

Comparatismi II 2017

ISSN 2531-7547

<http://dx.doi.org/10.14672/20171263>

La comunicazione 'difficile': un prototipo di storia come strumento terapeutico

Maria Francesca Luziatelli

Abstract • L'ipotesi di ricerca si interroga sulle possibili caratteristiche di un prototipo di storia che agevoli le performance comunicative deficitarie. A partire dalle teorie sulla struttura metaforica delle narrazioni e lo sviluppo della competenza empatica, l'articolo esplora il potenziale terapeutico delle storie fondato sulla capacità di simulare relazioni parasociali e preparare la sfera cognitiva ed emotiva a confrontarsi con l'alterità. Viene tracciato uno schema narrativo al fine di facilitare la comprensione dei significati e tradurli in contenuti di comunicazione. L'analisi comprende aspetti dello *story-grammar* e della narrazione audiovisiva, per mezzo di studi sulle competenze di storytelling nelle persone con sindrome autistica e test sull'attaccamento emotivo alle storie fruite in video.

Parole chiave • Storytelling; Deficit della comunicazione; *Embodied cognition*; Empatia; Simulazione para-sociale; Sindrome autistica

Abstract • The research hypothesis examines the possible features of a narrative prototype to facilitate difficult communication performances. Starting from theories about the metaphorical structure of narratives and the development of empathic competence, the article explores the therapeutic potential of stories based on the ability to simulate social relationships and prepare the cognitive and emotional sphere to deal with otherness. A narrative scheme is defined in order to support the understanding of meanings and to translate them into communication contents. The analysis includes aspects of story-grammar and audiovisual narrative, through studies about storytelling skills in people with Autism Spectrum Conditions and tests on emotional attachment to stories on video.

Keywords • Storytelling; Communication Deficit; Embodied Cognition; Empathy; Autism Spectrum Conditions

La comunicazione 'difficile': un prototipo di storia come strumento terapeutico

Maria Francesca Luziatelli

I. La metaforicità della narrazione

Ogni storia è caratterizzata nella sua struttura fondante da aspetti metaforici precipui. Le narrazioni hanno una struttura intrinseca costituita da metafore e nodi simbolici i quali si rivolgono direttamente al fruitore della storia, comunicando messaggi che il destinatario riceve in prima istanza in modo automatico e solo in un secondo momento in modo consapevole, attivando subito dopo processi di comprensione e di riflessione sul messaggio metaforico, acquisito per mezzo della storia. In merito ai risultati raggiunti dalle teorie novecentesche sulla metafora, il linguista George Lakoff per primo ha affermato che la metafora rappresenta un vero e proprio processo cognitivo basato sulla costruzione di mappe concettuali, le quali si radicano in determinate aree cerebrali e vengono apprese a livello inconscio sulla base di processi cognitivi automatici.¹ Per questo motivo, attraverso le metafore concettuali di cui ogni storia si avvale, si realizza uno spostamento di senso da un punto di partenza, equivalente alla sorgente metaforica, fino a un obiettivo diverso di tipo astratto: in altri termini per mezzo delle narrazioni che veicolano significati simbolici, l'individuo conosce il nuovo attraverso il noto, l'astratto mediante il concreto, il generale attraverso il particolare.² Insieme al filosofo Mark Johnson, Lakoff ha individuato dunque nella costruzione metaforica un vero e proprio strumento cognitivo che permette di categorizzare le nostre esperienze, strutturare i concetti e muoverci nella realtà: la loro prospettiva ha rifiutato l'impostazione secondo cui la metafora sarebbe un puro abbellimento stilistico e al contrario ha evidenziato la sua natura di strumento cognitivo, rilevando che il nostro comune sistema concettuale, in base al quale pensiamo e agiamo, è essenzialmente di natura metaforica.

Se è possibile considerare le storie quali costrutti simbolici che raccontano qualcosa di specifico e contingente ma allo stesso tempo si astraggono dall'evento e significano, rappresentano, contengono una rete di altre storie, è altrettanto dimostrabile che le narrazioni fungano anch'esse da strumenti del pensiero con cui comprendiamo, interpretiamo e categorizziamo le nostre esperienze. A partire inoltre da un punto di vista di dualità corporeamente³ come componenti entrambi imprescindibili dell'individuo, si può affermare che le storie rappresentino anche un laboratorio emotivo, vale a dire un contesto finzionale di simulazione della realtà in cui alleniamo la capacità di riconoscere e gestire le nostre emozioni, comprendere e condividere quelle degli altri.

¹ George Lakoff e Mark Johnson, *Metaphors We Live by* [1980], Chicago, University of Chicago Press, 2008.

² Stefano Calabrese, *La metafora e i neuroni specchio: stato dell'arte*, «Enthymema», 7, 2012, pp. 1-14, web, ultimo accesso: 15 settembre 2017, <<https://riviste.unimi.it/index.php/enthymema/article/view/2676>>.

