

Comparatismi 5 2020

ISSN 2531-7547

<http://dx.doi.org/10.14672/20201713>

Neuro-cognitivismo e narrative medicine: i mondi possibili del settore scientifico disciplinare L-FIL-LET/14

Stefano Calabrese

Abstract • All'inizio del Novecento la comunità scientifica ha indagato a fondo quegli elementi permanenti ricorrenti e transculturali che sono stati chiamati di volta in volta *motivemes* (dai narratologi), archetipi (dagli psicoanalisti) o *Pathosformeln* (da Aby Warburg). Oggi con il contributo che le neuroscienze hanno dato a una ridefinizione del modo in cui l'uomo rappresenta convenzionalmente le emozioni, lo studio delle *narratives* finzionali o delle *life stories* può avvalersi di strumenti nuovi e predittivi per identificare le costanti delle rappresentazioni che l'individuo fornisce di sé e del contesto storico-ambientale in cui agisce.

Parole chiave • Emozione; *Pathosformel*; neuro-cognitivismo; critica computazionale

Abstract • At the beginning of the Twentieth century, the scientific community thoroughly investigated those permanent recurring and transcultural elements that were called each time *motivemes* (by narratologists), archetypes (by psychoanalysts) or *Pathosformeln* (by Aby Warburg). Nowadays, thanks to the contribution that neuroscience has given to a redefinition of the way in which human beings conventionally represent emotions, the study of fictional narratives or life stories can make use of new and predictive tools to identify the constant features of the representations that human beings provide of themselves and the historical-environmental context in which they act.

Keywords • Emotion; *Pathosformel*; Neuro-cognitivism; Computational criticism

Ledizioni 

Neuro-cognitivismo e narrative medicine: i mondi possibili del settore scientifico disciplinare L-FIL-LET/14

Stefano Calabrese

A partire dalla metà degli anni Novanta lo studio delle pratiche narrative ha imboccato una nuova strada rispetto al passato. Grazie agli apporti incrociati del cognitivismo, delle neuroscienze e degli studi sull'intelligenza artificiale si è creata una collaborazione pluridisciplinare in cui gli studiosi di letteratura hanno assunto un ruolo molto minore rispetto al passato, in quanto il concetto di narratività (di cui la letteratura costituisce un esempio 'alto') è divenuto cruciale per attività mentali, pratiche quotidiane e sfere semiotiche del tutto nuove. I cognitivisti si sono resi conto che la nostra mente, a partire dall'infanzia, si fonda sulla connessione crono-causale di episodi, in sostanza su narrazioni in cui stadio dopo stadio apprendiamo a correlare eventi come cause ed effetti, o a fare di uno stato interiore il motore di un fatto esterno, o a interpretare un fatto esterno come motore di un cambiamento interiore, o a rapportare la nostra evoluzione interiore al contesto in cui agiamo.

Al tempo stesso, i neuroscienziati hanno cominciato a 'fotografare' con tecniche di *imaging* avveniristiche il modo in cui – quando osserviamo qualcosa, o lo raccontiamo, o ascoltiamo il racconto di questo qualcosa – lo classifichiamo sulla base di un confronto con un modello stereotipico, derivato da esperienze simili registrate nella memoria: ogni nuova esperienza viene valutata sulla base della sua conformità o difformità rispetto a uno schema pregresso. In questa nuova prospettiva interdisciplinare, le narrazioni (letterarie, filmiche, quotidiane) costituiscono dunque palestre per addestrarci a interpretare il mondo secondo attese convenute o per permetterci di riadattare queste attese ai cambiamenti della realtà. Se a partire dai tre anni ogni bambino inizia a elaborare uno stile di *storytelling* – espressione inglese con cui indichiamo la capacità di elaborare una narrazione – che gli consenta in ogni situazione di classificare la rappresentazione mentale dello status in cui si trova, colmando le lacune di informazioni attraverso la memoria, tale palestra è oggi particolarmente necessaria in una fase di globalizzazione dei sistemi informativi: stiamo infatti perdendo i vecchi orizzonti d'attesa, e resettando la nostra mente su nuovi schemi narrativi.

