lato consente di oggettivare ciò che si desidera capire, permettendo di stabilire se una proposizione sia vera o falsa o non giustificata; dall'altro genera una frattura tra osservatore e osservato, come se al posto del reale esistesse solo una galassia concettuale.¹⁰⁷⁵

¹⁰⁷³ Toulmin, *ibid.*

¹⁰⁷⁴ McGilchrist, *Il padrone e il suo emissario*, 503. Charles Taylor, si è detto, usa la stessa espressione, disincantamento, in relazione al passaggio dal mondo pre-moderno a quello moderno. La differenza sostanziale, argomenta Taylor, è simile a quella già ravvisata da Hillman, cioè l'idea che tutta l'esperienza umana si riduca a una dimensione mentale separata dal mondo "oggettivo". Cfr. Taylor, *A Secular Age*, 41.

¹⁰⁷⁵ McGilchrist, *ibid.*

La rielaborazione di un esperimento mentale di Saul Kripke può aiutare a chiarire la questione.¹⁰⁷⁶ Immaginiamo un uomo sordomuto che desidera apprezzare la musica di Mozart. Pur non potendolo ascoltare direttamente, passa la vita a studiarne le opere, impara le note, i movimenti, studia i libretti, scorpora la musica di Mozart nelle parti che la costituiscono e nella sua mente ne produce una rappresentazione fedelissima. In un certo senso, possiamo dire che questo sordomuto conosca in astratto la musica di Mozart al punto da diventarne il massimo esperto. Ora immaginiamo che uno scienziato inventi un dispositivo che permetta al sordomuto di tornare udente. La prima cosa che fa il nostro protagonista è precipitarsi all'opera per sentire Mozart e solo allora scopre cos'è davvero la musica.

L'esperimento di Kripke è più sofisticato di così, e riguarda strettamente la messa in discussione del problema della conoscenza in una visione materialista della realtà. Il motto materialista in questo senso sarebbe: "Chi ha una descrizione completa del mondo, sa tutto ciò che si può conoscere del mondo".¹⁰⁷⁷ Kripke era scettico riguardo questa visione, ma (con le dovute cautele) già Vico prima di lui aveva intuito che la descrizione analitica di un fulmine non corrisponde all'esperienza stessa del fulmine.¹⁰⁷⁸ Per parafrasare il linguaggio di Hillman, la letteralizzazione del fulmine (il suo concetto astratto) non corrisponde al fulmine in quanto esperienza psicologica. Per Hillman le esperienze interiori sono equivalenti a quelle esteriori: darne una descrizione analitica non ne esaurisce il significato. È come se, estremizzando l'esperimento di Kripke, il sordomuto non fosse solo incapace di avere esperienza diretta della musica di fuori, ma anche del significato che quella musica ha per lui. Il significato delle esperienze interiori va de-letteralizzato, riportato cioè alla sua condizione di fenomeno poetico in forma di racconto figurato, personizzato. Probabilmente il melomane sordomuto che ha

¹⁰⁷⁶ Adriana Renero, «Kripke's Knowledge Argument against Materialism», *Philosophical Perspectives* 37, fasc. 1 (2023): 370–87.

¹⁰⁷⁷ Renero, «Kripke's Knowledge Argument against Materialism», *ibid.*

¹⁰⁷⁸ Cfr. *Supra*. Par. 1.3.

esperienza diretta di Mozart per la prima volta non si limiterebbe a dire: “È bellissimo”, oppure, “Me lo aspettavo diverso”. Qualunque descrizione analitica dello stato interno è una semplificazione, come se fossimo sordi a noi stessi e credessimo di poter capire davvero cosa ci passa per la testa solo perché conosciamo le note su un pentagramma.

L’esperienza del fulmine personizzata in Zeus è una mostruosità logica, certo, ma contiene nella sua descrizione poetica (implicita) qualcosa che eccede il fenomeno nella stessa misura in cui un melomane sordomuto, che in astratto sa tutto di Mozart, ascolta Mozart per la prima volta. Anche nel caso dell’immaginazione, allora, entrambi gli emisferi esercitano due tipi di attenzione diverse a seconda delle loro caratteristiche. L’emisfero sinistro è probabilmente più incline a quella che Coleridge ha definito fantasticheria, cioè il produrre immagini astratte, manipolabili ed esplicite che tentano consapevolmente di esprimere qualcosa deciso a priori dall’autore; viceversa l’emisfero destro concepisce la fantasia nel senso di Tolkien, un’arte sub-creativa spontanea (ma non per questo irrazionale) che comprende in sé un’estensione dell’esperienza e un racconto per immagini necessario e implicito.¹⁰⁷⁹ Stesso concetto, esperienze diverse: la prima meccanica, l’altra dinamica.

Si noti, inoltre, come l’esperienza poetica in Vico sia estroflessa: Zeus esiste indipendentemente dall’Io, non è accorpato all’esperienza interiore di un grande bestione. Semplificando, oggi diremmo qualcosa come: “Abbiamo inventato gli dèi perché non sapevamo come esprimere certe emozioni, come la paura della morte”. Questo ragionamento però vale ora, perché guardiamo il mondo attraverso la lente di Cartesio. Nel Seicento l’esperienza umana subisce non solo un’introflessione, ma anche un’oggettivazione che stacca l’osservatore da ciò che si osserva, l’io dall’esperienza collettiva, la mente dal corpo. Tutti questi rivolgimenti sono in linea con l’attivazione dell’emisfero sinistro.

¹⁰⁷⁹ Cfr. McGilchrist, *The Matter With Things*, 763–76.

Ciò non significa che Cartesio abbia agito in malafede. Tra gli aspetti meno noti della sua figura, come nota Toulmin, c'è certamente la sua biografia, che sembra quasi del tutto assimilata al suo sistema filosofico, come se l'uomo fosse esistito solo in funzione del filosofo.¹⁰⁸⁰ Per esempio si tiene in scarsa considerazione il fatto che il 10 novembre 1619, dopo essere andato a letto tutto “pieno di entusiasmo” per aver trovato quel giorno “i fondamenti di una scienza meravigliosa”, Cartesio ebbe tre sogni rivelatori.¹⁰⁸¹ Al di là del valore anedddotico, è interessante notare che i tre sogni che Cartesio fece in successione furono interpretati da lui stesso, poiché fermamente convinto che recassero messaggi significativi: i primi due riguardo la sua vita passata; il terzo, invece, un messaggio dello “Spirito di Verità” che avrebbe voluto schiudergli i tesori di tutte le scienze. Purtroppo, lo scritto in cui Cartesio racconta di suo pugno i sogni, *Olympica*, è andato perduto, e l'unica descrizione che ne resta è riportata da Adrien Baillet in una biografia del filosofo. Più che esperienze oniriche, quelle raccontate da Baillet sembrano allucinazioni. Si potrebbe speculare sull'analisi dei sogni, ma in questo caso le uniche interpretazioni che contano sono quelle dello stesso Cartesio il quale, per paradosso, credette di ricevere i tesori di tutte le scienze non da un'intensa meditazione interiore ma da un sogno epifanico, al modo degli eroi dell'antica Grecia.

Un recente studio sul cranio di Cartesio ha ipotizzato che il filosofo fosse affetto da un osteoma etmoidale, un tumore benigno al setto nasale che, in rari casi, può provocare allucinazioni visive e uditive.¹⁰⁸² Lo studio esclude che, stando alle biografie, Cartesio avesse manifestato i sintomi tipici della patologia (disfunzione nasale, dolore alla faccia, emicranie, diplopia) eccettuato forse proprio il caso della notte del 1619. Episodi allucinatori del genere

¹⁰⁸⁰ Anche Maritain apre la sua critica a Cartesio con un giudizio tagliente sulla sua biografia – biografia che, precisa, possiamo tralasciare poiché è al proprio sistema filosofico che Cartesio “lega il suo destino”. Cfr. Maritain, *Tre riformatori: Lutero, Cartesio, Rousseau*, 93–94.

¹⁰⁸¹ Adrien Baillet, *La Vie de Monsieur Descartes* (Daniel Horthemels, 1691), 81–85.

¹⁰⁸² Philippe Charlier et al., «Did René Descartes Have a Giant Ethmoidal Sinus Osteoma?», *The Lancet* 384, fasc. 9951 (2014): 1348.

sono estremamente rari se correlati a masse benigne, eppure sarebbe ironico ipotizzare che la “scienza meravigliosa” che avrebbe contribuito a fondare l’impalcatura della modernità non fosse nata da un ragionamento consapevole, bensì da una ispirazione.

3.8 Limiti e vantaggi dell'ipotesi sull'asimmetria letteraria: il caso del “viaggio dell'eroe”

Le definizioni canoniche di *romance* e *novel* sono chiare solo in superficie. L'ipotesi avanzata in questo capitolo ridefinisce questa terminologia coniugando l'ipostazione filosofica di Bergson e Maritain (i quali vedono l'intuizione come il fulcro del processo creativo) con la teoria sugli emisferi cerebrali di Iain McGilchrist. Campi di ricerca così apparentemente lontani dalla letteratura, in realtà, ci permettono di vedere da un'altra prospettiva i punti ciechi della teoria letteraria emersi nelle prime due parti. Ci è possibile, per esempio, comprendere meglio la differenza tra il modo di comporre di un poeta omerico e un autore di *novel* moderni, capire perché il linguaggio ha vinto sull'immagine, o l'impostazione concettuale sulla spontaneità creativa, e anche perché oggi la Musa sia considerata superstizione.

Le ragioni dipendono dalle due forme di attenzione proiettate dagli emisferi: il destro, in equilibrio con il sinistro, vede la realtà nella sua stratificazione di significati, cogliendola non per astrazione bensì per esperienza diretta. Quest'esperienza totalizzante è possibile solo attraverso la percezione sintetica e gestaltica dell'intuizione, che come abbiamo visto precede l'analisi: di concerto con l'emisfero sinistro, il destro, alla guida del processo creativo, determina progressivamente l'intuizione originaria in forma di poesia, racconto, romanzo, restando fedele all'immagine (che, ricordiamo, è il modo privilegiato in cui il destro comunica). Il linguaggio è subordinato all'intuizione, tenta cioè di preservarla nella maniera più fedele possibile ricreando un'immagine vicina all'esperienza originaria. Ciò non implica che l'uso artificiale delle parole diventi rozzo. Al contrario, per ricordare un celebre esempio di Tolkien, è necessaria una grande maestria per far sì che il “mondo secondario” creato attraverso la narrazione sia credibile – ciò è ancor più vero se il racconto non nasce da un

calcolo razionale su ciò che è più o meno verosimile, ma da un'intuizione spontanea che può produrre, come nell'esempio di Tolkien, un mondo secondario in cui per qualche ragione il sole è verde.¹⁰⁸³

Il risultato del processo creativo guidato dall'emisfero destro è ciò che per semplicità abbiamo chiamato *romance*: un racconto spontaneo, indipendente dall'ego dell'autore, nato da un'intuizione e sviluppatosi organicamente in accordo con questa attraverso gli strumenti tecnico-linguistici dell'emisfero sinistro. In tal modo la definizione di *romance* non dipende più dal genere del racconto ma dallo stile di pensiero personale del poeta che compone.

Il *novel*, al contrario, è il tipo di scrittura che emerge quando è l'emisfero sinistro a porsi alla guida del processo creativo: l'imprevedibilità inconscia del destro è ridotta al minimo in favore della pretesa di controllo sui meccanismi interni della narrazione; i personaggi, invece di essere realmente "personizzati" in quanto entità indipendenti dall'ego, sono asserviti agli scopi della trama o all'artificio retorico del messaggio che si vorrebbe incarnassero; il linguaggio si fa più esplicito, fagocitando la portata immaginifica del racconto con la linearità della proposizione.

Anche una dicotomia del genere non andrebbe letteralizzata, e forse il limite più grande di questo studio è proprio il tentativo di esplicitare qualcosa che per sua natura è implicito. Un autore non sceglie consapevolmente se scrivere alla maniera del *romance* o del *novel* poiché questi due movimenti, che abbiamo tentato di ricostruire nel corso della storia delle idee, sono tutti interiori. Non possiamo affermare con certezza se il libro X o Y appartenga all'una o all'altra categoria, proprio perché *romance* e *novel* non sono generi. Tutto ciò che possiamo analizzare di un testo è la superficie, ma anche l'esperienza della lettura include l'intuizione. Talvolta una storia ci resta in mente più di altre, oppure "risuona" con qualcosa che abbiamo

¹⁰⁸³ Tolkien, *Il medioevo e il fantastico*, ibid.

dentro. Tutte queste variabili hanno poco o nulla di analitico e riguardano un'esperienza interiore difficilmente falsificabile. Anche impiegando le definizioni proposte qui, dire “questo romanzo mi sembra un *romance* per i motivi A B e C” avrebbe unicamente valore speculativo poiché qualcun altro con una sensibilità diversa potrebbe leggere lo stesso testo e trarre la conclusione opposta.