³ Stefano Calabrese, *Retorica e scienze neurocognitive*, Roma, Carocci, 2013, pp. 52-54.

2. Identità e alterità narrative

Monika Fludernik ha dato avvio a un nuovo corso degli studi narratologici, partendo dai concetti di esperienzialità e racconto naturale⁴ e illustrando un paradigma teorico che pone al centro il lettore e il suo coinvolgimento con i testi narrativi: il termine coniato da Fludernik per definire la sua teoria narrativa è appunto quello di narratologia *naturale*. Tale approccio è fondamentale per poter osservare le storie come contesti di simulazione del reale in cui incontriamo l'altro. Fludernik pone le basi per un'indagine incentrata sul ruolo attivo del lettore, sulla sua capacità di elaborare i contenuti e le forme testuali attraverso il proprio bagaglio di esperienze cognitive, ricollegandosi così al concetto di metafora come strumento cognitivo evidenziato da Lakoff: secondo la studiosa, la narratività è una qualità attribuita dal lettore ai testi, attraverso la messa in gioco di parametri *naturali*, basati sulla nostra esperienza, sul nostro essere-nel-mondo.⁵ È a partire dalle strutture cognitive che quotidianamente impieghiamo per orientarci nel mondo che deriviamo i modelli per interpretare e rapportarci ai testi di finzione. Secondo Fludernik, inoltre, mentre leggiamo commisuriamo ogni aspetto testuale alla nostra esperienza di vita vissuta, tendiamo a dare un'interpretazione mimetica dei testi, come se si trattasse di costrutti naturali.⁶ La studiosa usa il termine *naturale* dunque come sinonimo di *cognitivo*, e per farlo si ispira a tre fonti: in primo luogo si riferisce al concetto di *natural narrative* elaborato da William Labov e Joshua Waletzky, nel senso di racconti che avvengono spontaneamente (ad esempio le conversazioni quotidiane o gli aneddoti), i quali fungono da schema per le narrazioni più complesse; in secondo luogo fa riferimento alla linguistica naturale che inserisce i processi linguistici in dinamiche cognitive definite naturali perché legate all'*embodiedness* del parlante; infine la terza fonte del concetto di naturale è la nozione di *naturalizzazione* di Jonathan Culler secondo cui, durante la lettura di un romanzo, tendiamo a compensare inconsistenze testuali o alterazioni del codice del realismo attraverso schemi d'interpretazione tratti dal nostro bagaglio esperienziale, preferendo trovare – finché è possibile in vista della comprensione del testo – giustificazioni guidate dai modelli d'azione esperiti personalmente anziché giudicare inattendibile la fonte narrante. Fludernik sostituisce poi il concetto di naturalizzazione con quello di *narrativizzazione* per intendere che il lettore proietta sui testi narrativi lo schema della narratività. In altre parole ci poniamo in un duplice ruolo nei confronti delle narrazioni: da una parte acquisiamo dalle storie categorie cognitive per interpretare il reale, dall'altra interpretiamo i testi narrativi a partire dai frame e dagli script già presenti nel nostro bagaglio cognitivo ed esperienziale.

L'apporto di Monika Fludernik alle teorie sulla narrazione è fondamentale anche in merito alla relazione tra identità e alterità nel contesto narrativo, poiché definisce il modo in cui le narrazioni performano sia la nostra individualità sia il rapporto con gli altri. Le identità narrative sono parti di identità generali che noi creiamo per mezzo dei ruoli sociali, attraverso cui descriviamo noi stessi.⁷ Le identità inoltre non potrebbero svilupparsi senza cooperazione, vale a dire che circoscriviamo noi stessi in un processo dialettico che interagisce con la collettività. Perciò la nostra identità è continuamente ricostituita sia nel con-

⁴ Monika Fludernik, *Towards a 'Natural' Narratology*, New York, Routledge, 1996.

⁵ Cfr. Filippo Pennacchio, *Monika Fludernik, Verso una narratologia 'naturale'*, «Enthymema», 8, 2013, pp. 1-51, web, ultimo accesso: 15 settembre 2017, <<https://riviste.unimi.it/index.php/enthymema/article/view/3046>>.

⁶ Cfr. Fludernik, *op. cit.*

⁷ Cfr. *The Cambridge Companion to Narrative*, a cura di David Herman, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, pp. 260-275.

fronto sociale sia, secondo Fludernik, nel confronto con le nostre molteplici auto-narrazioni: non solo raccontiamo storie sulle esperienze recenti in cui rappresentiamo a piacimento una identità narrativa, ma siamo anche spettatori delle storie sulle nostre vite, di cui ci rendiamo autoconsapevoli, in modo che passato e presente si uniscano in una continuità narrativa e in una coerenza di significato. Il ruolo delle storie è dunque quello di descrivere e recuperare l'alterità, nel senso delle identità narrative in cui ci immergiamo, ma anche nel senso dello *storyworld* che funge da scenario narrativo, vale a dire ad esempio la regione straniera: il regno di tutto ciò che non è familiare, bensì appare strano, pericoloso, proibito e pieno di segreti, quel che è lontano, ed è accaduto *tanto tempo fa*.