Per questo lo studio delle pratiche narrative è oggi divenuto essenziale sia nell'istruzione scolastica superiore, sia per le discipline universitarie in cui sia centrale la produzione attiva di testi o la loro analisi linguistico-semiotica. Malgrado questa centralità, non esiste ancora un repertorio agile e aggiornato di elementi narrativi, stili e retoriche del racconto in prospettiva intermediale e comparata, ma soprattutto utilizzabile al di fuori degli ambiti estetici di riconosciuta dignità, con applicazioni possibili dalla letteratura ai videogame e ai blog. Viviamo avvolti nella narratività perfusa e sottile irradiata da un sistema di comunicazioni globali la cui forza di penetrazione interstiziale è senza pari nell'intera storia dell'uomo. Beninteso non si tratta solo di romanzi.

Quella che è stata definita la *svolta narrativa (narrative turn)* – che ha avuto luogo quando l'intera ecumene culturale e l'infomondo sono passati nella cruna del digitale e delle interconnessioni della rete – è un fatto ben più capitale, soprattutto perché ha contraddistinto aree del sapere o dell'esistenza quotidiana tradizionalmente anarrative quali la politica e il marketing, elevando così la narratività a dimensione caratterizzante degli esseri

umani.¹ L'*Homo* da *sapiens* diventa *narrans*, sintomo del fatto che a contraddistinguere in modo unico la nostra specie dalle altre non è tanto l'intelletto – o perlomeno non esclusivamente –, bensì il nostro *istinto* di narrare.² Ovviamente l'invenzione del linguaggio ha dato un impulso senza precedenti alla produzione di storie e altresì alla capacità umana di creare simboli. Per cui non è solamente la comparsa del linguaggio – inteso come codice per comunicare nel momento presente – ad aver permesso all'uomo di distinguersi, ma anche la capacità di produrre simboli, ovvero la possibilità, attraverso il linguaggio, di fare riferimento a eventi slegati dall'esperienza del 'qui e ora' – purché si consideri il simbolismo sia come un'abilità cognitiva che come una dotazione sociale. Sarebbe proprio il linguaggio a fungere da 'guida evolutiva' dell'uomo, permettendogli (*i*) di ricordare e tramandare e, di conseguenza, creare usanze, e (*ii*) di pianificare il futuro, raccontare esperienze, lasciare una memoria di ciò che è stato appreso e trasmettere saperi. Tali aspetti sono il punto di partenza di un nuovo approccio della critica letteraria che studia la letteratura nel contesto dell'evoluzione per mezzo della selezione naturale, compresa la coevoluzione della cultura genetica: il *Literary Darwinism*.

Simultaneamente a quella narrativa, a metà degli anni Novanta si assiste a una *svolta bioculturale* (*biocultural turn*) della teoria letteraria, che ha cominciato a smantellare la tesi dell'esistenza di 'due culture' in base alla quale da un lato militerebbero le discipline umanistiche e dall'altro quelle scientifiche. È soprattutto grazie agli studiosi che si orientano al darwinismo letterario (o *Literary Darwinism*) che si sta progressivamente delineando la possibilità di una riconnessione tra la teoria letteraria e la biologia evoluzionista, in modo da condurre alla costruzione di una *consilience* tra i metodi delle scienze del *bios* e quelli delle *humanities*, prospettata con forza dal biologo Edward O. Wilson. La tesi di fondo da cui muove tutta l'esperienza del darwinismo letterario è appunto che la letteratura offre vantaggi evolutivi alla specie umana in quanto veicola forme di adattamento all'ambiente e, di conseguenza, per spiegare la letteratura è indispensabile considerare una sua coevoluzione con la struttura del cervello umano. È proprio nell'alveo di questa *consilience* che rientra *Evolution and literary theory*,³ in cui lo studioso di letteratura e evoluzione Joseph Carroll si concentra sull'origine evolutiva dello *storytelling*, distanziandosi così dal dominio del pensiero decostruttivista-derridiano nel campo degli studi letterari e ponendo le basi teoriche del *Literary Darwinism*, riassumibili nei seguenti punti: (*i*) l'evoluzione della mente deriva da un processo adattivo di selezione naturale e conseguentemente (*ii*) la produzione letteraria si configura come il prodotto di questa mente 'adattata'.⁴

Brian Boyd, uno dei neodarwinisti oggi più eminenti, afferma che l'uomo è in grado di giungere a conclusioni complesse, grazie all'evoluzione, anche a partire da informazioni largamente incomplete o ambigue grazie al fatto che ereditiamo dei circuiti associativi corrispondenti a *narrazioni*. Per quanto rapide, le associazioni mentali di un singolo individuo non sarebbero sufficienti a costruire ex novo una comprensione in tempo reale degli eventi così complessa e articolata come quella umana. Se davvero la mente esiste per prevedere quel che accadrà, attraverso un continuo confronto con il passato evolutivo (della specie), culturale (della popolazione) ed esperienziale (dell'individuo), è assai difficile distinguere ciò che vediamo da ciò che abbiamo visto in passato e che riproiettiamo nella scena reale.