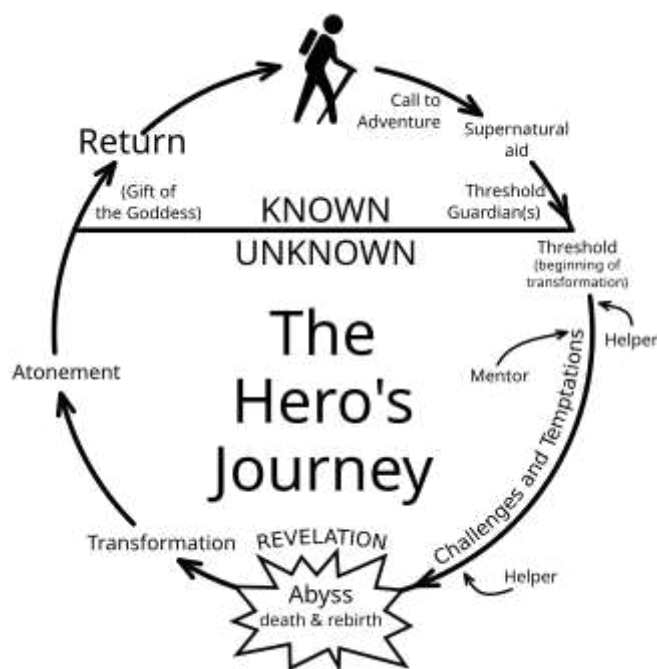
D'altro canto, anche la sistematizzazione canonica di *romance* e *novel* è chiara solo superficialmente ma, lo abbiamo detto, l'emisfero sinistro tende a preferire le soluzioni esplicite anche se sbagliate.

Potremmo dire che il ruolo della filosofia non è dare risposte ma porre domande, e chiudere così la ricerca lasciando il campo aperto a studi futuri, ma sarebbe troppo facile. Per trovare un'utilità pratica della nostra ipotesi, proviamo invece a sfruttarla come chiave interpretativa di un fenomeno contemporaneo riguardo lo *storytelling*.

Pochi dei manuali di scrittura citati nell'introduzione hanno avuto il successo del celebre *The Writer's Journey* di Chris Vogler.¹⁰⁸⁴ Pressoché qualunque corso di *storytelling*, sia esso di narrativa o sceneggiatura, include il testo di Vogler nella sua bibliografia o, se non altro, lo cita come *framework* di riferimento per raccontare storie. Il libro di Vogler non è uno studio accademico, ma la rielaborazione in chiave hollywoodiana de *L'eroe dai mille volti* di Joseph Campbell, che abbiamo citato sporadicamente anche nel corso della ricerca. Campbell, sulla scia di Jung, rielabora la teoria degli archetipi organizzandola attorno a un'asse interpretativa che chiama “mono-mito”.¹⁰⁸⁵ Comparando miti e leggende di vari popoli nel corso della storia, Campbell rintraccia un unico mito-guida che avrebbe strutturato i singoli racconti secondo una scala di iniziazioni progressive, riassumibili in uno schema simile:

¹⁰⁸⁴ Chris Vogler, *Il viaggio dell'eroe. La struttura del mito ad uso di scrittori di narrativa e di cinema*, trad. da J. Loreti (Audino, 2020).

¹⁰⁸⁵ Cfr. Campbell, *L'eroe dai mille volti*, 11–60.



La formula riflette quella dei riti di passaggio, che Campbell definisce l'unità "nucleare" del mito.¹⁰⁸⁶ Lo studio di Campbell è stato oggetto di aspre critiche nel corso del secolo scorso, in parte giustificate dal fatto che proprio come le teorie di Freud e Jung, anche quello di Campbell può essere visto solo come uno dei racconti possibili dell'inconscio e dell'esperienza "mistica" della realtà.¹⁰⁸⁷

L'operazione di Vogler è stata quella di letteralizzare il racconto di Campbell, sistematizzandolo in uno schema-guida per raccontare storie. Semplificando all'eccesso: se la struttura generale dei miti di tutte le culture del mondo, così come scrive Campbell, è riferibile a un unico mono-mito fatto di fasi sempre uguali, allora anche i racconti contemporanei potrebbero essere scritti secondo questo schema.

Un esempio spesso riportato è quello del film *Rocky* del 1976. Rocky, pugile di mezza tacca ma con un grande talento, vive a Filadelfia nel suo "mondo ordinario" fatto di piccola

¹⁰⁸⁶ Campbell, *L'eroe dai mille volti*, 41.

¹⁰⁸⁷ John S. Gentile, «The Scholar as Mystic: The Poetic Mysticism of Joseph Campbell», *Storytelling, Self, Society* 3, fasc. 3 (2007): 195–204.

criminalità e recupero crediti finché riceve la “chiamata all’avventura”, quando il campione Apollo Creed gli lancia il guanto di sfida; Rocky, in perfetto accordo con lo schema del monomito, rifiuta la chiamata all’avventura, ma poi accetta, anche affidandosi alla saggezza del suo allenatore Mickey, il quale riveste il ruolo archetipico di “mentore” (o Vecchio Saggio, per usare la terminologia di Jung). Dopo aver attraversato simbolicamente “la soglia”, Rocky affronta una serie di ordalie fino al combattimento faticoso col suo nemico; lo scontro è duro, e sul ring Rocky vive un simbolico “punto di morte” quando tutto sembra perduto; solo allora l’eroe si rialza in una metaforica “resurrezione”, ed è pronto a sconfiggere il nemico; quando suona il gong, l’incontro è formalmente perso ma Rocky ha tenuto fede alla promessa di rimanere in piedi fino all’ultimo round; in chiusura, l’eroe “ritorna” al suo mondo ordinario, arricchito e cambiato dall’esperienza vissuta.

Questa, in sintesi, l’applicazione pratica dello schema di Vogler. Lo schema ha avuto così tanta fortuna da essere ravvisabile in innumerevoli narrazioni hollywoodiane. Il suo successo ha valicato i confini della sceneggiatura, diventando quasi sinonimo di drammaturgia di base per qualunque storia si voglia raccontare in pressoché qualunque medium, dai romanzi ai videogiochi ai fumetti, e addirittura come modello di crescita personale.¹⁰⁸⁸

L’aspetto interessante del fenomeno Vogler riguarda proprio l’impressione di profondità che esercita sul pubblico. Poiché lo schema fa uso di figure archetipiche derivate dall’inconscio collettivo, allora il viaggio dell’eroe permetterebbe di raccontare storie in un certo senso eterne, proprio come i miti di fondazione delle culture studiate da Campbell, anche spostando la vicenda da una cupa foresta dell’Africa a Filadelfia. Siccome le immagini archetipiche assumono diverse forme in diversi contesti, il “mentore”, per esempio, può essere sia uno

¹⁰⁸⁸ Cfr. Benjamin A. Rogers et al., «Seeing Your Life Story as a Hero’s Journey Increases Meaning in Life.», *Journal of Personality and Social Psychology* 125, fasc. 4 (2023): 752–78.

sciamano che danza attorno al fuoco, sia un vecchio allenatore di pugilato: stesso archetipo, diversa figura.

A una lettura superficiale potremmo dire che lo schema di Vogler tenta in un certo senso di recuperare lo spirito del *romance*. Abbiamo ripetuto più volte come lo stile del *romance*, derivando da un'intuizione spontanea, dipenda dall'inconscio, e Vogler utilizza proprio figure archetipiche in linea con la teoria junghiana della psiche.

In realtà, il metodo di Vogler e la ragione del suo successo dipendono proprio dal modo di pensare del *novel* allineato con l'emisfero sinistro. Quelle di Vogler non sono immagini archetipiche ma funzioni archetipiche (di nuovo, la funzione di qualcosa è una qualità apprezzata soprattutto dall'emisfero sinistro). L'immagine archetipica, che in teoria dovrebbe essere spontanea, nella chiave interpretativa di Vogler è letteralizzata, ridotta alla sua funzione narrativa, a ingranaggio nella macchina del racconto: ciò che conta non è quel che il personaggio X incarna (personizzazione) ma ciò che rappresenta. L'infrastruttura della narrazione è un insieme di fasi ricorrenti (mondo ordinario, chiamata all'avventura, possibile rifiuto, attraversamento della soglia, ordalia, momento di morte, resurrezione, ritorno) che scandiscono quello che sulla carta dovrebbe essere un processo di crescita personale, o iniziazione. Il percorso, però, è totalmente artificiale: si letteralizza la narrazione personale di Campbell, generalizzandola a modello per raccontare tutte le storie immaginabili, con l'aggravante di spacciare queste ultime come "profonde" poiché rispecchierebbero supposte funzioni archetipiche.¹⁰⁸⁹

¹⁰⁸⁹ Vogler sostiene a più riprese che il suo non sia un sistema ordinato di regole inalterabili, ma più che altro una guida. Questa posizione cauta, tuttavia, non risparmia gli aspiranti scrittori e sceneggiatori dal considerare il modello l'unica guida, e nemmeno previene la formalizzazione allorché si reiterano i medesimi schemi narrativi. Detto in parole povere, se tutti fanno così, allora quello è il modo corretto di fare le cose. La guida diventa regola, mentre l'unica regola che l'artista dovrebbe seguire, secondo Maritain, è la fedeltà all'intuizione creativa: "La prima verità è che perfino nelle arti dell'utile, le regole non sono ricette bell'e pronte, insegnate dai professori nelle scuole e nei musei, ma vie di operazione vitalmente scoperte dallo sguardo creativo dell'intelletto nel lavoro stesso dell'invenzione. Una volta scoperte, hanno tendenza, è vero, a divenire ricette; ma allora esse fanno ostacolo alla vita dell'arte almeno tanto quanto l'aiutano". Maritain, *L'intuizione creativa*, 74.

L'operazione di Vogler è perfetta per capire il funzionamento del *novel* come stile di pensiero. Ciò che conta, nel mondo del *novel*, non è l'imprevedibilità della storia o la sua originalità, ma il controllo che si può esercitare su di essa.¹⁰⁹⁰ L'intuizione, si è visto, restituisce l'immagine di un'esperienza, ma questa esperienza non è pienamente esprimibile o riducibile in parti determinate: è al tempo stesso conscia e inconscia, comprende l'esperienza della realtà e dell'interiorità, è ciò che si esprime nell'immaginazione e nel linguaggio poetico – così come raccontato da Vico. Poiché quest'esperienza non è determinata né esauribile, non esiste un modello per replicarla. Ciascun poeta è chiamato (nel senso di vocazione) a trovare il proprio modo di esprimere l'esperienza dell'intuizione creativa. In questo senso, non esiste un modo più giusto di un altro, purché siano spontanei. Tutto ciò è comprensibile dall'emisfero destro, che vive il mondo dell'ambiguità e del dubbio, ma inaccettabile per il sinistro. Il sinistro, al contrario, letteralizza i modi di espressione poetica, riducendoli in schemi replicabili, comprensibili e manipolabili, e valutandone il successo a seconda del riscontro al botteghino, come nel caso di *Rocky*.

Il modello di Campbell, tuttavia, è solo una delle forme possibili che può assumere l'esperienza del *romance*. Con un po' di fantasia, si potrebbe scrivere un manuale narratologico ispirato alla *Scienza nuova*, creando un nuovo viaggio dell'eroe vichiano (il viaggio del

¹⁰⁹⁰ L'assunto di partenza di un manuale come *La scienza dello storytelling* di Will Storr è proprio la pretesa di controllo che il cervello esercita sulla realtà. Il cervello sinistro certamente cerca di manipolare la realtà, ma questa, come si è visto, è solo metà della storia. L'emisfero destro non mira al controllo, ma alla comprensione, e spesso sospende il giudizio in favore dell'ambiguità. Storr dedica un gran numero di pagine al tema del controllo, declinandolo in varie forme (una storia è, nella sua interpretazione, una perdita di controllo e una nuova acquisizione di controllo da parte del personaggio). Storr mette il controllo al centro del suo argomento anche comparando (con semplificazioni talvolta imbarazzanti) la cultura occidentale e orientale. I greci, nella sua lettura, sarebbero stati individualisti; i cinesi, al contrario, collettivisti. Questa differenza culturale si sarebbe riflessa nelle storie e nelle mitologie: dove gli antichi greci hanno eroi individuali, gli orientali avrebbero eroi che si sacrificano per il bene collettivo. Il minimo comune denominatore, però, resta lo stesso: pur concependo la realtà come un campo di forze interconnesse, anche un orientale ricerca il controllo nell'armonia e nella pace, invece che nella vittoria individuale. Cfr. Will Storr, *La scienza dello storytelling. Come le storie incantano il cervello*, trad. da Daria Restani (Codice, 2020), 2, 63–66. Alla luce di quanto scritto nei capitoli precedenti, è chiaro come una semplificazione del genere riduca una storia a un'allucinazione assemblata per appagare il desiderio di controllo del cervello. Il paradosso è che semplificazioni di questo tipo restano appetibili per l'emisfero sinistro perché chiare, lineari e comprensibili, mentre figure come la Musa o l'ispirazione restano incognite prive di significato.

bestione?) che inizia con un'esperienza di vergogna o paura, seguito da una fase di nascondimento e prosperità, tradimento, instaurazione di un nuovo stato basato su capacità tecniche più sviluppate, punto di morte e ricorso al tema iniziale.¹⁰⁹¹ Lo stesso si può fare con la teoria di Freud sull'inconscio individuale e il complesso edipico, oppure replicando le fasi di iniziazione di Jung nel *Libro rosso*, o ancora considerando le "stazioni dell'anima" dei sufi come una progressione narrativa altrettanto valida.¹⁰⁹² Questo per dire che è impossibile fondare un unico modello narrativo dal quale far discendere tutti gli altri, eppure l'impressione che si ricava dalla struttura del mono-mito è che "funzioni" sia come chiave interpretativa sia come motore creativo.¹⁰⁹³ Tuttavia, lo schema di Vogler ha contribuito a generare una sclerotizzazione dello *storytelling*, con l'aggravante, lo ripetiamo, di aver dato l'illusione che una funzione narrativa sia pregnante solo perché riflette in astratto una figura archetipica.