Nelle storie incontriamo l'altro, e il personaggio narrativo si erge a tutti gli effetti a diventare tentativo ontologico rispetto al pensiero e all'agire in un modo dissimile da quello che ci caratterizza: il trasporto e l'immedesimazione narrativi lasciano che entriamo *nei panni di qualcun altro* – processo di carattere strutturalmente empatico che nutre le competenze afferenti alla Teoria della mente, relative alla capacità di rappresentazione degli stati mentali⁸ –, acquisendo così nuove prospettive di pensiero e capacità trasversali di flessibilità, adattamento e problem solving.

In definitiva le storie *incarnano* messaggi acquisiti in automatico dal fruitore, poiché la loro struttura costituente metaforica le rende strumenti cognitivi i quali esplorano la dimensione finzionale per simulare eventi e scenari del reale, in cui prepariamo l'incontro con l'alterità. La narrazione dunque assume i contorni di un mezzo facilitante della componente comunicativa, fondamentale all'instaurarsi di ogni relazione interpersonale.

3. Mondi narrativi para-sociali

Lo psicologo Keith Oatley definisce le narrazioni come vere e proprie simulazioni di mondi sociali,⁹ permettendo di fare cenno alle competenze di socializzazione e comunicazione che il fruitore delle storie acquisisce e consolida. Secondo Oatley, oltre a simulare mondi sociali, la narrazione simula noi stessi nell'interazione sociale, poiché la *ricezione* narrativa mette alla prova la comprensione empatica delle altre persone.¹⁰ Tali procedimenti sono dovuti in parte al coinvolgimento nelle storie, il quale include fare deduzioni cognitive e generare implicazioni emotive, e in parte ai contenuti narrativi, i quali si riferiscono a personaggi e circostanze complessi appartenenti alla dimensione controfattuale, posta al di fuori del vissuto quotidiano. I contesti di narrazione possono così essere pensati come una forma di conoscenza di sé e degli altri, interiorizzata per incrementare le competenze cognitive ed emotive che mettiamo in gioco nella quotidianità.

⁸ Lynette Atkinson *et al.*, *Theory of mind in emerging reading comprehension: A longitudinal study of early indirect and direct effects*, «Journal of Experimental Child Psychology», 164, 2017, pp. 225-238, web, ultimo accesso: 19 settembre 2017, <<http://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0022096516301904>>.

⁹ Keith Oatley, *Fiction: Simulation of Social Worlds*, «Trends in Cognitive Sciences», 8 (20), 2016, pp. 618-628, web, ultimo accesso: 16 settembre 2017, <<http://dx.doi.org/10.1016/j.tics.2016.06.002>>.

¹⁰ Ivi.

Lo psicologo inglese considera Frank Hakemulder, studioso di *Media e Performance Studies* all'università di Utrecht, come il primo ad aver mostrato l'effetto sociale della lettura della narrativa.¹¹ Nei suoi studi Hakemulder si è occupato anche della varietà di assimilazione delle esperienze narrative ed estetiche con analisi comparata delle risposte a letteratura e film, e ha definito la finzione narrativa come un *laboratorio morale*, rilevando in particolare, ad esempio, che la lettura di testi narrativi su esperienze delle donne in Algeria ha diminuito i pregiudizi sul rapporto uomo-donna diffusi nella società algerina. In altre parole, i personaggi fittizi aiutano le persone a immaginare come ci si sente nelle situazioni vissute degli altri: il contesto narrativo sviluppa così la capacità di provare empatia, predisponendo alla condivisione e alla comprensione dello stato d'animo altrui e preparando il terreno per la relazione comunicativa.

Oatley paragona la dimensione narrativa a un simulatore di volo:¹² se le persone mettono alla prova la loro abilità di volare attraverso i simulatori di volo e imparano così a gestire la corrispondente situazione reale del volo, allo stesso modo la narrazione, simulando mondi sociali, consente di prepararsi a fare esperienza delle competenze necessarie alla socialità: la storia è a tutti gli effetti uno strumento simulatorio.

La studiosa britannica Jennifer Barnes ha realizzato un test in merito all'incremento della teoria della mente e della competenza empatica generato dalle storie, fruite per mezzo di altri media.¹³ Ad esempio guardare una serie tv drammatica ha aumentato il punteggio nei test preposti a misurare il grado di empatia sviluppato, mentre guardare un documentario non l'ha fatto, confermando che è la narrazione a fare la differenza nello sviluppo di competenze, rispetto ai testi informativi, i quali hanno altre finalità e altri effetti. Inoltre la modalità audiovisiva in cui è stata fruita in questo caso la narrazione anticipa una delle caratteristiche individuate per il prototipo di storia utile a facilitare la comunicazione.