¹ Stefano Calabrese, *Manuale di comunicazione narrativa*, Milano, Pearson, 2019.

² Jonathan Gottschall, *L'istinto di narrare. Come le storie ci hanno reso umani*, trad. di Giuliana Olivero, Torino, Bollati Boringhieri, 2014.

³ Joseph Carroll, *Evolution and Literary Theory*, Columbia, Missouri, U of Missouri P, 1995.

⁴ Michele Cometa, *Letteratura e darwinismo. Introduzione alla biopoetica*, Roma, Carocci, 2018.

In sintesi, questo nuovo orientamento vede nella narratività la prova ultima di una sinergia evolutiva tra natura e cultura.⁵

A tal proposito, in *Biologia della letteratura. Corpo, stile, storia*, sulla base dei più recenti studi di poetica cognitiva, Alberto Casadei colloca i fenomeni letterari (e, in generale, artistici) lungo un continuum storico-culturale, che deriverebbe essenzialmente dalle potenzialità biologico-cognitive comuni agli esseri umani. L'argomentazione che contraddistingue maggiormente il libro concerne soprattutto l'importanza assegnata alla *stilizzazione inventiva*: Casadei sottolinea infatti che le propensioni incarnate nel complesso corpo-mente troverebbero una concrezione formale riconoscibile nel tempo, e una loro traducibilità, proprio attraverso i mezzi dello stile. Pertanto, da un lato le ricerche neuro-antropologiche hanno individuato in attitudini biologiche e componenti emotive universali alcuni presupposti indispensabili alla creazione artistica: la percezione ottimale che consente di attivare l'attenzione, la sensibilità prenatale alle ricorrenze ritmiche, la rappresentazione mimetica assicurata dalla presenza dei neuroni specchio, la tendenza a fondere elementi disparati (*blending*) come condizione preliminare della metaforicità. Dall'altro lato – spiega Casadei – la rielaborazione di secondo grado (*higher level*) di queste capacità, finalizzata alla cristallizzazione di determinati nuclei di senso, coincide con il momento distintivo nel quale interviene lo stile. Secondo tale prospettiva le opere artistico-letterarie possono dunque essere interpretate come il risultato combinatorio di propensioni biologiche condivise, sulle quali vengono innestati valori simbolico-metaforici di complessità crescente e inevitabilmente determinati dal contesto culturale.⁶

Non è tutto. Negli ultimi decenni, gli studi condotti dalle neuroscienze e dalla psicologia sociale hanno dimostrato come la cultura non solo influisca sui processi cerebrali coinvolti nelle autorappresentazioni e nella costituzione del Sé, ma inoltre modifichi i processi cognitivi, emozionali, motivazionali, neuronali di codifica e richiamo della memoria e, di conseguenza, il modo di raccontare, raccontarsi e leggere una storia. Nello specifico, la natura collettivista delle società asiatiche (in particolare Cina, Corea e Giappone, ma anche l'America Latina e il Medio Oriente) promuoverebbe una concezione interdipendente del Sé e sarebbe compatibile con una visione del mondo focalizzata sul contesto; mentre quella individualista delle società occidentali (come l'Europa, il Nord America e l'Australia) enfatizzerebbe una concezione indipendente del Sé e comporterebbe una visione focalizzata su singole entità isolate dal loro contesto.⁷ Tutto ciò implica che gli stili cognitivi sarebbero influenzati da fattori bioculturali, dai quali dipenderebbero i diversi modi di concepire il singolo individuo, di correlare il *Self* al contesto in cui assume consistenza la sua identità e di formattare i racconti.

La narrazione sta dunque al centro della cooperazione sociale, una delle principali caratteristiche dell'*Homo sapiens*, con importanti conseguenze in termini di sopravvivenza e adattamento.⁸ Come le mutazioni genetiche di successo apportano vantaggi evolutivi per chi se ne avvale e sono destinate a ripresentarsi nelle generazioni successive, il potere di immaginare qualcosa che non c'è (*pensiero controfattuale*) sembra abbia avuto lo scopo di favorire la specie che se ne avvaleva. Non si spiegherebbe altrimenti perché comportamenti

⁵ Brian Boyd, *Literature and Evolution: a bio-cultural approach*, «Philosophy and Literature», vol. 29, n. 1, 2005, pp. 1-23; Brian Boyd, *On the origin of Stories. Evolution, cognition and fiction*, Cambridge-London, Belknap Press of Harvard UP, 2009.