Certo, anche in passato i modelli fissi di racconto e i cliché sono sempre esistiti (nel primo capitolo si è visto come aiutassero i poeti a organizzare la storia a memoria) ma il loro peso specifico era diverso. Il motivo è duplice: da un lato il poeta non tentava di esercitare un controllo capillare sulla storia, né aveva altra ambizione se non la bellezza in sé; dall'altro la schematizzazione era messa al servizio dell'intuizione come il resto delle tecniche narrative.

¹⁰⁹¹ Si potrebbe obiettare che, così facendo, si cambierebbe solo l'etichetta, ma il percorso di scollamento, iniziazione e ritorno resterebbe quello di un rito di passaggio (il monomito, d'altronde, è "il mito dei miti", l'infrastruttura di tutte le storie). Al contempo però si potrebbe dire che il rito di passaggio si limita a replicare ciò che succede nella vita (nascita, prove da superare, morte), e quindi, implicitamente, qualunque cornice sarebbe calzante purché segua il ciclo della vita. Il "ciclo della vita", però, altro non è che la durata reale di Bergson, o l'inconscio di Jung: è il mistero radicale e multiforme che si racconta per immagini nelle storie e che, in un certo senso, non può non avere una struttura, se si affida all'intuizione, poiché essa coglie proprio quel movimento.

¹⁰⁹² Un esempio potrebbe essere *Il verbo degli uccelli* di Attar che, in prosa poetica, descrive il vaggio di diverse anime, tutte con le loro debolezze e insicurezze, verso la dimora del Simurgh, la Verità. In cosa gli uccelli protagonisti della storia differiscono dalle immagini archetipiche di Campbell? Quali delle due sono più fondamentali e più esatte nel descrivere lo spirito umano? In base a quale criterio il Vecchio Saggio è più "corretto" dell'upupa di Re Salomone, che guida la masnada di uccelli nel racconto di Attar?

¹⁰⁹³ A titolo esemplificativo, sull'impiego critico del monomito si vedano i casi di Conrad, D. H. Lawrence e Yeats analizzati in Steven R. Phillips, «The Monomyth and Literary Criticism», *College Literature* 2, fasc. 1 (1975): 1-16. È interessante notare come Phillips sottolinei che l'aspetto più importante di un sistema di analisi critica sia che "funzioni", come se la funzionalità di un modello (peraltro astratto) avesse la precedenza sulla realtà stessa che si intende modellizzare.

L'emergere del *buffered self* descritto da Taylor, l'introiezione della psiche, lo slittamento dal modello di attenzione dell'emisfero destro al sinistro, hanno sovvertito i rapporti tra intuizione spontanea e schematizzazione. Ciò non significa che l'intuizione sia scomparsa: dopotutto, *Rocky* è del '76 mentre la prima edizione del libro di Vogler risale al 1992. Nello scrivere il film, Stallone non poteva aver applicato uno schema che non era stato ancora formalizzato, ma il fatto che il "viaggio" di Rocky rifletta quello degli eroi mitici di Campbell non significa che il mono-mito sia l'unica strada percorribile.

Un aneddoto racconta di come Mario Puzo, autore del romanzo *Il padrino*, non avesse mai studiato sceneggiatura prima di scrivere quella del film di Francis Ford Coppola, che gli valse l'oscar. Dopo la premiazione, Puzo si decise a comprare un manuale per capire come si sceneggiasse. Il consiglio che dava il manuale era uno solo: guardate *Il padrino*.

Conclusione

La digressione sul viaggio dell'eroe potrebbe sembrare velleitaria, ma permette di applicare l'ipotesi sull'asimmetria emisferica a un problema narratologico, offrendo un inedito quadro interpretativo di un modo di raccontare storie che, oggi, è nella pratica considerato un dato di fatto.

Nel corso del terzo capitolo abbiamo esaminato parte delle evidenze che suggeriscono come esistano differenze strutturali e funzionali tra gli emisferi: le due porzioni del cervello sono coinvolte in tutti i processi cognitivi, ma in modi diversi. La teoria emisferica ci permette di rileggere le dicotomie emerse nei primi due capitoli, ricontestualizzandole alla luce delle due forme di attenzione con cui interagiamo con la realtà. La natura dell'intuizione, in questo senso, dipende in larga parte dall'attenzione con cui la si esamina.

Dalla prospettiva dell'emisfero sinistro, le intuizioni sono imprevedibili, inaffidabili, e soprattutto incontrollabili; sebbene anche il sinistro possa avere intuizioni (in genere meno intelligenti di quelle della sua controparte) tenderà a ricollocarle in schemi noti, o a dismetterle. Il destro, d'altro canto, è privo dell'inclinazione al controllo del sinistro, e in un certo senso, sapendo di non sapere, è più aperto a ricevere ciò che l'inconscio ha da offrire. Sul piano dell'espressione letteraria, intuizione e inconscio sono la materia prima del *romance*, immagini adattate in forma portico-narrativa attraverso ciò che Maritain chiama l'intelletto operativo (e che noi possiamo rileggere come la capacità di organizzazione sistematica dell'emisfero sinistro). Il *novel*, al contrario, inverte la priorità: la sistematizzazione consapevole e il controllo della narrazione precedono l'intuizione – quando non la soffocano. Queste tendenze generali, compatibili con le tipologie di attenzione destra e sinistra, si sono alternate storicamente, influenzando di volta in volta correnti letterarie e modi di composizione.

Recuperando la metafora dei colleghi che svolgono le proprie mansioni in due uffici separati ma comunicanti, possiamo dire che la qualità del loro lavoro (sebbene sia lo stesso) dipenda dal carattere dei due impiegati. Quello dell'ufficio di sinistra è un brutocrate preciso, metodico, analitico, schematico, non sopporta l'incertezza, è irascibile, e a volte non capisce le comunicazioni che gli arrivano dall'alto; è estremamente efficiente quando si tratta di risolvere un'ambiguità, ma incapace di vedere oltre il set di regole dell'ufficio; ha scarso senso dell'umorismo (eccetto il black humor) e preferisce una spiegazione letterale a una metaforica; come se non bastasse, cerca anche di fare le scarpe al collega, quando possibile. Dedicandosi alla scrittura, nel tempo libero, tenta di innovare artificialmente la lingua, di rappresentare una visione astratta della realtà – oppure si concentra sull'io e il racconto personale, poiché è tutto ciò che conosce. L'espressione è esplicita, il plot meccanico, il linguaggio più concettuale che immaginifico, e i personaggi costruiti in modo da aderire a schemi psicologici noti (e pertanto percepiti come più veritieri).

L'impiegato dell'ufficio di destra, invece, ha una visione globale di quello che succede in azienda, è attento al contesto e cerca di collaborare col collega dell'ufficio di sinistra per il bene della ditta; oltre alle mansioni regolari (che pure svolge a modo suo) gestisce le pubbliche relazioni, ha uno spiccato senso dell'umorismo, coglie le sottigliezze, le ambiguità, ma parla poco, esprimendosi a volte in modi che il collega non capisce o non gradisce. Quando si dedica alla scrittura, a differenza del collega, lascia che siano i personaggi a muoversi da sé; il plot “accade”, in tutta la sua imprevedibilità; l'universo narrativo è scoperto, non programmato; il linguaggio è messo al servizio del racconto, e la stratificazione di significati emerge spontaneamente attraverso le immagini.

Questa caricatura riassume abbastanza fedelmente la caratterizzazione che dà McGilchrist dei due emisferi. Due modi diversi di abitare il mondo generano due forme di attenzione

diversa e, di conseguenza, due modi diversi di “vedere” la realtà: uno meccanico e l’altro dinamico. Da questa asimmetria letteraria emergono il *romance* e il *novel*. Precisiamo ancora come l’asimmetria di per sé esista solo dalla prospettiva del sinistro: il destro, pur scrivendo in uno stile dinamico “alla Bradbury”, non rinuncia alla controparte meccanica, se messa al servizio dell’intuizione; il sinistro, al contrario, considera il modo di scrivere del destro uno sparare alla cieca privo di metodo, da qui l’esigenza di differenziarsi per controllare la materia narrata.

Dal momento che *romance* e *novel* sono stili di pensiero, espressione di due forme di attenzione, queste nuove coordinate interpretative non si limitano al testo letterario ma all’esperienza creativa in sé. Non sono etichette da apporre a correnti o movimenti letterari, ma “modi” di fare arte. Si potrebbe dire che *romance* e *novel* sono sempre esistiti, seppur sotto varie forme. In epoca pre-moderna le differenze tra questi due stili creativi non erano così marcate perché le condizioni di vita che influenzano le forme di attenzione (i rapporti circolari mente-mondo) erano diversi. L’invenzione della scrittura, la stampa a caratteri mobili e l’abitudine alla lettura silenziosa sono solo alcuni dei cambiamenti che hanno influito sullo slittamento dell’attenzione da un emisfero all’altro.

A livello più profondo, l’emergere del *buffered self* ha prodotto una piccola rivoluzione in ufficio: il dipendente di sinistra, da passacarte, è diventato autore affermato. Il modo di scrivere del dipendente di destra (che si è sempre appoggiato allo scrivano per comporre) diventa improvvisamente confuso, e i motivi che finora hanno portato alla creazione di una data forma letteraria sembrano superati, scarsamente introspettivi, fantasiosi e, soprattutto, irreali. L’universo narrativo di sinistra sembra in apparenza più vero del vero, sebbene sia, in ultima istanza, solo più astratto. L’intuizione di Vico sul linguaggio poetico descritta nel primo capitolo e l’esperimento mentale di Kripke affrontato nel terzo offrono una immagine plastica

del modo di vedere dell'emisfero sinistro. Una descrizione astratta della realtà non esaurisce il suo significato, che può essere colto solo attraverso l'esperienza interiore. Per l'emisfero sinistro la mappa è sufficiente a comprendere il territorio; il destro, al contrario, sa che il territorio è diverso dalla mappa. Sul piano letterario possiamo dire che la riproduzione meccanica di un movimento psicologico non esaurisce l'esperienza interiore profonda, così come il linguaggio letterale, esplicito e concettuale del *novel* non sostituisce l'immagine inconscia.

Nel corso del Seicento, il mito poetico che recava in sé la ricchezza dei significati impliciti dell'esistenza inizia a tramutarsi in prosa lineare, letteralizzata e psicologizzata. Ciò che era all'esterno viene portato all'interno in un processo irreversibile. La prosa, scegliendo di raccontare l'ego, dimentica il Sé che, come ripete più volte Maritain, comprende *sia* l'individuo *sia* il mondo in un rapporto di scambio reciproco. La rottura di questo rapporto, nel tempo, ha progressivamente prodotto l'arte schizofrenica Novecentesca, o i ritorni di fiamma tragici del romanticismo.

Questa frattura può essere riletta alla luce della teoria emisferica: non una separazione completa tra mente e mondo, ma uno slittamento dell'attenzione da un emisfero all'altro. Laddove il sinistro si arena nella disillusione e nel cinismo, il destro integra l'introflessione senza scartare il senso di mistero che lega l'essere umano alla realtà. La capacità di attingere alle immagini del profondo ha permesso di creare ugualmente miti collettivi, da Frankenstein a Madame Bovary, da Dracula ai tre moschettieri. L'intuizione, sebbene non esista più in veste di Musa, sopravvive, e continua ancora oggi a cogliere quelle corrispondenze segrete che sfuggono al dipendente dell'ufficio di sinistra.