Riguardo al coinvolgimento che le storie generano nel fruitore, Oatley sostiene che le storie sviluppano in generale un senso di umanità condivisa, poiché le persone formano relazioni con i personaggi narrativi: tali relazioni sono definite *parasociali* poiché sono a senso unico, vale a dire che i personaggi di finzione non possono interagire realmente con il lettore, il quale instaura con loro un legame arbitrario.¹⁴ Tuttavia queste relazioni empatiche hanno per il lettore un valore profondo, nella prospettiva della conquista di *self-consciousness* circa le proprie potenzialità ma anche i limiti personali manifestati nel contesto sociale. Secondo lo studioso inoltre il livello di complessità del personaggio, dal punto di vista della struttura emotiva e cognitiva, aiuta i lettori a elaborare idee più complesse rispetto alle emozioni e alle motivazioni dell'altro.

Oatley riconosce inoltre nel *pluralismo* una caratteristica fondante dei mondi sociali narrativi.¹⁵ Le storie ci invitano a prendere parte in accadimenti diversi e esperire emozioni suscitate da personaggi eterogenei. D'altra parte, poiché la narrazione si basa su costrutti

¹¹ Frank Hakemulder, *The Moral Laboratory: Experiments Examining the Effects of Reading Literature on Social Perception and Moral Self-Concept*, Amsterdam, John Benjamins, 2000.

¹² Oatley, *Fiction*, cit.

¹³ Jennifer L. Barnes e Jessica E. Black, *Fiction and Social Cognition: The Effect of Viewing Award-Winning Television Dramas on Theory of Mind*, «Psychology of Aesthetic, Creativity, and the Arts», 2015, web, ultimo accesso: 16 settembre 2017, <https://www.researchgate.net/publication/282328265_Fiction_and_Social_Cognition_The_Effect_of_Viewing_Award-Winning_Television_Dramas_on_Theory_of_Mind>.

¹⁴ Oatley, *Fiction*, cit.

¹⁵ Ivi.

metaforici, mentre leggiamo acquisiamo, anche noi, caratteristiche di *metaforicità*: possiamo rimanere noi stessi e allo stesso tempo immedesimarci in qualsiasi soggetto narrativo. In quanto esseri sociali abbiamo la necessità di non condurre una sola vita: le storie ci permettono di abitare esistenze molteplici, poiché ci immergono nei loro significati plurimi, esigendo implicitamente di dividerli.

Fin da piccolissimi percepiamo la possibilità e la capacità innate di agire nel mondo e prendere parte ad attività comuni, per questo la comprensione e la comunicazione sono fondamentali per adempiere al nostro ruolo sociale. L'ipotesi del cervello sociale è che gran parte della capacità del cervello umano necessiti di mondi sociali per estendersi.¹⁶ Il pensiero stesso è basato su modelli mentali costruiti ispirandoci sia a noi stessi che alle altre persone. Gli studi di *neuroimaging* confermano che l'estensione dei network sociali individuali è correlata al volume delle regioni cerebrali che implementano la teoria della mente.¹⁷ I modelli mentali a cui ci riferiamo si fondano così su uno scenario simulatorio in cui applichiamo le conoscenze e i ricordi personali (*i*) associati a quelli acquisiti per mezzo del vivere condiviso, (*ii*) immersi nella situazione sociale corrente e (*iii*) mescolati con gli *insights* riguardo le intenzioni sui comportamenti e sulle azioni futuri, i quali interesseranno la sfera della socialità.

Ancora secondo Oatley viviamo in due mondi: un mondo limitato di espressione corporea nel tempo, nello spazio e nella natura biologica, e un mondo infinito di immaginazione, linguaggio e cultura; dal loro incontro si sviluppa l'aspetto emotivo della nostra personalità.¹⁸ Le emozioni sono stati mentali dotati di funzioni psicologiche coerenti e di cui è possibile riconoscere quella che lo psicologo Nico Henry Frijda ha definito la componente della *preparazione all'azione*,¹⁹ vale a dire che un'emozione corrisponde a uno stato mentale di preparazione all'azione. Uno stato emotivo può avere dunque come conseguenza un'azione, anche se in modo involontario, e ancora la simulazione di un'emozione corrisponde alla simulazione di una azione conseguente: in definitiva provare un'emozione nel contesto finzionale delle narrazioni è a tutti gli effetti un esercizio di preparazione all'agire nella realtà. Anche il concetto emotivo proposto da Frijda considera ad esempio le emozioni come processi che inglobano i processi cognitivi, e nella sua prospettiva uno stato emotivo viene a costituirsi compiendo progressivamente le fasi di (*i*) codifica dell'evento (*ii*) valutazione della rilevanza dell'evento (*iii*) valutazione del significato dell'evento (*iv*) preparazione all'azione e infine (*v*) azione.²⁰

Particolarmente congruente rispetto all'ipotesi sviluppata in questa sede, risulta la *teoria comunicativa delle emozioni* formulata da Oatley insieme allo psicologo Philip Johnson-Laird, secondo cui la funzione degli elementi emotivi generati dalla personalità è di tipo comunicativo: le emozioni comunicano sia a noi sia agli altri, poiché sottostanno a piani complessi di azioni che mettono in relazione alcune parti dei processi cognitivi, le quali

¹⁶ Robin I. M. Dunbar, «Social Brain: Evolution», in *Neuroscience and Biobehavioral Psychology: Encyclopedia of Neuroscience*, Amsterdam, Elsevier, pp. 21-26, 2009.