⁶ Cfr. Alberto Casadei, *Biologia della letteratura. Corpo, stile, storia*, Milano, Il Saggiatore, 2018, pp. 33-90.

⁷ Hazel R. Markus e Shinobu Kitayama, *Cultures and selves: A cycle of mutual constitution*, «Perspectives on Psychological Science», vol. 5, n. 4, 2010, pp. 420-430.

⁸ Cfr. Cometa, *op. cit.*, pp. 199 ss.

artistico-immaginativi si manifestino spontaneamente in tutti i bambini del mondo, né per quale altra ragione le prime forme di artefatti ‘immaginativi’ risalgano addirittura a 40.000 anni fa.

Il nostro antenato del Paleolitico superiore occupa principalmente il proprio tempo nelle attività venatorie, durante le quali osserva delle tracce e tenta di indurne delle cause, passando da queste ultime alla progettazione di una sequenza di azioni rivolte alla cattura della preda. Da un punto di vista neurocognitivo, l’operazione è assai complessa: si tratta di identificare degli agenti e di promuovere un punto di vista crono-sequenziale – insomma, inventare una narrazione che da un *prima* giunga a un *dopo*, che da una mancanza pervenga alla eliminazione di tale mancanza. Eccoci dunque alla controfattualità. Nello specifico, la funzione del pensiero controfattuale è duplice: (i) ricostruire il passato nel presente creando delle rappresentazioni alternative a quanto già avvenuto (letteralmente, *controfattualità*), e (ii) simulare ipoteticamente gli eventi futuri servendosi della banca-dati memorizzata dal nostro cervello relativamente a ciò di cui abbiamo fatto esperienza (letteralmente, *prefattualità*).

Ebbene: per vivere il nostro antenato doveva immaginare e prevedere, attraverso narrazioni *verofinte* del tipo «se vedo una preda, quali sono le sue intenzioni e dove si dirigerà? se faccio *X*, come reagirà la preda con una risposta *Y*?». Così l’uomo del Paleolitico elaborava mondi totalmente *fantasy* non solo per procurarsi il cibo allo scopo di sopravvivere, ma anche per spiegare fenomeni del tutto implausibili e ignoti come il fuoco, le glaciazioni, gli tsunami, ecc. Dipingendo un’alternativa alla realtà e contemporaneamente presupponendo la presenza della realtà stessa, i controfattuali divengono particolarmente significativi per la loro costitutiva capacità di approntare rappresentazioni multiple e complesse, di cui la metafora può essere assunta come un equivalente figurativo. Esserci e non esserci, nutrirsi del qui-e-ora e proiettarsi nel non-ancora: la controfattualità comporta questa ambigua compresenza degli opposti che ricorda la magia, ma il nostro antenato vi ricorre non certo per ragioni estetiche, bensì per trovare una preda (reale) muovendo da una sua pura manifestazione (finzionale). La parte più antica del cervello era dunque già predisposta a ricreare simultaneamente due mondi complementari, quello controfattuale e quello reale, attuando una traduzione cognitiva multipla e complessa del mondo in cui si è immersa: da un lato l’immaginazione condiziona la realtà, dall’altro la realtà plasma gli scenari creati dalla nostra immaginazione.

In *Anomalies in real and counterfactual worlds: An eye-movement investigation* Heather J. Ferguson e Anthony Stanford hanno pubblicato i risultati di uno studio che ci permettono di comprendere meglio le reazioni neuronali dell’uomo arcaico a mondi controfattuali, quando si trovava di fronte a regole diverse da quelle invalse nella realtà quotidiana. I due ricercatori hanno utilizzato l’*eye-tracking* (uno strumento di oculometria che misura l’orientamento spaziale dello sguardo, i tempi di permanenza e le reazioni emotive) per capire come il lettore reagisca alla commistione di informazioni false e informazioni vere tra loro incoerenti. Allestendo un set controfattuale con il chiaro introduttore sintattico *se* («se i gatti fossero vegetariani...») o un set in accordo con le regole del mondo reale («se i gatti hanno fame...»), si è visto che l’occhio dei soggetti analizzati si soffermava sulle parole critiche (pesce, carote) solo quando erano in disaccordo con le regole del set (quindi nelle due frasi: «se i gatti fossero vegetariani, mangerebbero un pesce», «se i gatti hanno fame, gli daremo una carota»). Inoltre, è stato rilevato che se il lettore si trovava dinanzi a un’informazione incoerente nel mondo controfattuale ma esatta nel mondo reale, riusciva a ripristinare le regole del mondo reale più velocemente rispetto al caso inverso: infatti, se si utilizza l’informazione controfattuale «gatto vegetariano» bisogna poi integrarla con un’informazione vera nel mondo reale, cioè «i vegetariani mangiano carote» e