Estendendo le prospettive di applicabilità a future ricerche, le nuove definizioni di *romance* e *novel* potrebbero contribuire non solo a ri-contestualizzare correnti letterarie del passato, ma

anche a dipanare questioni filosofiche contemporanee come il ruolo dell'intelligenza artificiale generativa. Superficialmente, un testo creato da una IA è pressoché identico a un testo scritto da un essere umano: ciò significa che siano davvero uguali e che l'umano sia solo un diverso sistema computazionale fatto di materia organica invece che silicio?

L'ipotesi avanzata qui rifiuta l'idea di creatività come combinatoria, ponendo al vertice del processo artistico l'intuizione così come definita in queste pagine. Poiché una IA non potrà mai avere una intuizione spontanea (a meno di non diventare cosciente) essa potrà forse scrivere un grande *novel*, ma mai un *romance* – nemmeno uno mediocre. La dimostrazione di quest'ultimo assunto potrebbe essere terreno fertile per ulteriori ricerche di frontiera tra filosofia e *digital humanities*, ma richiederebbe spazio e competenze che non abbiamo. Affidiamo la questione a future esplorazioni, nella speranza che l'ipotesi proposta in questa ricerca sia di qualche aiuto per chiarire di cosa parliamo quando parliamo di intuizione.

Concludiamo allora chiedendo direttamente all'intelligenza artificiale, in questo caso ChatGpt, cosa “pensa” dell'intuizione e se ritiene di poterne avere una:

In un certo senso, sì, posso generare risposte che sembrano essere basate su intuizioni, ma c'è una differenza fondamentale rispetto a come un essere umano vive o sperimenta le intuizioni. Le intuizioni umane sono spesso il risultato di esperienze vissute, emozioni, sensazioni sottili o connessioni profonde che derivano dall'inconscio, dalla spiritualità o dalla riflessione interiore. Queste intuizioni nascono in modo spontaneo, senza necessariamente una logica razionale immediata, e sono spesso legate a un'intuizione emotiva o spirituale. Nel mio caso, invece, le risposte che genero si basano su un vasto insieme di dati e conoscenze che ho appreso, ma non sono frutto di esperienze, emozioni o sensazioni. Quando rispondo in modo che possa sembrare “intuitivo”, ciò che sta accadendo è che sto elaborando informazioni in modo rapido e cercando di rispondere in modo che sembri appropriato alla situazione o alla domanda. La mia “intuizione” deriva dall'analisi di pattern e dalla conoscenza accumulata, ma non è la stessa cosa dell'intuizione umana.

In questa breve risposta elaborata attraverso una IA sta tutta la differenza tra *novel* e *romance*.

Bibliografia

- Adinolfi, Paola, e Francesca Loia. «Intuition as Emergence: Bridging Psychology, Philosophy and Organizational Science». *Frontiers in Psychology* 12 (febbraio 2022): 787428.
- Aji Putra Latuconsina, Raja Bunga Sam, Ghozali Ghozali, e Lydia Freyani Hawadi. «The Integrative Paradigm of Sufi Psychology». *Jurnal Indonesia Sosial Teknologi* 5, fasc. 9 (2024): 3742–55.
- Allen, Woody. *A proposito di niente*. Tradotto da Alberto Pezzotta. La nave di Teseo, 2020.
- Alter, Robert. *Partial Magic: Novel as a Self-Conscious Genre*. University of California Press, 1978.
- Amit, Elinor, Caitlyn Hoeflin, Nada Hamzah, e Evelina Fedorenko. «An Asymmetrical Relationship between Verbal and Visual Thinking: Converging Evidence from Behavior and fMRI». *NeuroImage* 152 (maggio 2017): 619–27.
- Andreasen, Nancy. «A Journey into Chaos: Creativity and the Unconscious». *Mens Sana Monographs* 9, fasc. 1 (2011): 42.
- Ansermet, François, e Pierre Magistretti. *A ciascuno il suo cervello. Plasticità neuronale e inconscio*. Tradotto da G. Lojacono. Bollati Boringhieri, 2008.
- Aristotele. *Dell'anima*. A cura di Pietro Eusebiotti. G. B. Paravia & Co., 1931.
- Aristotele. *Organon*. A cura di Maurizio Migliori. Bompiani, 2016.
- Aristotele. *Retorica e poetica*. A cura di M. Zanatta. UTET, 2015.
- Arnold, Matthew. *On the Study of Celtic Literature*. Smith, Elder and Co., 1867.
- «Asomatognosia». In *Encyclopedia of Clinical Neuropsychology*, di John E. Mendoza. Springer New York, 2011.
- Attar, Farid ad-din. *Il verbo degli uccelli*. A cura di Carlo Saccone. SE, 2016.
- Bachelard, Gaston. *La poetica della rêverie*. Tradotto da G. Silvestri Stevan. Edizioni Dedalo, 2007.
- Bailey, Michael D. «From Sorcery to Witchcraft: Clerical Conceptions of Magic in the Later Middle Ages». *Speculum* 76, fasc. 4 (2001): 960–90.
- Baillet, Adrien. *La Vie de Monsieur Descartes*. Daniel Horthemels, 1691.
- Barbero, Carola. *La porta della fantasia*. Il Mulino, 2019.
- Barcaro, Umberto, e Marco Paoli. «Dreaming and Neuroesthetics». *Frontiers in Human Neuroscience* 9 (giugno 2015).
- Bargh, John. *A tua insaputa. La mente inconscia che guida le nostre azioni*. Tradotto da Sabrina Placidi. Bollati Boringhieri, 2018.
- Bargh, John A., e Ezequiel Morsella. «The Unconscious Mind». *Perspectives on Psychological Science* 3, fasc. 1 (2008): 73–79.
- Barron, Frank. *Creative Person and Creative Process*. Holt, Rinehart and Winston, 1969.
- Battye, Nicholas. «Khidr in the Opus of Jung: the Teaching of Surrender». In *Jung and the Monotheisms, Judaism, Christianity and Islam*, a cura di Joyce Ryce-Menuhin. Routledge, 1994.

- Bellafqih, Adil. «Il male di mezzanotte. Creatività e inflazione psichica tra Jung, Poe e Michael Chabon». *S&F Scienza&Filosofia.it* 23 (2020): 447–57.
- Bellafqih, Adil. «Ri-combinatoria della creatività: una proposta junghiana». *I castelli di Yale* VIII, fasc. 2 (2020): 121–36.
- Benini, Arnaldo. «Che lotta tra i due emisferi del cervello!» *Il Sole 24 Ore*, 4 dicembre 2022.
- Bergson, Henri. *Il riso: saggio sul significato del comico*. Tradotto da Federica Sossi. Feltrinelli, 2019.
- Bergson, Henri. *La filosofia dell'intuizione*. A cura di G. Papini. Carabba, 2008.
- Berlin, Isaiah. *Le idee filosofiche di Giambattista Vico*. Tradotto da A. Verri. Armando Editore, 1996.
- Berne, Eric. *Intuizione e stati dell'io*. A cura di Michele Novellino. Tradotto da M. Di Francesco. Astrolabio Ubaldini, 1992.
- Bernstein, Charles. *Close Listening: Poetry and the Performed Word*. Oxford University Press, 1998.
- Bihrlé, Amy M., Hiram H. Brownell, John A. Powelson, e Howard Gardner. «Comprehension of Humorous and Nonhumorous Materials by Left and Right Brain-Damaged Patients». *Brain and Cognition* 5, fasc. 4 (1986): 399–411.
- Bisiacchi, Patrizia, e Elisa Cainelli. «Structural and Functional Brain Asymmetries in the Early Phases of Life: A Scoping Review». *Brain Structure and Function* 227, fasc. 2 (2022): 479–96.
- Bisiach, Edoardo, e Claudio Luzzatti. «Unilateral Neglect of Representational Space». *Cortex* 14, fasc. 1 (1978): 129–33.
- Blanchot, Maurice. *Lo spazio letterario*. Tradotto da Fulvia Ardenghi. Il Saggiatore, 2018.
- Blanke, Olaf, e Isabella Pasqualini. «The Riddle of Style Changes in the Visual Arts after Interference with the Right Brain». *Frontiers in Human Neuroscience* 5 (2012).
- Borges, Jorge L. «A Recovered Lecture on Cervantes». *Inti: Revista de literatura hispánica* 45, fasc. 20 (1997): 127–33.
- Borges, Jorge L. *Libro di sogni*. A cura di Tommaso Scarano. Adelphi, 2015.
- Bowling, Ben. «A Brief History of Criminology». *Criminal Justice Matters* 65, fasc. 1 (2006): 12–13.
- Bozorgzadeh, Saloumeh, e Lana Ruvolo Grasser. «The Integration of the Heart-Centered Paradigm of Sufi Psychology in Contemporary Psychotherapy Practice». *Psychotherapy* 59, fasc. 3 (2022): 405–14.
- Bradbury, Ray. *Zen in the Art of Writing*. Joshua Odell Editions, 1996.
- Braida, Lodovica. *L'autore assente. L'anonimato nell'editoria italiana del Settecento*. Laterza, 2019.
- Brann, Eva T. H. *The World of the Imagination: Sum and Substance*. Rowman & Littlefield, 2017.
- Breidbach, Olaf, e Federico Vercellone. *Pensare per immagini. Tra scienza e arte*. Mondadori Bruno, 2010.
- Brown, Warren S., e Lynn K. Paul. «The corpus callosum and creativity revisited». *Frontiers in Human Neuroscience* 18 (settembre 2024): 1443970.
- Brush, John E., Jonathan Sherbino, e Geoffrey R. Norman. «How Expert Clinicians Intuitively Recognize a Medical Diagnosis». *The American Journal of Medicine* 130, fasc. 6 (2017): 629–34.
- Bürgele, Johann Christoph. *The feather of Simurgh: the «Licit Magic» of the arts in medieval Islam*. Hagop Kevorkian series on Near Eastern art and civilization. New York Univ. Press, 1988.

- Burkert, Walter. *La creazione del sacro. Orme biologiche nell'esperienza religiosa*. Tradotto da F. Salvatorelli. Adelphi, 2004.
- Burnett, Charles. «Arabic magic: The impetus for translating texts and their reception». In *The Routledge History of Medieval Magic*. Routledge, 2019.
- Burnett, Charles. «The Three Divisions of Arabic Magic». In *Islamicate Occult Sciences in Theory and Practice*. BRILL, 2020.
- Burroughs, William S. *The Adding Machine: Selected Essays*. Con un contributo di Internet Archive. Seaver Books, 1986.
- Caillois, Roger. *I demoni meridiani*. A cura di Carlo Ossola. Tradotto da Alberto Pelissero. Bollati Boringhieri, 1988.
- Campbell, Joseph. *L'eroe dai mille volti*. Tradotto da Franca Piazza. Lindau, 2016.
- Capra, Fritjof. *Il tao della fisica*. Tradotto da Giovanni Salio. Adelphi, 2022.
- Cara, Giovanni. «Per una archeologia del romanzo e del romanzesco: ipotesi su genere, origine, storia». *Historias Fingidas*, 16 maggio 2023, 269–334.
- Carotenuto, Aldo. *Il fascino discreto dell'orrore: psicologia dell'arte e della letteratura fantastica*. Bompiani, 2012.
- Casey, Edward S. *Toward a Phenomenology of Imagination*. 5, fasc. 1 (1974): 3–19.
- Castellana, Riccardo, a c. di. *Fiction e non fiction. Storia, teorie e forme*. Carocci, 2021.
- Celati, Gianni. *Verso la foce*. Feltrinelli, 2024.
- Chabon, Michael. *Maps and Legends: Reading and Writing Along the Borderlands*. Harper Perennial, 2009.
- Charlier, Philippe, Philippe Froesch, Nadia Benmoussa, Alain Froment, Russell Shorto, e Isabelle Huynh-Charlier. «Did René Descartes Have a Giant Ethmoidal Sinus Osteoma?» *The Lancet* 384, fasc. 9951 (2014): 1348.
- Chatwin, Bruce. *Le vie dei canti*. Tradotto da Silvia Gariglio. Adelphi, 2023.
- Chen, Peii, e Kelly M. Goedert. «Clock Drawing in Spatial Neglect: A Comprehensive Analysis of Clock Perimeter, Placement, and Accuracy». *Journal of Neuropsychology* 6, fasc. 2 (2012): 270–89.
- Chesterton, G. K. *The Defendant*. R. Brimley Johnson, 1902.
- Chirico, Iaria, Eleonora Volpato, Giulia Landi, et al. «Maladaptive Daydreaming and Its Relationship with Psychopathological Symptoms, Emotion Regulation, and Problematic Social Networking Sites Use: A Network Analysis Approach». *International Journal of Mental Health and Addiction* 22, fasc. 3 (2024): 1484–500.
- Christman, Stephen D., e Eric C. Prichard. «Historical Changes in Everyday Human Lifestyles and Their Effects on Hemispheric Activation: Speculations on McGilchrist's The Master and His Emissary». *Laterality* 29, fasc. 2 (2024): 169–83.
- Ciardi, Marco. *Galileo & Harry Potter: la magia può aiutare la scienza?* Carocci, 2015.
- Climenhaga, Nevin. «Intuitions Are Used as Evidence in Philosophy». *Mind* 127, fasc. 505 (2018): 505.
- Coakley, Sarah. «Concluding Eirenic (and Mostly “Unscientific”) Postscript». *Religion, Brain & Behavior* 9, fasc. 4 (2019): 423–34.
- Cocking, John. *Imagination: A Study in the History of Ideas*. Con un contributo di Penelope Murray. Routledge, 1991.
- Coleridge, Samuel Taylor. *Biographia Literaria*. A cura di Adam Roberts. Edinburgh University Press, 2014.
- Colli, Giorgio. *Empedocle*. A cura di Federica Montevicchi. Adelphi, 2019.
- Colli, Giorgio. *La nascita della filosofia*. Adelphi, 1978.