¹⁷ Robin I. M. Dunbar, *The Social Brain Meets Neuroimaging*, «Trends in Cognitive Sciences», 16 (2), 2012, pp. 101-102, web, ultimo accesso: 18 settembre 2017, <<http://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S1364661311002464>>.

¹⁸ Keith Oatley, *Psicologia ed emozioni*, trad. di Valentina D'Urso, Bologna, il Mulino, 1997, pp. 71-146.

¹⁹ Nico H. Frijda, *Recognition of Emotion*, «Advances in Experimental Social Psychology», 4, 1969, pp. 167-223, web, ultimo accesso: 18 settembre 2017, <<http://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0065260108600787>>.

²⁰ Ivi.

funzionano in genere separatamente.²¹ In altre parole, all'interno del sistema cognitivo le emozioni comunicano tra le differenti parti del sistema, ma all'interno di un gruppo sociale esse comunicano anche tra i suoi membri. Per Oatley le parti del sistema cognitivo che compongono l'individuo sono abbastanza autonome ed è proprio il processo emotivo, in veste di *stato mentale*, che le mette in comunicazione tra loro, ne consegue che l'autoconsapevolezza emotiva, la conoscenza di sé e delle proprie emozioni servono a integrare pezzi cognitivamente separati con le nuove informazioni, così da costituire un sistema integrato indipendente, oppure aggiungere un nuovo scopo al sistema preesistente, riducendo al minimo le incompatibilità tra i flussi informativi che vanno a integrarsi.²² Non solo, le fasi di preparazione all'agire contenute dalle emozioni oltre a comunicare a noi stessi di prepararci per azioni adeguate, comunicano anche agli altri la nostra disponibilità per certi tipi di azioni o di interazioni sociali, predisponendo le condizioni per sviluppare una rete sociale.

4. Il coinvolgimento emotivo con le storie

Assodato che le emozioni hanno valenza comunicativa, è necessario valutare l'effettivo coinvolgimento emotivo suscitato dalle storie, per conferire veridicità all'ipotesi che le narrazioni costituiscano uno strumento possibile per lavorare sugli stati emotivi, i quali appunto conferiscono unitarietà ai processi cognitivi di codifica e valutazione degli eventi, predisponendo a generare una precisa intenzione all'azione.

Alexander Kristin, Miller Peggy e Hengst Julie dell'università dell'Illinois, hanno condotto uno studio²³ che descrive l'attaccamento emozionale alle storie su un campione di trentadue bambini in età prescolare, compresa tra due e cinque anni. Il test realizzato ha confermato che le emozioni generate dalle narrazioni sono di natura sociale, vale a dire corrispondono a vere e proprie *esperienze socializzanti*, e lo sono inoltre in due modi: per il fatto che i bambini creano relazioni con i personaggi delle loro storie preferite; perché l'attaccamento emotivo è automaticamente condiviso con l'adulto che fa da mediatore tra il bambino e la storia, ad esempio in una situazione di lettura condivisa o anche di visione di un film. Per il test sono state usate una varietà di fonti: libri, video, storie di esperienze personali e storie create ad hoc per generare nel bambino lo stato emotivo di serenità ad esempio prima di addormentarsi. I ricercatori hanno chiesto alle mamme dei bambini partecipanti di rispondere a un'intervista guidata e, nella seconda fase del test, di redigere un diario in cui tenere traccia dettagliata di quando iniziasse e quando finisse ogni episodio di coinvolgimento affettivo, nei confronti di quali storie e con quali modalità la relazione emotiva venisse espressa dal bambino.

L'intervista guidata comprendeva tre sezioni di domande. (i) *Abitudini narrative della famiglia*, ad esempio: le storie scelte con più frequenza sono quelle in forma testuale, audiovisiva oppure sono narrazioni orali che raccontano le esperienze autobiografiche dei genitori o storie inventate da loro all'occorrenza? Quanto spesso il genitore legge a suo figlio/figlia? Quanti libri al giorno? Quando si dedica all'attività di lettura condivisa con lei/lui? Dove legge? (ii) *Informazioni descrittive di base sulla storia degli "attaccamenti" emotivi del bambino*, ad esempio: qual è il titolo della storia/di cosa parlava il libro che ha generato il coinvolgimento emotivo del bambino? Quanto tempo è durato l'ultimo episodio

²¹ Oatley, *Psicologia ed emozioni*, cit., pp. 71-146.

²² Ivi.