dunque «i gatti vegetariani mangiano carote», mantenendo quindi attive le leggi del bagaglio personale di conoscenze del lettore.⁹

Cosa dedurre? Già nel Paleolitico superiore per immergersi in un mondo di possibilità controfattuali era necessario uno sforzo cognitivo superiore alla semplice comprensione del reale, perché esso necessitava dell'allestimento, da parte dell'agente, di un mondo controfattuale che durasse per tutta l'estensione dell'azione. L'*immersione narrativa* risultava possibile solo attraverso una 'sospensione dell'incredulità' fin dove possibile, automatica e priva di sforzi,¹⁰ ma nulla è mai semplice nel campo dell'immaginazione. I mondi controfattuali possono infatti discostarsi di vari gradi dalla realtà, presentandosi ad esempio come probabili e realistici o al contrario innestando elementi bizzarri, assurdi e paradossali; altre volte risultano autocontraddittori, mescolando elementi realistici e implausibili, con il rischio d'interrompere la sospensione dell'incredulità e facendo collassare la struttura narrativa immaginata dal nostro antenato in contraddizioni non ricomponibili (ad esempio un cespuglio folto e compatto confuso con una preda dal pelo fulvo e screziato).

L'operazione a questo punto è di tipo vichiano, dove la filogenesi è sostanzialmente riproducibile in micro nell'ontogenesi, e per questo la letteratura per l'infanzia, tradizionalmente oggetto di studio (e di adulterazione...) da parte dei pedagogisti, può e deve rientrare nell'ambito di studio della teoria della letteratura e delle metodologie più avanzate e transdisciplinari che contraddistinguono il SSD L-FIL-LET/14. Occuparsi di letteratura per l'infanzia significa infatti studiare il modo in cui i bambini si rapportano ai controfattuali, ossia non solo a ciò che non esiste e che potrebbe avvenire in futuro o che sarebbe potuto avvenire in passato se si fossero date condizioni differenti, ma anche a mondi inesistenti e del tutto implausibili. Evidentemente è questa funzione neurocognitiva dei controfattuali a giustificare perché gran parte della letteratura per l'infanzia, sin dai suoi albori tardo-settecenteschi, abbia assunto le sembianze del fiabesco nelle sue numerose declinazioni controfattuali, dal fantasy al techno-cyberg. È sempre questa funzione neurocognitiva a spiegare perché i bambini, quando sono nella necessità di dover imparare tutto riguardo alla realtà che li circonda, investano molte energie nell'immaginare sequenze fattuali inesistenti e nel perseguire mondi immaginari. Secondo la vulgata freudiana, seguita anche da Jean Piaget, ogni bambino si sarebbe dovuto limitare all'*hic et nunc* delle sue circoscritte esperienze, mancando ancora della capacità cognitiva di distinguere il reale dal fantastico: niente di più errato.

Come ha scritto Alison Gopnik, «secondo la saggezza popolare conoscenza e immaginazione, scienza e fantasia non sono solo profondamente diverse, ma anche in contrasto. Invece, secondo le ultime ricerche le stesse abilità che garantiscono ai bambini un apprendimento consentono loro di cambiare la realtà, di far nascere nuove ipotesi e immaginare mondi alternativi che magari non sono mai esistiti. Il cervello dei bambini crea teorie causali del mondo, mappe del suo funzionamento che consentono loro di ideare nuove possibilità, e di immaginare e far finta che il mondo sia diverso».¹¹

Il nostro cervello crea teorie causali del mondo, mappe del suo funzionamento che consentono di ideare nuove possibilità e di immaginare che il mondo sia diverso. In particolare,

⁹ Heather J. Ferguson e Anthony J. Sanford, *Anomalies in Real and Counterfactual Worlds: An Eye Movement Investigation*, «Journal of Memory and Language», vol. 58, 2008, pp. 609-626.