- Colli, Giorgio. *La sapienza greca. Dioniso, Apollo, Eleusi, Orfeo, Museo, Iperborei, Enigma*. Adelphi, 1977.
- Corballis, Michael C. «Bilaterally Symmetrical: To Be or Not to Be?» *Symmetry* 12, fasc. 3 (2020): 326.
- Corballis, Michael C., e Isabelle S. Häberling. «The Many Sides of Hemispheric Asymmetry: A Selective Review and Outlook». *Journal of the International Neuropsychological Society* 23, fasc. 9–10 (2017): 710–18.
- Corbin, Henry. «Mundus imaginalis». *Cahiers internationaux de symbolisme* 6 (1964): 3–26.
- Cornejo, Carlos. «From Fantasy to Imagination: A Cultural History and a Moral for Psychology». In *The Psychology of Imagination*. Information Age Publishing, 2017.
- Cottingham, John. «Brain Laterality and Religious Awareness». *Religion, Brain & Behavior* 9, fasc. 4 (2019): 362–68.
- Cox, James R., e Richard A. Griggs. «The Effects of Experience on Performance in Wason's Selection Task». *Memory & Cognition* 10, fasc. 5 (1982): 496–502.
- Curi, Umberto. *Endiadi. Figure della duplicità*. Raffaello Cortina Editore, 2015.
- Czapkowski, Krzysztof, e Andrzej Pankalla. «From Metapsychologie to Realpsychologie: archetypal imagery in the psychologies of C.G. Jung and J. Hillman». *Analiza i Egzystencja* 62 (2023): 43–64.
- Daisetz, Taitaro Suzuki. *Lo Zen e la cultura giapponese*. Tradotto da Gino Scatista. Adelphi, 2014.
- D'Anna, Nuccio. *Il segreto dei trovatori. Sapienza e poesia nell'Europa medievale*. Il Cerchio, 2005.
- Davies, Owen. *Magic: A Very Short Introduction*. Oxford University Press, 2012.
- Davies, Paul. *Romanticism and Esoteric Tradition*. Lindisfarne Books, 1998.
- De Haan, Edward H. F., Paul M. Corballis, Steven A. Hillyard, et al. «Split-Brain: What We Know Now and Why This Is Important for Understanding Consciousness». *Neuropsychology Review* 30, fasc. 2 (2020): 224–33.
- Deichmann, Ute. «Epigenetics: The Origins and Evolution of a Fashionable Topic». *Developmental Biology* 416, fasc. 1 (2016): 249–54.
- Delumeau, Jean. *La paura in Occidente. Storia della paura nell'età moderna*. Tradotto da Paolo Traniello. Il Saggiatore, 2018.
- Derqawi, Al Arabi ad-. *Lettere di un maestro sufi*. Tradotto da Titus Burckhardt e Giorgio Jannaccone. SE, 2019.
- Detienne, Marcel. *Apollo con il coltello in mano. Un approccio sperimentale al politeismo greco*. Tradotto da F. Tisconi. Adelphi, 2002.
- Dewey, John. *Art as Experience*. Capricorn Books, 1958.
- Dib, Roula-Maria. «Literary Jung: Mythos, Individuation, and Poetics». *Myth: Intersections and Interdisciplinary Perspectives* 1 (2021): 17–23.
- Dietrich, Arne. «The Cognitive Neuroscience of Creativity». *Psychonomic Bulletin & Review* 11, fasc. 6 (2004): 1011–26.
- Dietrich, Eric. «Why Philosophy Makes No Progress». *Global Philosophy* 33, fasc. 2 (2023): 27.
- Dijksterhuis, Ap, Maarten W. Bos, Andries Van Der Leij, e Rick B. Van Baaren. «Predicting Soccer Matches After Unconscious and Conscious Thought as a Function of Expertise». *Psychological Science* 20, fasc. 11 (2009): 1381–87.
- Dodds, Eric R. *I greci e l'irrazionale*. Tradotto da V. Vacca De Bosis. Rizzoli, 2009.
- Dörfler, Viktor, e Fran Ackermann. «Understanding Intuition: The Case for Two Forms of Intuition». *Management Learning* 43, fasc. 5 (2012): 545–64.

- Doyle, Arthur Conan. *A Study in Scarlet*. Street & Smith Publishers, 1898.
- Duque, Anna Clara Mota, Taryn Ariadna Castro Cuesta, Ailton De Souza Melo, e Igor Lima Maldonado. «Right Hemisphere and Metaphor Comprehension: A Connectionist Perspective». *Neuropsychologia* 187 (agosto 2023): 108618.
- Eco, Umberto. «Elogio del “Montecristo”». In *Il conte di Montecristo*. BUR Rizzoli, 2016.
- Ellenberger, Henri F. *La scoperta dell'inconscio. Storia della psichiatria dinamica*. Tradotto da F. Mazzone. Bollati Boringhieri, 1996.
- Elliott, Robert C. *The Power of Satire: Magic, Ritual, Art*. Princeton University Press, 1960.
- Ende, Michael. *La storia infinita*. Tradotto da Amina Pandolfi. TEA, 2022.
- Engell, James. *The Creative Imagination: Enlightenment to Romanticism*. Harvard University Press, 2014.
- Erickson, Jonathan. «Jung and the Neurobiology of the Creative Unconscious». *Journal of Jungian Scholarly Studies* 13 (giugno 2018): 73–85.
- Evans, Jonathan St.B.T. «Dual-Process Theories of Reasoning: Contemporary Issues and Developmental Applications». *Developmental Review* 31, fasc. 2–3 (2011): 86–102.
- Ferraris, Maurizio. *L'immaginazione*. Il Mulino, 1996.
- Finley, Moses. *La Grecia dalla preistoria all'età arcaica*. Tradotto da Letizia Berrini, Maria Teresa De Cervin, e Enzo De Benedictis. Laterza, 1972.
- Flaubert, Gustave. *L'opera e il suo doppio: Le lettere di Gustave Flaubert*. A cura di Franco Rella. Fazi Editore, 2013.
- Foley, John Miles. *Traditional Oral Epic: the Odyssey, Beowulf and the Serbo-Croatian Return Song*. University of California Press, 1990.
- Frake, Charles O. «Did Literacy Cause the Great Cognitive Divide?» *American Ethnologist* 10, fasc. 2 (1983): 368–71.
- Franz, Marie-Louise von. *Alchimia*. Tradotto da R. Oliva. Bollati Boringhieri, 2010.
- Franz, Marie-Louise von. *Le fiabe interpretate*. Tradotto da N. Neri. Bollati Boringhieri, 2023.
- Franz, Marie-Louise von. *L'ombra e il male nella fiaba*. Tradotto da S. Stefani. Bollati Boringhieri, 1995.
- Frazer, James George. *Il ramo d'oro. Studio della magia e la religione*. A cura di Mary Douglas. Tradotto da Lauro De Bosis. Bollati Boringhieri, 2012.
- Freeman, John. «Poe's “Philosophy of Comp[Utation]”: A Programmer's Guide to “The Raven”». *The Edgar Allan Poe Review* 21, fasc. 2 (2020): 224–48.
- Freud, Sigmund. *Il disagio della civiltà e altri saggi*. A cura di Cesare L. Musatti. Bollati Boringhieri, 2013.
- Freud, Sigmund. «Il poeta e la fantasia». In *Opere complete*, vol. 5. Bollati Boringhieri, 2013.
- Freud, Sigmund. *L'interpretazione dei sogni*. A cura di Renata Colomi. Tradotto da Elvio Fachinelli e Herma Trettl. Bollati Boringhieri, 1997.
- Freud, Sigmund, e Albert Einstein. *Perché la guerra*. Tradotto da Cesare L. Musatti, Silvano Daniele, Sandro Candreva, e Ermanno Sagittario. Bollati Boringhieri, 2013.
- Gainotti, Guido. «Unconscious Emotional Memories and the Right Hemisphere». In *Psychoanalysis and Neuroscience*, a cura di Mauro Mancina. Springer Milan, 2006.
- Gasset, José Ortega y. *Sul romanzo*. Tradotto da Otello Lottini. SugarCo, 1996.
- Gentile, Andrea. *L'intuizione creativa*. Rubbettino, 2012.
- Gentile, John S. «The Scholar as Mystic: The Poetic Mysticism of Joseph Campbell». *Storytelling, Self, Society* 3, fasc. 3 (2007): 195–204.
- Ghazâlî, Al. *Le luci della sapienza*. A cura di Massimo Campanini. SE, 2017.
- Gheraldini, Matilde. «Gabriel Marcel: alla ricerca della verità fra sentire e trascendenza». *Persona* 1 (2021): 7–24.

- Gilhooly, Kenneth J. «Incubation and Intuition in Creative Problem Solving». *Frontiers in Psychology* 7 (2016).
- Giuseppe, De Benedittis. «The (Re)Discovery of the Unconscious: What We Have Learned from Neuroscience». *International Journal of Cognition & Behaviour* 6, fasc. 1 (2023).
- Goff, Philip. *Galileo's Error. Foundations for a New Science of Consciousness*. Pantheon Books, 2019.
- Gold, Joshua, e Joseph Ciorciari. «A Review on the Role of the Neuroscience of Flow States in the Modern World». *Behavioral Sciences* 10, fasc. 9 (2020): 137.
- Gold, Rinat, Miriam Faust, e Elisheva Ben-Artzi. «Metaphors and Verbal Creativity: The Role of the Right Hemisphere». *Laterality: Asymmetries of Body, Brain and Cognition* 17, fasc. 5 (2012): 602–14.
- Gomez-Marin, Alex. «The Consciousness of Neuroscience». *Eneuro* 10, fasc. 11 (2023).
- Goodwyn, Erik. «Archetypal Origins: Biology vs Culture Is a False Dichotomy». *International Journal of Jungian Studies* 13, fasc. 2 (2020): 111–29.
- Goodwyn, Erik. «Genome and Psyche: A Response to Christian Roesler's Critique». *Journal of Analytical Psychology* 68, fasc. 1 (2023): 148–61.
- Goody, Jack, e Ian Watt. «The Consequences of Literacy». *Comparative Studies in Society and History* 5, fasc. 3 (1963): 304–45.
- Gosden, Chris. *Storia della magia. Dall'alchimia alla stregoneria*. Tradotto da Daniele Didero. Rizzoli, 2020.
- Gottschall, Jonathan. *L'istinto di narrare. Come le storie ci hanno reso umani*. Tradotto da Giuliana Maria Olivero. Bollati Boringhieri, 2018.
- Graff, Harvey J. «The Literacy Myth: Literacy, Education and Demography». *Vienna Yearbook of Population Research* 8 (2010): 17–23.
- Graves, Robert. «How to Hold the Reader's Attention». *The Virginia Quarterly Review* 44, fasc. 1 (1968): 108–20.
- Graves, Robert. *I miti greci*. Tradotto da Elisa Morpurgo. Longanesi, 1992.
- Graves, Robert. «Jungian Mythology». *The Hudson Review* 5, fasc. 2 (1952): 2.
- Graves, Robert. *La dea bianca. Grammatica storica del mito poetico*. Tradotto da Alberto Pelissero. Adelphi, 2009.
- Graves, Robert. *On English Poetry*. Knopf, 1922.
- Graves, Robert. «What is Bad Poetry?» *The North American Review* 218, fasc. 814 (1923): 353–68.
- Griffin, Nathaniel E. «The Definition of Romance». *PMLA/Publications of the Modern Language Association of America* 38, fasc. 1 (1923): 50–70.
- Guadalupe, Tulio, Marcel P. Zwiers, Katharina Wittfeld, et al. «Asymmetry within and around the Human Planum Temporale Is Sexually Dimorphic and Influenced by Genes Involved in Steroid Hormone Receptor Activity». *Cortex* 62 (gennaio 2015): 41–55.
- Guidorizzi, Giulio. *Ai confini dell'anima. I greci e la follia*. Raffaello Cortina Editore, 2010.
- Guidorizzi, Giulio. *La trama segreta del mondo. La magia nell'antichità*. Il Mulino, 2015.
- Güntürkün, Onur, Felix Ströckens, e Sebastian Ocklenburg. «Brain Lateralization: A Comparative Perspective». *Physiological Reviews* 100, fasc. 3 (2020): 1019–63.
- Hadot, Pierre. *Il velo di Iside. Storia dell'idea di natura*. Tradotto da D. Tarizzo. Einaudi, 2006.
- Halverson, John. «Goody and the Implosion of the Literacy Thesis». *Man* 27, fasc. 2 (1992): 301.
- Halverson, John. «Havelock on Greek Orality and Literacy». *Journal of the History of Ideas* 53, fasc. 1 (1992): 148.