²³ Kristin J. Alexander, Peggy J. Miller e Julie A. Hengst, *Young Children's Emotional Attachments to Stories*, «Social Development», 10 (3), 2001, pp. 374-398, web, ultimo accesso: 18 settembre 2017, <<http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/1467-9507.00171/epdf>>.

di attaccamento del bambino a una storia? In che modo lei/lui ha instaurato una relazione emotiva con la storia? Come ha espresso l'attaccamento (ad esempio ascoltando la storia con interesse, raccontandola di nuovo subito dopo, mettendola in scena durante la sua visione ecc)? (iii) *Credenze e abitudini del genitore*, ad esempio: quali comportamenti hanno fatto pensare che il bambino si sia affezionato a quella storia in particolare? Quali sono state le reazioni del genitore al ripetersi degli episodi di coinvolgimento emotivo espresso dal bambino? Il genitore direbbe di averli incoraggiati o scoraggiati in qualche modo?

La seconda fase del test incentrata sulla redazione del diario ha compreso il training iniziale alle mamme partecipanti affinché comprendessero le modalità corrette di stesura del diario. Il diario da compilare conteneva parti predefinite da riempire e allo stesso tempo lasciava lo spazio per interpretare e contestualizzare gli eventi: era fondamentale che la madre iniziasse a documentare appena il bambino mostrava i primi segnali di legame affettivo con la storia, che continuasse durante l'episodio di coinvolgimento e che lo seguisse anche dopo il diretto manifestarsi dell'emozione per la storia, per almeno due mesi. Per valutare l'affidabilità delle osservazioni delle mamme, anche i ricercatori hanno redatto un loro diario indipendente sulla fase in cui ogni bambino ha iniziato a sviluppare un legame affettivo con le storie. L'operazione di monitoraggio dei ricercatori è avvenuta anche tramite telefonate periodiche per confrontarsi con le mamme che aggiornavano i diari, per mezzo di domande specifiche sul comportamento emotivo dei figli rispetto alle storie fruitte.

Durante l'analisi dei risultati sono stati registrati dunque sia il numero degli episodi di attaccamento emotivo sia la durata di ognuno di loro e sono stati identificati e registrati i temi e gli interessi narrativi dei bambini partecipanti. In definitiva le mamme hanno riportato da due a otto episodi di coinvolgimento emotivo per bambino, per un totale di centoventotto e una media di *cinque* per bambino. La durata di questi episodi è stata registrata da tre settimane a quattro anni, con una media di *un anno e sei mesi*. Il test ha rilevato inoltre che i bambini hanno manifestato attaccamenti emotivi alle storie in modo predominante nei casi in cui erano *scritte* o in *formato audiovisivo*, rispetto alle storie raccontate oralmente dai genitori su esperienze biografiche della famiglia o create ad hoc. Infine, a riprova del fatto che i bambini usano una serie diversificata di strategie ma tutte orientate in ogni caso a consolidare l'attaccamento emotivo alle narrazioni, il test ha evidenziato le modalità più frequenti scelte per manifestare appunto il legame emozionale con le storie, vale a dire (a partire dalla modalità più frequente): la richiesta di rileggere o rivedere la storia, l'ascolto partecipato e attento, la richiesta di interrompere la storia per interagire e dibattere con domande e commenti, infine tecniche di memorizzazione personale della storia.

5. Ipotesi sulle caratteristiche narrative

La prima caratteristica individuata per sviluppare un possibile prototipo narrativo, in veste di strumento terapeutico dell'atto comunicativo, afferisce alla tipologia controfattuale del pensiero, la quale abbraccia la dimensione di tutti i mondi possibili, esistenti e inesistenti: il contesto simulatorio della storia assume così il ruolo di vera e propria 'palestra' per l'esercizio della controfattualità affinché diventi un approccio cognitivo di accoglienza e integrazione nella scoperta dell'altro. Il pensiero controfattuale infatti fa riferimento alle ipotesi su ciò che sarebbe potuto accadere in passato e ciò che potrebbe accadere in futuro, a tutto ciò che risulta inesistente, implausibile e diverso dal reale.²⁴ In qualità di 'contenitore' della controfattualità, per le caratteristiche strutturali che riguardano la messa in scena

²⁴ Stefano Calabrese, *Neurogenesi del controfattuale*, «Enthymema», 8, 2013, web, ultimo accesso: 18 settembre 2017, <<https://riviste.unimi.it/index.php/enthymema/article/view/3048>>.

di storie create per mezzo dell'immaginazione, la narrazione permette al meglio l'incontro con l'alterità, poiché la dimensione straniante del fantastico, dell'immaginario, dell'irreale è quella che pone le condizioni migliori per il confronto con l'esterno, che prelude alla comunicazione e alla condivisione empatica con l'altro. A tale scopo la storia deve esplorare l'alterità dei personaggi, dei luoghi e dei significati, per allenare la mente a frequentare modalità alternative di pensiero, analisi e valutazione del mondo circostante e dei suoi accadimenti.