¹⁰ Anthony J. Sanford e Catherine Emmott, *Mind, Brain and Narrative*, Cambridge, Cambridge UP, 2012.

¹¹ Alison Gopnik, *Il bambino filosofo: come i bambini ci insegnano a dire la verità, amare e capire il senso della vita*, trad. di Francesca Gerla, Torino, Bollati Boringhieri, 2010, p. 41.

gli esperimenti hanno mostrato che i bambini esplorano l'ambiente sino a quindici mesi ricorrendo al metodo per tentativi ed errori (in pratica, usando le mani), mentre già a diciotto mesi ricorrono a una pianificazione concettuale che prevede l'anticipazione di future possibilità (in pratica, escludendo subito alcune soluzioni senza neppure provarle); e ancora: essi sono in grado non solo di immaginare possibili alternative nel futuro, ma persino di elaborare controfattuali passati, cioè alternative diverse da quelle già sperimentate. Se si racconta a un bambino di tre anni la storia di un'azione fallita (ad esempio, scrivere a matita un biglietto da appendere a un albero mentre cade una fitta pioggia che farebbe scolorire la scrittura), si è documentato che egli comprende la causa del fallimento (l'uso della matita) solo raccontando l'ipotesi controfattuale positiva che avrebbe impedito l'accadimento negativo (il ricorso alla penna e a un cellophane che avvolga il foglio, rendendolo impermeabile all'acqua). Insomma, immaginazione e causazione vanno di pari passo e si alimentano evolutivamente in modo biunivoco.

In prima istanza è stato riconosciuto non solo che la capacità di riesperire eventi passati serve a proiettare se stessi in un ipotetico scenario futuro e a esplorarne le possibili conseguenze ricorrendo all'immaginazione, ma che reminiscenza e proiezione futura sono espressioni di una medesima mappatura neurocognitiva: l'ipotesi sembra essere confermata dalle sovrapposizioni neurali (nelle regioni frontopolari bilaterali e temporali mediali) riscontrate tra i meccanismi che soggiacciono alla rappresentazione di eventi passati e futuri, a prescindere dal fatto che si tratti di proiezioni autobiografiche o di simulazioni di eventi o punti di vista riguardanti altri. Una differenza evidente è stata invece rilevata tra il *future thinking* relativo a un futuro prossimo – che induce rappresentazioni più dettagliate ed emozionalmente intense – e a un futuro remoto, assai meno dettagliato e idoneo ad attivare la partecipazione emotiva dell'emittente.¹²

Insomma, la *children's literature* ci aiuterebbe a diventare degli adulti in grado di pianificare eventi futuri anche molto complessi? Assolutamente sì. Per alcuni è addirittura la realtà a essere vista sistematicamente con lo stile cognitivo della letteratura per l'infanzia, ad esempio delle narrazioni fiabesche. Queste ultime interessano le neuroscienze innanzitutto perché costituiscono dei racconti di origine orale con dispositivi formali (quali le descrizioni formulaiche, le ripetizioni, le nitide *isotopie*, dove per *isotopia* si intende un tema dominante e ricorrente) tipici della struttura narrativa dell'oralità e per questo riconoscibili come 'attrattori' cognitivi: la ricorrenza di formule fisse perimetra la fiaba e agisce come un 'segnale' che consente al fruitore di riconoscere immediatamente il genere discorsivo, attivando le mappe neurali adeguate alla sua interpretazione.

Nel caso del racconto di magia lo stile cognitivo è codificato dalla tradizione, e ciò spiega il ricorso a formule stereotipiche, la mancanza di caratterizzazione individuale dei personaggi e il fatto che la logica dell'attributo fisso (cioè l'adozione di una prospettiva unica e assoluta per ogni cosa) ricorra sia per i personaggi che per gli oggetti. I personaggi della fiaba sembrano usciti da un laboratorio neuroscientifico, in cui tutto ricade nel territorio dello *schema* o dello *script*, dove tutto è prefissato e immutabile, privo di chiaroscuri e di valutazioni ambigualmente introspettive. Infatti l'ambiguità e l'estrema mutabilità – questa è la conclusione più importante cui è giunto Semir Zeki, maestro riconosciuto della neuroestetica – costituiscono i nemici giurati del cervello, che a tale scopo si addestra sin dai primi giorni di esistenza: «Il nostro sistema nervoso è geneticamente predisposto a mantenere coerente la percezione di stimoli che si modificano costantemente. L'astrazione,