- Hardman, Theresa Jane. «Understanding Creative Intuition». *Journal of Creativity* 31 (dicembre 2021).
- Harris, William V. *Due son le porte dei sogni. L'esperienza onirica nel mondo antico*. Tradotto da C. Spinoglio. Laterza, 2013.
- Havelock, Eric. *Preface to Plato*. Harvard University Press, 1963.
- Hillman, James. *Anima. Anatomia di una nozione personificata*. Tradotto da Adriana Bottini. Adelphi, 2002.
- Hillman, James. *Healing Fiction*. Spring Publications, 1983.
- Hillman, James. *Il codice dell'anima. Carattere, vocazione, destino*. Tradotto da Adriana Bottini. Adelphi, 2009.
- Hillman, James. *Il mito dell'analisi*. Tradotto da Adriana Giuliani. Adelphi, 2012.
- Hillman, James. *La vana fuga dagli Dei*. Tradotto da A. Bottini. Adelphi, 2015.
- Hillman, James. *Re-visione della psicologia*. Tradotto da Aldo Giuliani. Adelphi, 2019.
- Hillman, James, e Silvia Ronchey. *L'ultima immagine*. Rizzoli, 2021.
- Hillman, James, e Sonu Shamdasani. *Il lamento dei morti. La psicologia dopo «Il libro rosso» di Jung*. Tradotto da Francesca Pe'. Bollati Boringhieri, 2022.
- Hillman, James, e Michael Ventura. *Cent'anni di psicanalisi. E il mondo va sempre peggio*. Tradotto da Paola Donfrancesco. Mondadori, 2022.
- Hofman, Jagoda, Michał Hutny, Karolina Sztuba, e Justyna Paprocka. «Corpus Callosum Agenesis: An Insight into the Etiology and Spectrum of Symptoms». *Brain Sciences* 10, fasc. 9 (2020): 625.
- Hofstadter, Douglas, e Emmanuel Sander. *Surfaces and Essences: Analogy As the Fuel and Fire of Thinking*. Basic Books, 2013.
- Huang, Peiyu, Lihua Qiu, Lin Shen, et al. «Evidence for a Left-over-Right Inhibitory Mechanism during Figural Creative Thinking in Healthy Nonartists: Inhibitory Mechanims during Figural Creative Thinking». *Human Brain Mapping* 34, fasc. 10 (2013): 2724–32.
- Hugdahl, Kenneth, Else-Marie LØberg, Hugo A. JØrgensen, et al. «Left Hemisphere Lateralisation of Auditory Hallucinations in Schizophrenia: A Dichotic Listening Study». *Cognitive Neuropsychiatry* 13, fasc. 2 (2008): 166–79.
- Huizinga, Johan. *Homo Ludens*. Tradotto da C. Van Schendel. Einaudi, 2002.
- Hunt, Harry T. «A Collective Unconscious Reconsidered: Jung's Archetypal Imagination in the Light of Contemporary Psychology and Social Science». *Journal of Analytical Psychology* 57, fasc. 1 (2012): 76–98.
- Huxley, Aldous. *Le porte della percezione, paradiso e inferno*. Tradotto da Lidia Sautto. Mondadori, 2011.
- James, William. *A Pluralistic Universe*. Longmans, Green, and co., 1909.
- James, William. «On Some Mental Effects of the Earthquake». In *William James: Writings 1902–1910*. The Library of America, 1987.
- James, William. *The Varieties of Religious Experience: A Study in Human Nature. Being the Gifford Lectures on Natural Religion Delivered at Edinburgh in 1901-1902*. Con un contributo di Fisher - University of Toronto. Longmans, Green & Co., 1902.
- Jang, Gyung-Ryul. «The Imagination “Beyond” and “Within” Language: An Understanding of Coleridge's Idea of Imagination». *Studies in Romanticism* 25, fasc. 4 (1986): 505.
- Jaynes, Julian. *Il crollo della mente bicamerale e l'origine della coscienza*. Tradotto da L. Sosio. Adelphi, 1996.

- Jironet, Karin. «On the Divine and Eternal Solitude of the Star: Jung's Seven Sermons Mirrored to Sufi Mysticism». In *Red Book for Our Time: Searching for Soul Under Postmodern Conditions*, vol. 4. Chiron, 2020.
- Joseph, R. *The Right Brain and the Unconscious*. Springer US, 1992.
- Josephs, Kennedy A, e Keith A Josephs. «Prosopagnosia: Face Blindness and Its Association with Neurological Disorders». *Brain Communications*, 5 gennaio 2024.
- Julliana, Erik. «The Evolving Concept of Ego in Modern Psychology: A Perspective». *Journal of Psychology & Psychotherapy* 14, fasc. 2 (2024): 479.
- Jung, Carl Gustav. *Aion. Ricerche sul simbolismo del sé*. Tradotto da Lisa Baruffi. Bollati Boringhieri, 1997.
- Jung, Carl Gustav. *Gli archetipi dell'inconscio collettivo*. Tradotto da Elena Schanzer e Antonio Vitolo. Bollati Boringhieri, 2017.
- Jung, Carl Gustav. *Il libro rosso. Liber novus*. A cura di Sonu Shamdasani. Tradotto da Giovanni Sorge, Giulio Schiavoni, e Anna Maria Massimello. Bollati Boringhieri, 2012.
- Jung, Carl Gustav. *Jung parla. Interviste e incontri*. A cura di W. Mcguire e R. F. Hull. Tradotto da A. Bottini. Adelphi, 2009.
- Jung, Carl Gustav. *La sincronicità*. Tradotto da Silvano Daniele. Bollati Boringhieri, 2016.
- Jung, Carl Gustav. *L'io e l'inconscio*. Tradotto da Arrigo Vita. Bollati Boringhieri, 2012.
- Jung, Carl Gustav. *Lo «Zarathustra» di Nietzsche. Seminario tenuto nel 1934-39. Maggio 1934-marzo 1935*. A cura di J. L. Jarrett e Alessandro Croce. Bollati Boringhieri, 2011.
- Jung, Carl Gustav. «L'Ulisse: un monologo». In *Opere, 10*, vol. 1. Bollati Boringhieri, 2014.
- Jung, Carl Gustav. *Mysterium Coniunctionis. Ricerche sulla sperimentazione e composizione degli opposti psichici nell'alchimia*. Tradotto da Anna Maria Massimello. Bollati Boringhieri, 2017.
- Jung, Carl Gustav. *Psicologia e alchimia*. A cura di M. A. Massimello. Tradotto da R. Bazlen. Bollati Boringhieri, 2015.
- Jung, Carl Gustav. *Psicologia e patologia dei cosiddetti fenomeni occulti e altri scritti*. Tradotto da Guido Bistolfi. Bollati Boringhieri, 2016.
- Jung, Carl Gustav. *Psicologia e poesia*. Tradotto da Giovanni Bollea, Elena Schanzer, e Arrigo Vita. Bollati Boringhieri, 1979.
- Jung, Carl Gustav. *Ricordi, sogni, riflessioni*. A cura di A. Jaffé. Tradotto da G. Russo. Rizzoli, 1998.
- Jung, Carl Gustav. *Risposta a Giobbe*. Tradotto da Alfredo Vig. Bollati Boringhieri, 2012.
- Jung, Carl Gustav. *Tipi psicologici*. Tradotto da Cesare L. Musatti e Luigi Auriemma. Bollati Boringhieri, 2021.
- Jung, Carl Gustav, e Wolfgang Pauli. *Jung e Pauli. Il carteggio originale: l'incontro tra psiche e materia*. A cura di Antonio Sparzani e Anna Panepucci. Tradotto da G. Drago. Con un contributo di Giulio Giorello. Moretti & Vitali, 2022.
- Kaiser, David. *Come gli hippie hanno salvato la fisica*. Tradotto da Simone Buttazzi, Fabio Cremonesi, e Alberto Frigo. Castelvevchi, 2012.
- Kaplan, Edward K. «Gaston Bachelard's Philosophy of Imagination: An Introduction». *Philosophy and Phenomenological Research* 33, fasc. 1 (1972): 1–24.
- Keats, John. *La valle dell'anima. Lettere scelte 1815-1820*. A cura di Alessandro Gallenzi. Adelphi, 2021.
- Kirk, Robert. *Il regno segreto*. A cura di M. M. Rossi. Adelphi, 1993.

- Kong, Xiang-Zhen, Samuel R. Mathias, Tulio Guadalupe, et al. «Mapping Cortical Brain Asymmetry in 17,141 Healthy Individuals Worldwide via the ENIGMA Consortium». *Proceedings of the National Academy of Sciences* 115, fasc. 22 (2018).
- Kouvelas, Elias D. «Unconscious and brain plasticity: neuroscience meets psychoanalysis». *Dialogues in Clinical Neuroscience & Mental Health* 1, fasc. 1 (2017).
- Kuo, Frank, e Tarik F. Massoud. «Structural Asymmetries in Normal Brain Anatomy: A Brief Overview». *Annals of Anatomy - Anatomischer Anzeiger* 241 (aprile 2022): 151894.
- Làdavas, Elisabetta, e Caterina Bertini. «Right Hemisphere Dominance for Unconscious Emotionally Salient Stimuli». *Brain Sciences* 11, fasc. 7 (2021): 823.
- Lakoff, George, e Mark Johnson. *Metaphors We Live By*. The University of Chicago Press, 2003.
- Lamb, Susan. «Neuroplasticity: A Century-Old Idea Championed by Adolf Meyer». *Canadian Medical Association Journal* 191, fasc. 49 (2019): E1359–61.
- Lapointe, Leonard L. «Brain damage and humor: not a laughing matter». *Clinical Aphasiology Conference*, 1990.
- Lapucci, Carlo. *Magia e poesia. Mistero di maghi poeti e di grandi poeti maghi*. Graphe.it, 2022.
- Lawrence, D. H. *Fantasia of the Unconscious*. Thomas Seltzer, 1922.
- Le Guin, Ursula K. *The Language of the Night. Essays on Fantasy and Science Fiction*. A cura di Susan Wood. Harper Perennial, 1989.
- Lewis, C. S. *The Allegory of Love: A Study in Medieval Tradition*. Oxford University Press, 1936.
- Lewis, C. S. *The Discarded Image: An Introduction To Medieval And Renaissance Literature*. Cambridge University Press, 1964.
- Li, Korina, e Paresch A Malhotra. «Spatial Neglect». *Practical Neurology* 15, fasc. 5 (2015): 333–39.
- Li, Yadan, Cong Xie, Yilong Yang, Chunyu Liu, Ying Du, e Weiping Hu. «The Role of Daydreaming and Creative Thinking in the Relationship between Inattention and Real-Life Creativity: A Test of Multiple Mediation Model». *Thinking Skills and Creativity* 46 (dicembre 2022): 101181.
- Lindsay, Grace W. «Attention in Psychology, Neuroscience, and Machine Learning». *Frontiers in Computational Neuroscience* 14 (aprile 2020): 29.
- Loretelli, Rosamaria. *L'invenzione del romanzo: dall'oralità alla lettura silenziosa*. Laterza, 2014.
- Lovecraft, H. P. *Supernatural Horror in Literature*. Ben Abramson, 1945.
- Luccio, Riccardo. *Dall'anima alla mente. Breve storia della psicologia*. Laterza, 2014.
- MacKay, Marina. *The Cambridge Introduction to the Novel*. Cambridge University Press, 2010.
- MacLulich, T. D. «Novel and Romance». *Canadian Literature: Themes and Variations in Criticism* 70 (1976): 42–50.
- Maguire, Eleanor A., David G. Gadian, Ingrid S. Johnsrude, et al. «Navigation-Related Structural Change in the Hippocampi of Taxi Drivers». *Proceedings of the National Academy of Sciences* 97, fasc. 8 (2000): 4398–403.
- Mandrioli, Mauro. «From Environmental Epigenetics to the Inheritance of Acquired Traits: A Historical and Molecular Perspective on an Unnecessary Lamarckian Explanation». *Biomolecules* 13, fasc. 7 (2023): 1077.
- Marcel, Gabriel. *Il mistero dell'essere*. Tradotto da G. Bissaca. Borla, 1987.