Il pensiero controfattuale inoltre, poiché riguarda l'atto mentale della visualizzazione degli eventi che devono accadere o di quelli che avrebbero potuto essere e, in altre parole, esprime l'abilità di *immaginare* ipotesi di interpretazione del reale, incontra la modalità del pensiero visivo che affianca quella linguistica. Pensare per immagini e connetterle tra loro permette di costruire interi sistemi con l'immaginazione, usando le capacità visuo-spaziali – alternative o complementari a quelle verbali. La modalità visiva è riconosciuta ad esempio quale modalità di pensiero caratterizzante le persone con disturbi dello spettro autistico²⁵ le quali, a fronte di una vasta specificità di sintomi che si riferiscono a una gamma molto diversificata di deficit, condividono tutte in ogni caso la difficoltà nella comunicazione e nelle relazioni interpersonali. In vista della costruzione di un prototipo narrativo che sia facilitante in questo senso, è utile tradurre la caratteristica del pensiero visivo in caratteristica narrativa espressa nel formato audiovisivo della storia. Pensare per immagini equivale infatti a fotografare sequenze di realtà e a connetterle realizzando simbolicamente un'operazione di montaggio, come in una trama audiovisiva appunto. Per questo si ritiene che la narrazione audiovisiva amplifichi la capacità simulatoria del trasporto narrativo, attivando con maggiore efficacia il pensiero visivo oltre che quello linguistico.

La storia usata deve essere breve, per il fatto che la brevità può incontrare le esigenze di chi ha difficoltà di comprensione – a causa ad esempio di deficit linguistici o di attenzione – le quali si riversano anch'esse nella difficoltà di interpretare e successivamente comunicare il significato degli eventi narrati, necessariamente condivisibile per creare un contesto relazionale di scambio e confronto riflessivi. Nell'ambito della narrazione audiovisiva, il formato adatto potrebbe essere dunque quello del cortometraggio, per la sua brevità strutturale.

In parte per gli stessi motivi appena elencati in relazione alla brevità, ancor più auspicabile appare una storia che non usi la modalità di espressione linguistica, ma si avvalga di una modalità visiva che affidi la comunicazione delle emozioni dei personaggi unicamente alle loro espressioni del viso, oltre che alla musica ad esempio, la quale esprime anch'essa gli stati emotivi dei personaggi. In definitiva è preferibile che il cortometraggio si sviluppi in assenza di dialoghi, con una preponderanza di comunicazione delle emozioni per mezzo delle espressioni facciali. Inoltre le forme e i colori rappresentano altri elementi dell'aspetto visivo che fungono da marcatori cognitivi, cioè esprimono lo stato d'animo del personaggio e attirano l'attenzione dello spettatore su aspetti fondamentali della trama, attivando processi cognitivi di decodifica, comprensione e valutazione, senza la necessità di ricorrere ai dialoghi. Le *forme convesse*, vale a dire tondeggianti o prossime alla figura del cerchio, veicolano infatti stati emotivi di segno positivo poiché, in particolare secondo gli studi di Gaetano Kanizsa sulla fenomenologia della percezione,²⁶ la circolarità è *formante*; al con-

²⁵ Temple Grandin, *Thinking in Pictures*, London, Bloomsbury, 2006.

²⁶ Gaetano Kanizsa, *Grammatica del vedere. Saggi su percezione e Gestalt*, Bologna, il Mulino, 1997.

trario le *silhouette* filiformi trasmettono in genere stati d'animo meno favorevoli, ad esempio malinconia o tristezza, come accade al Piccolo principe di Antoine de Saint-Exupéry,²⁷ raffigurato appunto con una forma esile e sottile, e contrapposto graficamente ed emotivamente alla forma pienamente convessa dell'asteroide, il quale rappresenta l'ambiente conosciuto e rassicurante delle origini. Analogamente i colori assumono nella storia il ruolo di soggetti narranti: comunicano anch'essi stati emotivi e funzionano da segnali cognitivi diretti al fruitore della storia – per motivi risalenti, nel dettaglio, sia agli studi di Max Lüthi sulla cromia delle fiabe tradizionali²⁸ le quali usano colori puri come l'oro, l'argento, il bianco, il rosso e il nero e tendono a non sovrapporli preferendo la monocromia per non disturbare la linearità tipica della fiaba,²⁹ sia agli studi antropologici comparati di Victor Turner sui riti delle popolazioni aborigene,³⁰ nei quali ricorre in particolare la triade cromatica composta dal bianco, il rosso e il nero, corrispondente a funzioni biologiche e fisiologiche dell'uomo, di cui le fiabe tramandano il significato culturale simbolico (con casi eclatanti come Cappuccetto rosso e Biancaneve e i sette nani).³¹ Affinché l'espressione degli stati emotivi sia pienamente sostituita dagli aspetti della comunicazione visiva, è fondamentale che i personaggi e gli oggetti centrali nello sviluppo dell'intreccio e nella caratterizzazione emotiva e cognitiva – di cui necessita il fruitore per comprendere il significato della storia e dividerne gli stati d'animo suscitati – siano disegnati e animati con l'uso di forme e colori adempienti al ruolo di addensatori di oggettività e conduttori di emotività.