¹² Jessica R. Andrews-Hanna, Jay S. Reidler, Christine Huang e Randy L. Buckner, *Evidence for the Default Network's Role in Spontaneous Cognition*, «Journal of Neurophysiology», vol. 104, n. 1, 2010, pp. 322-335.

ossia la nostra capacità di formare un'idea generale a partire dal particolare, gioca un ruolo fondamentale nel compito che il nostro cervello svolge per mantenere una costanza percettiva».¹³

La cosa più stupefacente è nondimeno che siano proprio le fiabe a orientare il nostro sguardo e le nostre cognizioni controfattuali nella vita quotidiana. Wouter de Nooy è giunto alla constatazione che «gli individui prestano attenzione e interpretano i modelli temporali delle loro relazioni sociali in modo simile alla lettura dei modelli relativi alla successione di azioni positive e negative presenti nelle fiabe»: in una parola, gli *schemi* ricorrenti nel genere fiabesco sono in genere applicati «alle strutture sociali del mondo al di fuori della fiabistica»,¹⁴ e persino l'equilibrio in cui culmina la successione temporale della fiaba, che parte da una situazione di squilibrio per poi evolvere in un riassetto finale, per lo studioso aiuterebbe a strutturare l'esistenza delle comunità in direzione di un equilibrio omeostatico delle ricchezze, dei costumi, dei diritti civili.

I testi narrativi per l'infanzia – orali o scritti, verbali o iconici – sono dunque all'origine del bene più prezioso che l'*homo sapiens* conosca: la capacità di nominare ciò che non esiste. Soltanto noi riusciamo a vivere in una grande bolla ipotetica dove tutto – come Jerome Bruner amava ripetere¹⁵ – viene coniugato al congiuntivo e al condizionale per consentirci di progettare qualcosa, leggere la mente degli altri, fare in modo che le cose mutino muovendo dal passato al futuro, infine distinguere ciò che è attuale da ciò che è virtuale.

I risultati di un primo gruppo di esperimenti condotti dai neurocognitivisti, che ha riguardato il modo in cui i bambini si rapportano agli elementi propriamente controfattuali, sembrano confermare le ipotesi formulate dalla Gopnik. In un esperimento condotto su bambini tra i 3 e i 12 anni, il cui compito era quello di classificare una serie di 20 immagini come reali o finzionali, si è visto che essi tendevano a considerare finzionali le figure semplicemente distanti dall'esperienza della loro quotidianità – ad esempio, un indiano o un dinosauro. In particolare, e contraddittoriamente rispetto al dato appena riferito, i bambini di 3-6 anni tendevano a ritenere reali i personaggi finzionali del genere di Babbo Natale – verosimilmente sulla base di precisi input ricevuti dai genitori –, mentre solo a 9 anni poteva considerarsi concluso il processo di divaricazione tra il reale e il fantastico, ma non senza marcati oneri cognitivi. Quando inizia a codificare un'idea di plausibilità, cioè una *mediana* dell'esistenza reale, un bambino di 10 anni tenderà a ritenere ancora finzionali eventi anomali e privi di precedenti come lo tsunami, e in un secondo momento saranno i contrassegni contestuali a permettergli di distinguere il vero dal falso. La sua logica modale è ancora incerta, ed egli naviga a vista in una pangea narrativa dove Gesù e Babbo Natale stanno da una parte, Spider Man e Attila dall'altra.¹⁶

La fotografia delle attività neuro-cognitive dei bambini scattata dagli psicologi è dunque sorprendentemente isomorfa alle storie che l'Occidente ha codificato come *letteratura per l'infanzia*. Un affascinante clima di magie quotidiane e di normalità surreali, di realismi magici applicati all'agire standard e di proiezioni illusionistiche su *location* storico-sociali ben note a tutti. Una psicosi *routinière*. Una indistinzione cognitiva che nebulizza tutto in tutto. Un caos, anche perché questa sensazione di ilare, incipiente follia destinata un tempo a perdersi nei meandri della logica strumentale e del super-io collettivo, oggi tende a

¹³ Ludovica Lumer e Semir Zeki, *La bella e la bestia: arte e neuroscienze*, Roma-Bari, Laterza, 2011, p. 9.

¹⁴ Wouter de Nooy, *Stories, Scripts, Roles, and Networks*, «Structure and Dynamics: eJournal of Anthropological and Related Sciences», vol. 1-2, 2006, p. 270 (trad. mia).