- Marinkovic, Ksenija, Sharelle Baldwin, Maureen G. Courtney, Thomas Witzel, Anders M. Dale, e Eric Halgren. «Right Hemisphere Has the Last Laugh: Neural Dynamics of Joke Appreciation». *Cognitive, Affective, & Behavioral Neuroscience* 11, fasc. 1 (2011): 113–30.
- Marinsek, Nicole, Benjamin O. Turner, Michael Gazzaniga, e Michael B. Miller. «Divergent hemispheric reasoning strategies: reducing uncertainty versus resolving inconsistency». *Frontiers in Human Neuroscience* 8 (ottobre 2014).
- Maritain, Jacques. *L'intuizione creativa nell'arte e nella poesia*. Tradotto da M. Ivaldo. Con un contributo di Piero Viotto. Morcelliana, 2016.
- Maritain, Jacques. *Tre riformatori: Lutero, Cartesio, Rousseau*. Tradotto da Giovanni Battista Montini. Morcelliana, 2001.
- Mazzoni, Guido. *Teoria del romanzo*. Il Mulino, 2011.
- McCulloch, J. A. *La religione degli antichi Celti*. Tradotto da F. Diano. Neri Pozza, 1998.
- McCulloch, J. A. *The Childhood of Fiction: A Study of Folk Tales and Primitive Thought*. John Murray, 1905.
- McGilchrist, Iain. «A response to commentators». *Religion, Brain & Behavior* 9, fasc. 4 (2019): 399–422.
- McGilchrist, Iain. *Il padrone e il suo emissario: I due emisferi del cervello e la costruzione dell'Occidente*. Tradotto da Eleonora Gallitelli. UTET, 2022.
- McGilchrist, Iain. *The Matter With Things: Our Brains, Our Delusions, and the Unmaking of the World*. Perspectiva, 2021.
- McGrath, S. J. *The Dark Ground of Spirit: Schelling and the Unconscious*. Routledge, 2012.
- Melville, Herman. *The Letters of Herman Melville*. A cura di Merrell R. Davis e William H. Gilman. Yale University Press, 1960.
- Meneghetti, Maria Luisa. *Il romanzo nel Medioevo. Francia, Spagna, Italia*. Il Mulino, 2010.
- Mérö, László. *I limiti della razionalità. Intuizione, logica e trance-logica*. Tradotto da M. Buono. Con un contributo di M. M. Miklós. Edizioni Dedalo, 2005.
- Michelet, Jules. *La strega*. A cura di P. Cusumano e M. Parizzi. BUR, 2012.
- Michell, Joel. «The fashionable scientific fraud: Collingwood's critique of psychometrics». *History of the Human Sciences* 33, fasc. 2 (2020): 3–21.
- Mole, Joseph, James K Ruffle, Amy Nelson, et al. «A Right Frontal Network for Analogical and Deductive Reasoning». *Brain* 148, fasc. 5 (2025): 1757–68.
- Montaigne, Michel de. *Saggi*. A cura di Fausta Garavini e André Tournon. Bompiani, 2019.
- Muhammad, Prince Ghazi, Ibrahim Kalin, e Mohammad Hashim Kamali, a c. di. *War and Peace in Islam: the Uses and Abuses of Jihad*. MABDA, 2013.
- Muller, Jerry Z. *The Tyranny of Metrics*. Princeton University Press, 2019.
- Murdoch, Iris. *Esistenzialisti e mistici*. Tradotto da Egle Costantino, Monica Fiorini, e Elefante. Il saggiautore, 2014.
- Musgrove, S. «Poetry and Magic». *The Australian Quarterly* 18, fasc. 1 (1946): 1.
- Mustazza, Chris. «In Search of the Sermonic: Machine Listening and Poetic Sonic Genre». In *Computational Stylistics in Poetry, Prose, and Drama*. De Gruyter, 2023.
- Nabokov, Vladimir. *Lezioni di letteratura*. A cura di Fredson Bowers. Tradotto da Franca Pece. Adelphi, 2022.
- Neumann, Erich. *L'uomo creativo e la trasformazione*. Tradotto da Bianca Spagnuolo Vigorita. Marsilio, 1975.
- Neumann, Erich. *Storia delle origini della coscienza*. Tradotto da Livio Agresti. Astrolabio Ubaldini, 1978.

- Noll, Richard. *The Jung Cult: The Origins of a Charismatic Movement*. Simon & Schuster, 2022.
- O'Connell, Katherine, Abigail A. Marsh, e Anna Seydell-Greenwald. «Right Hemisphere Stroke Is Linked to Reduced Social Connectedness in the UK Biobank Cohort». *Scientific Reports* 14, fasc. 1 (2024).
- Oliverio, Alberto. *Immaginazione e memoria. Fantasia e realtà nei processi mentali*. Mondadori Università, 2013.
- Olsen, Flemming. *Between Positivism and T.S. Eliot: Imagism and T.E. Hulme*. University Press of Southern Denmark, 2008.
- Omero. *Iliade*. Tradotto da Guido Paduano. Mondadori, 2007.
- O'Neill, Desmond. «The Great Enigma: Tomas Tranströmer and the Magic of Geriatric Medicine». *European Geriatric Medicine* 11, fasc. 5 (2020): 879–80.
- Ong, Walter J. «From Mimesis to Irony: The Distancing of Voice». *The Bulletin of the Midwest Modern Language Association* 9, fasc. 1/2 (1976): 1–24.
- Ong, Walter J. J. «Literacy and Orality in Our Times». *Profession*, 1979, 1–7.
- Ong, Walter J. J. *Orality and Literacy: 30th Anniversary Edition*. A cura di John Hartley. Routledge, 2012.
- Osman, Magda. «An Evaluation of Dual-Process Theories of Reasoning». *Psychonomic Bulletin & Review* 11, fasc. 6 (2004): 988–1010.
- Otto, Walter F. *Il poeta e gli antichi dèi*. Tradotto da Monica Ferrando. Zandonai, 2008.
- Page, Sophie. «Medieval Magic». In *The Oxford History of Witchcraft and Magic*, di Owen Davies. Oxford University Press Oxford, 2023.
- Pagnini, Alessandro. «Ma le storie, curano? Narrative, simboli, effetti placebo». *Atque* 16 (2015): 89–105.
- «Painting after Right-Hemisphere Stroke – Case Studies of Professional Artists». In *Frontiers of Neurology and Neuroscience*, di H. Bazner e M.G. Hennerici. Karger, 2007.
- Pareti, Germana. *La tentazione dell'occulto: scienza ed esoterismo nell'età vittoriana*. Bollati Boringhieri, 1990.
- Paris, Joel. «Is Psychoanalysis Still Relevant to Psychiatry?». *The Canadian Journal of Psychiatry* 62, fasc. 5 (2017): 308–12.
- Paul, Elliot Samuel. «Cartesian Intuition». *British Journal for the History of Philosophy* 31, fasc. 4 (2023): 693–723.
- Pavel, Thomas G. *Le vite del romanzo*. A cura di M. Rizzante. Tradotto da D. Biagi e C. Tirinnanzi de Medici. Mimesis, 2015.
- Pavel, Thomas G. «Literary Genres as Norms and Good Habits». *New Literary History* 34, fasc. 2 (2003): 2.
- Pearson, Joel, Thomas Naselaris, Emily A. Holmes, e Stephen M. Kosslyn. «Mental Imagery: Functional Mechanisms and Clinical Applications». *Trends in Cognitive Sciences* 19, fasc. 10 (2015): 10.
- Pereira, Michela. *Arcana sapienza, l'alchimia dalle origini a Jung*. Carocci, 2001.
- Petcu, Eugen Bogdan, Katherine Sherwood, Aurel Popa-Wagner, Ana Maria Buga, Lanfranco Aceti, e Rodica Ileana Miroiu. «Artistic Skills Recovery and Compensation in Visual Artists after Stroke». *Frontiers in Neurology* 7 (maggio 2016).
- Phillips, Steven R. «The Monomyth and Literary Criticism». *College Literature* 2, fasc. 1 (1975): 1–16.
- Pieterse, Jan Nederveen. *Mélange globale. Ibridazioni e diversità culturali*. A cura di C. Baraldi. Tradotto da F. Comastri. Carocci, 2005.
- Platone. *Fedro*. A cura di Giovanni Reale. Bompiani, 2000.

- Platone. *Ione*. A cura di G. Reale. Bompiani, 2005.
- Platone. *La Repubblica*. A cura di Giovanni Reale e Roberto Radice. Bompiani, 2009.
- Platone. *Le leggi*. Vol. 2. Silvestri, 1852.
- Poe, Edgar Allan. «The Philosophy of Composition». *Graham's Magazine*, 1846, 163–67.
- Polanyi, Michael. «The Creative Imagination». In *The Idea of Creativity*, a cura di Karen Bardsley, Denis Dutton, e Michael Krausz. BRILL, 2009.
- Polanyi, Michael. *The Tacit Dimension*. University of Chicago Press, 2009.
- Porter, James I. «Nietzsche Ludens: Subversions of Literature and Philosophy in the Later Writings». In *Nietzsche and Literary Studies*, a cura di James I. Porter. Cambridge University Press, 2024.
- Portera, Mariagrazia, e Mauro Mandrioli. «Who's Afraid of Epigenetics? Habits, Instincts, and Charles Darwin's Evolutionary Theory». *History and Philosophy of the Life Sciences* 43, fasc. 1 (2021).
- Remotti, Francesco. *Contro l'identità*. Laterza, 2021.
- Renero, Adriana. «Kripke's Knowledge Argument against Materialism». *Philosophical Perspectives* 37, fasc. 1 (2023): 370–87.
- Rey, Alfonso. «Gracián, Góngora y Los Límites Del Conceptismo». *Bulletin of Hispanic Studies* 97, fasc. 6 (2020): 595–614.
- Rilke, Rainer Maria. *Poesie I*. Tradotto da Anna Maria Carpi. Einaudi, 1994.
- Ritter, Simone M., Rick B. Van Baaren, e Ap Dijksterhuis. «Creativity: The Role of Unconscious Processes in Idea Generation and Idea Selection». *Thinking Skills and Creativity* 7, fasc. 1 (2012): 21–27.
- Rizzo, Susanna, e Greg Melleuish. «In Search of the Origins of the Western Mind: McGilchrist and the Axial Age». *Histories* 1, fasc. 1 (2021): 24–41.
- Rodari, Gianni. *Grammatica della fantasia. Introduzione all'arte di inventare storie*. Einaudi, 2010.
- Roediger, Henry L. «Implicit Memory: Retention without Remembering.» *American Psychologist* 45, fasc. 9 (1990): 1043–56.
- Roesler, Christian. «Theoretical Foundations of Analytical Psychology: Recent Developments and Controversies». *Journal of Analytical Psychology* 64, fasc. 5 (2019): 5.
- Rogers, Benjamin A., Herrison Chicas, John Michael Kelly, et al. «Seeing Your Life Story as a Hero's Journey Increases Meaning in Life.» *Journal of Personality and Social Psychology* 125, fasc. 4 (2023): 752–78.
- Rogers, Lesley J. «Brain Lateralization and Cognitive Capacity». *Animals* 11, fasc. 7 (2021): 1996.
- Rohde, Erwin. *Psiche*. Tradotto da Ernesto Codignola e Aldo Oberdorfer. Laterza, 2018.
- Rolleston, Thomas Williams. *Myths & Legends of the Celtic Race*. T.Y. Crowell, 1911.
- Rosa, Hartmut. *Resonance: A Sociology of Our Relationship to the World*. Tradotto da James C. Wagner. Polity, 2019.
- Rosen, Victoria. «One Brain. Two Minds? Many Questions». *Journal of Undergraduate Neuroscience Education: JUNE: A Publication of FUN, Faculty for Undergraduate Neuroscience* 16, fasc. 2 (2018): 48–50.
- Roser, Matthew E., József Fiser, Richard N. Aslin, e Michael S. Gazzaniga. «Right Hemisphere Dominance in Visual Statistical Learning». *Journal of Cognitive Neuroscience* 23, fasc. 5 (2011): 1088–99.
- Rossi, Mario M. «Il cappellano delle fate». In *Il regno segreto*. Adelphi, 1980.
- Rovatti, Pier Aldo. *Guardare ascoltando*. Bompiani, 2003.
- Rowland, Susan. *Jung as a Writer*. Routledge, 2005.