Alcuni studi condotti sulla competenza dello storytelling nell'ambito della sindrome autistica – che prendiamo ancora in considerazione, a fronte della difficoltà comunicativa delle persone con disturbi dello spettro autistico, estendibile a chiunque abbia un deficit di comunicazione, indipendentemente dalla causa che lo genera - forniscono indicazioni su un'altra possibile caratteristica narrativa che definisca ulteriormente lo schema proposto, riguardante la trama della storia e la comprensione del suo significato. Lo studioso di Psicopatologia dello sviluppo Simon Baron-Cohen, e direttore del Centro di ricerca sull'autismo dell'Università di Cambridge, insieme a Jennifer L. Barnes, studiosa di cognizione infantile e del fenomeno empatico nella sindrome autistica, hanno testato la competenza dello storytelling in adulti con Autism Spectrum Conditions (in sigla ASC) e analizzato il modo con cui raccontano le storie di videoclip, mettendo in sequenza elementi narrativi standard, quali il setting, il personaggio, il conflitto che muove il plot e la sua risoluzione.³² L'analisi ha mostrato che tendono a fornire *dettagli locali* piuttosto che dati riferiti al senso globale, per quello che riguarda ognuno dei quattro elementi. Inoltre, delle componenti narrative dello *story grammar* – ambientazione, personaggio, conflitto e risoluzione – l'elemento su cui la categoria ASC ha avuto il punteggio più alto e si è discostata meno dal gruppo con sviluppo tipico è stato il *conflitto*. In vari modi questo è stato un dato inaspettato poiché il conflitto è l'unico aspetto che richieda di attribuire stati mentali ai personaggi in una scena specifica, operazione ascritta alla competenza della teoria della mente in cui le persone con sindrome autistica sono considerate deficitarie. Una spiegazione data a questo

²⁷ Stefano Calabrese, *Letteratura per l'infanzia. Fiaba, romanzo di formazione, crossover*, Milano, Bruno Mondadori, 2013, pp. 30-37.

²⁸ Max Lüthi, *La fiaba popolare europea. Forma e natura*, Milano, Mursia, 2015.

²⁹ Stefano Calabrese, *Letteratura per l'infanzia*, cit., pp. 108-117.

³⁰ Victor Turner, *La foresta dei simboli. Aspetti del rituale ndembu* [1967], Brescia, Morcelliana, 2001.

³¹ Stefano Calabrese, *Letteratura per l'infanzia*, cit., pp. 117-121.

³² Simon Baron-Cohen e Jennifer Barnes, *The big picture: storytelling ability in adults with autism spectrum conditions*, «Journal of autism and developmental disorders», 42 (8), 2012, web, ultimo accesso: 18 settembre 2017, <<https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pubmed/22042307>>.

risultato è che le storie usate per condurre questa specifica esperienza di ricerca, come accade per molte altre narrazioni convenzionali, erano incentrate proprio sul conflitto: gran parte dei dialoghi era dedicata a spiegare il conflitto e le storie terminavano nettamente quando il conflitto giungeva a risoluzione. Dal punto di vista degli studi narratologici, ciò dimostra (i) in primo luogo che manipolando alcuni aspetti delle storie si possono avere risultati mirati rispetto agli obiettivi preposti sulla fruizione del destinatario e in secondo luogo (ii) che può essere efficace una struttura narrativa incentrata proprio sui dettagli, i quali si ripetano nelle varie sequenze narrative della storia: in tal modo la narrazione potrebbe fornire un filo conduttore che agevoli la comprensione del significato globale degli eventi narrati, come se fosse una traccia da seguire induttivamente nella ricostruzione della storia, dettaglio dopo dettaglio, fino a restituirne un significato sempre più prossimo a quello compiuto.

In conclusione, il paradigma narrativo utile al fine di sciogliere nodi nell'atto comunicativo, potrebbe essere così caratterizzato: il formato audiovisivo e la brevità individuano nel cortometraggio una forma narrativa efficace, poiché la narrazione audiovisiva amplifica l'effetto del trasporto narrativo rivolgendosi al pensiero visivo oltre che a quello linguistico, e la durata breve aiuta il fruitore con disturbi dell'attenzione o difficoltà di comprensione, correlati alle difficoltà comunicative; l'assenza di dialoghi suggerisce che il corto lasci alle espressioni dei personaggi, alla musica e agli aspetti grafici delle forme e dei colori, il compito di esprimere gli stati emotivi e i fondamentali passaggi di significato che accompagnano il destinatario – con difficoltà linguistiche, di attenzione di nuovo e in genere di cognizione – nella comprensione della storia; infine una trama incentrata sul dettaglio ripetuto conduce lo spettatore – che deficiuti nel desumere il senso globale della storia – a seguire le sequenze narrative, fino a comporre un significato condivisibile il quale assuma i contorni dei contenuti della comunicazione interpersonale.