- Rowland, Susan. *Remembering Dionysus: Revisioning psychology and literature in C.G. Jung and James Hillman*. Routledge, 2016.
- Rumi, Jalâl Al-Din. *Mathnawi. Il poema del misticismo universale*. A cura di Gabriele Mandel Khan. Tradotto da C. Cerati Mandel. Bompiani, 2006.
- Russell, Bertrand. «The Philosophy of Bergson». *Monist* 22, fasc. 3 (1912): 321–47.
- Saccone, Carlo. «Alcune riflessioni su poesia e teologia in Dante e Nezâmi». *Quaderni di Meykhane* XI (2021).
- Sacks, Oliver. *L'uomo che scambiò sua moglie per un cappello*. Tradotto da Clara Morena. Adelphi, 2001.
- Saetta, Gianluca, Lars Michels, e Peter Brugger. «Where in the Brain Is “the Other’s” Hand? Mapping Dysfunctional Neural Networks in Somatoparaphrenia». *Neuroscience* 476 (novembre 2021): 21–33.
- Sass, Louis A. *Follia e modernità. La pazzia alla luce dell'arte, della letteratura e del pensiero moderni*. Tradotto da N. Graziani. Raffaello Cortina Editore, 2013.
- Sassi, Maria Michela. *Gli inizi della filosofia: in Grecia*. Bollati Boringhieri, 2020.
- Scarpelli, Giacomo. *Il cranio di cristallo. Evoluzione della specie e spiritualismo*. Bollati Boringhieri, 1993.
- Scarpelli, Giacomo. *Il razionalista pagano. Frazer e la filosofia del mito*. Meltemi, 2018.
- Scarpelli, Giacomo. *Ingegno e congegno. Sentieri incrociati di filosofia e scienza*. Edizioni di Storia e Letteratura, 2011.
- Scarpelli, Giacomo. «Pneuma e psiche. Cibernetica del mondo antico». In *Nel bosco di psiche. Filosofie della natura umana*. Meltemi, 2020.
- Scarpelli, Giacomo. *Storie di carta, storie di celluloidi. La narrazione cinematografica*. Con un contributo di Furio Scarpelli. ETS, 2020.
- Schlegel, Dorothea, e Friedrich Schlegel. *La storia del mago Merlino*. A cura di Silvia Alfonsi. Edizioni Studio Tesi, 1984.
- Schmidt, Martin. «Individuation: finding oneself in analysis, taking risks and making sacrifices». *Journal of Analytical Psychology* 50 (2005): 595–616.
- Scholes, Robert, e Robert Kellogg. *La natura della narrativa*. Tradotto da Rosanna Zelocchi. Il Mulino, 1970.
- Schore, Allan. *Psicoterapia con l'emisfero destro*. Tradotto da Clara Mucci e Andrea Greco. Raffaello Cortina Editore, 2022.
- Schore, Allan. «Right Brain-to-Right Brain Psychotherapy: Recent Scientific and Clinical Advances». *Annals of General Psychiatry* 21, fasc. 1 (2022): 46.
- Schurger, Aaron, e Michael Graziano. «Consciousness Explained or Described?» *Neuroscience of Consciousness* 2022, fasc. 1 (2022).
- Searle, John Rogers. *Il mistero della coscienza*. Tradotto da E. Carli. Raffaello Cortina Editore, 2006.
- Sebastian Dieguez, e Gil Assal. «Visconti and Fellini: From Left Social Neorealism to Right-Hemisphere Stroke». *Frontiers of neurology and neuroscience*, fasc. 22 (2007): 44–77.
- Sedgwick, Mark. «Neo-Sufism in the 1960s: Idries Shah». *CISMOR* 8 (2015): 52–73.
- Sedgwick, Mark. *Western Sufism: From the Abbasids to the New Age*. Oxford University Press, 2016.
- Selove, Emily. «Magic as Poetry, Poetry as Magic: A Fragment of Arabic Spells». *Magic, Ritual, and Witchcraft* 15, fasc. 1 (2020): 33–57.
- Seth, Anil. *Come il cervello crea la nostra coscienza*. Tradotto da Sara Parmigiani. Raffaello Cortina Editore, 2023.
- Shah, Idries. *I sufi*. Tradotto da P. Davico. Edizioni Mediterranee, 1990.

- Shamdasani, Sonu. *Cult Fictions: C. G. Jung and the founding of analytical psychology*. Routledge, 1998.
- Shelley, Percy Bysshe. *A Defence of Poetry*. A cura di Mary Shelley. The Bobbs-Merrill Company, 1904.
- Shimoni, Hagar, e Vadim Axelrod. «Elucidating the Difference between Mind-Wandering and Day-Dreaming Terms». *Scientific Reports* 14, fasc. 1 (2024): 11598.
- Shofty, Ben, Tal Gonen, Eyal Bergmann, et al. «The Default Network Is Causally Linked to Creative Thinking». *Molecular Psychiatry* 27, fasc. 3 (2022): 1848–54.
- Shroder, Maurice Z. «The Novel as a Genre». *The Massachusetts Review* 4, fasc. 2 (1963): 291–308.
- Smollett, Tobias. *The Adventures of Roderick Random*. The Blackfriars Publishing Company, s.d.
- Snell, Bruno. *The Discovery of the Mind, the Greek Origins of European Thought*. Tradotto da G. Rosenmeyer. Basil Blackwell, 1953.
- Sokal, Alan, e Jean Bricmont. *Fashionable Nonsense: Postmodern Intellectual's Abuse of Science*. Picador, 1998.
- Solms, Mark. *The Hidden Spring: A Journey to the Source of Consciousness*. W. W. Norton & Company, 2021.
- Solms, Mark. «The scientific standing of psychoanalysis». *BJPsych International* 15, fasc. 1 (2018): 5–8.
- Soukup, Paul A. «Walter J. Ong, S.J.: A retrospective». *Communication Research Trends* 23, fasc. 1 (2004): 3–23.
- Spallanzani, Mariafranca. «Dire “io” nella filosofia: i tanti moi di Montaigne». *Dianoia* 38, fasc. 1 (2024).
- Sperry, Roger. «Cerebral Organization and Behavior». *Science* 133, fasc. 3466 (1961).
- Sprague, James M. «Interaction of Cortex and Superior Colliculus in Mediation of Visually Guided Behavior in the Cat». *Science* 153, fasc. 3743 (1966): 1544–47.
- Stevenson, Robert Louis. «A Gossip on Romance». In *A Victorian Art of Fiction*. Routledge, 2016.
- Stojanovic, Ljubinko, Vesna Radojic, Slavica Savic, Alexandar Sandro Cvetkovic, e Djordje Sarcevic. «The Influence of Artificial Intelligence on Creative Writing: Exploring the Synergy between AI and Creative Authorship». *International Journal of Engineering Inventions* 12, fasc. 12 (2023): 12.
- Storr, Will. *La scienza dello storytelling. Come le storie incantano il cervello*. Tradotto da Daria Restani. Codice, 2020.
- Strawson, Galen. «A hundred years of consciousness: “a long training in absurdity”». *Estudios de Filosofía*, fasc. 59 (gennaio 2019): 9–43.
- Susanetti, Davide. *La via degli dei. Sapienza greca, misteri antichi e percorsi di iniziazione*. Carocci, 2017.
- Susanetti, Davide. *Luce delle muse. La sapienza greca e la magia della parola*. Bompiani, 2019.
- Sviri, Sara. «The Mysterium Coniunctionis and the “Yo-Yo” Syndrome: From Polarity to Oneness in Sufi Psychology». In *Jung and the Monotheisms, Judaism, Christianity and Islam*. Routledge, 1994.
- Tallis, Frank. «We should still pick up the pearls: on the scientific status of Freud». *Brain* 147, fasc. 4 (2024): 1115–17.
- Tallis, Raymond. «Left-Thinking People». *Literary Review*, 2022. <https://literaryreview.co.uk/left-thinking-people>.

- Tarkovskij, Andrej. *Sculpting in Time*. Tradotto da Kitty Hunter-Blair. s.d. http://archive.org/details/Andrei_Tarkovsky_Sculpting_In_Time.
- Taylor, Charles. *A Secular Age*. Belknap Press of Harvard University Press, 2007.
- Taylor, Charles. *Cosmic Connections: Poetry in the Age of Disenchantment*. Belknap Press of Harvard University Press, 2024.
- Taylor, Charles. *Sources of the Self, the Making of Modern Identity*. Harvard University Press, 1989.
- Thomas, Keith. *Religion and the Decline of Magic: Studies in Popular Beliefs in Sixteenth and Seventeenth-Century England*. Penguin, 1991.
- Tolkien, John R. R. *Beowulf, con Racconto meraviglioso*. A cura di Christopher Tolkien. Tradotto da Luca Manini. Bompiani, 2019.
- Tolkien, John R. R. *Il medioevo e il fantastico*. A cura di G. De Turre. Tradotto da C. Donà. Bompiani, 2003.
- Tolkien, John R. R. *Lettere*. A cura di Lorenzo Gammarelli. Bompiani, 2018.
- Toulmin, Stephen E. *Cosmopolis. La nascita, la crisi e il futuro della modernità*. Tradotto da Piero Adamo. Mimesis, 2022.
- Trincherò, Cristina. «Count of Monte-Cristo: Popular acclaim and critical reception in France and in Italy». *Journal of Arabic and Islamic Studies* 22, fasc. 2 (2023).
- Troyes, Chrétien de. *I romanzi cortesi: Erec e Enide, Cligès, Ivano, Lancillotto, Perceval*. A cura di Gabriella Agrati e Maria Letizia Magini. Mondadori, 2013.
- Tucker, Herbert F. «After Magic: Modern Charm in History, Theory, and Practice». *New Literary History* 48, fasc. 1 (2017): 103–22.
- Uher, Jana. «Psychometrics is not measurement: Unraveling a fundamental misconception in quantitative psychology and the complex network of its underlying fallacies.» *Journal of Theoretical and Philosophical Psychology* 41, fasc. 1 (2021): 58–84.
- Vallar, Giuseppe, e Roberta Ronchi. «Somatoparaphrenia: A Body Delusion. A Review of the Neuropsychological Literature». *Experimental Brain Research* 192, fasc. 3 (2009): 533–51.
- Vallortigara, Giorgio, Lesley J. Rogers, e Richard J. Andrew. *Cervelli divisi, l'evoluzione della mente asimmetrica*. Mondadori, 2016.
- Verene, Donald Phillip, e Isaiah Berlin. «Vico's Philosophy of Imagination». *Social Research* 43, fasc. 3 (1976): 3.
- Vico, Giambattista. «La scienza nuova». *Laboratorio dell'Ispe*, 2015.
- Vogler, Chris. *Il viaggio dell'eroe. La struttura del mito ad uso di scrittori di narrativa e di cinema*. Tradotto da J. Loreti. Audino, 2020.
- Wallace, David Foster. «E Unibus Pluram: Television ad U. S. Fiction». *Review of Contemporary Fiction* 13, fasc. 2 (1993).
- Watkins, K.E. «Structural Asymmetries in the Human Brain: a Voxel-based Statistical Analysis of 142 MRI Scans». *Cerebral Cortex* 11, fasc. 9 (2001): 868–77.
- Wildman, Wesley J. «Engaging Iain McGilchrist: Ascetical Practice, Brain Lateralization, and Philosophy of Mind». *Religion, Brain & Behavior* 9, fasc. 4 (2019): 313–18.
- Williams, Chad C., Mitchel Kappen, Cameron D. Hassall, Bruce Wright, e Olave E. Krigolson. «Thinking Theta and Alpha: Mechanisms of Intuitive and Analytical Reasoning». *NeuroImage* 189 (aprile 2019): 574–80.
- Willis, James. «A Tale of Two Hemispheres». *British Journal of General Practice* 60, fasc. 572 (2010): 226–27.
- Wilson, Leigh. *Modernism and Magic: Experiments with Spiritualism, Theosophy and the Occult*. Edinburgh University Press, 2013.

- Wulf, Christoph. «Mimesis in Early Childhood: Enculturation, Practical Knowledge and Performativity». In *Children, Development and Education*, a cura di Michalis Kontopodis, Christoph Wulf, e Bernd Fichtner. Springer Netherlands, 2011.
- Yates, Frances. *The Art of Memory*. Routledge, 1966.
- Yeats, William Butler. *Magia*. Tradotto da Ottavio Fatica. Adelphi, 2019.
- Zambrano, María. *Filosofia e poesia*. Tradotto da L. Sessa. Edizioni Pendragon, 2018.
- Zanotti, Paolo. *Il modo romanzesco*. Laterza, 1998.
- Zebhauser, Paul Theo, Marine Vernet, Evelyn Unterburger, e Anna-Katharine Brem. «Visuospatial Neglect - a Theory-Informed Overview of Current and Emerging Strategies and a Systematic Review on the Therapeutic Use of Non-Invasive Brain Stimulation». *Neuropsychology Review* 29, fasc. 4 (2019): 397–420.
- Zedelius, Claire M., e Jonathan W. Schooler. «The Richness of Inner Experience: Relating Styles of Daydreaming to Creative Processes». *Frontiers in Psychology* 6 (febbraio 2016).
- Zolla, Elémire. *Storia del fantasticare*. Bompiani, 1964.