¹⁵ Cfr. Jerome Bruner, *La fabbrica delle storie. Diritto, letteratura, vita*, trad. di Mario Carpitella, Roma-Bari, Laterza, 2002, p. 12.

¹⁶ Cfr. Calabrese, *op. cit.*, pp. 175-177.

permanere in una realtà comunicativa dove è il virtuale a dominare sull'attuale, il futuro sul passato, il liquido sul solido – per dirla con Zygmunt Bauman.

La problematicità di questa relazione tra l'attuale e il virtuale, l'originale e il *fake*, il reale e il finzionale ha dato oggi luogo, soprattutto nella letteratura per l'infanzia, a un proliferare di metalessi, che in retorica definisce un cortocircuito tra livelli diversi (nel nostro caso, tra quello della realtà e quello della finzionalità). Ne è una testimonianza il volume scritto e pubblicato da J.K. Rowling, *Fantastic Beasts and Where to Find Them (Gli animali fantastici: dove trovarli, 2001*; ne esiste anche un altro: *Quidditch Through the Ages. Il Quidditch attraverso i secoli, 2001*). Il volume, che costituisce un manuale di Magizoologia adottato nel primo anno di corso a Hogwarts e descrive settantacinque specie di animali magici sparsi in tutto il mondo, finzializza tuttavia il paratesto attribuendolo a Newt Scamandro, famoso magizoologo e protagonista della *serial fiction* dedicata a Harry Potter; quest'ultimo, da parte sua, legge il testo di Scamandro e vi appone di suo pugno alcune note autografe, che appaiono riprodotte a stampa negli spazi laterali del testo (insieme ad alcune postille di Ron e ad una di Hermione, coprotagonisti della *serial fiction*). La finzione genera la realtà, e la realtà conferma la finzione, questo è il punto.

Rivediamo l'intera questione *from a distance*. Ogni narrazione si organizza intorno al desiderio da parte di un attore di promuovere e perseguire un obiettivo, malgrado gli ostacoli che vi si frappongono e in virtù delle pianificazioni elaborate per rimuovere tali ostacoli. A partire dai tre anni ogni bambino inizia a elaborare uno stile di *storytelling* secondo questo schema, e ciò gli consente di classificare la rappresentazione mentale della situazione in cui si trova colmando le lacune di informazione attraverso la memoria semantica (che registra gli *schemata*), e poi di leggere gli eventi che accadono grazie alla memoria episodica o sequenziale (che registra gli *scripts*).

Oggi non manchiamo neppure di un'ipotesi di localizzazione neurologica di tali operazioni, in base alla quale l'emisfero sinistro provvederebbe alla lettura delle connessioni sintattiche (memoria sequenziale, *scripts*), mentre quello destro provvederebbe alla decodifica delle catene paradigmatiche (memoria semantica, *schemata*); sappiamo inoltre come la difficoltà di comprensione narrativa di ogni bambino sia data dal suo deficit classificatorio in termini di memoria semantica (se non ricorda molte cose, è perché non può classificarle) e da un eccesso di memoria sequenziale (trattenendo una molteplicità di particolari, egli si perde tuttavia nei zig-zag di una sequenza senza *schema*). Il bambino in fase di formattazione neuronale non è in grado di elaborare una narrazione compiuta, poiché soffre di un eccesso di memoria nell'ordine della sintassi (ipermnnesia) e di una mancanza di memoria nell'ordine della semantica (amnesia).¹⁷

Se questo significa narrare, larga parte delle nostre attività cognitive quotidiane – nel ruolo di produttori o di consumatori – sono dedicate alle pratiche narrative: è da esse che dipende il modo in cui gli individui ricorrono alla propria immaginazione predittiva, istituiscono orizzonti d'attesa e procedono alle opportune deliberazioni ad agire. Ma è anche dal modo in cui ci sottoponiamo ogni giorno a combinazioni più o meno stabili di *schemata* e *scripts* veicolati da sceneggiature filmiche, *story-boards* pubblicitari o gossip quotidiani che dipende il grado di innovatività e attrattività del nostro *storytelling*.

Grazie ai dati forniti da studi condotti negli ultimi decenni è ormai chiaro che la cultura gioca un ruolo cruciale nella costituzione del *Self* e, nello specifico, è stato dimostrato che i sistemi culturali modellano i processi psicologici impliciti degli individui in termini di indipendenza o di interdipendenza. Ora, quali implicazioni ha tale scoperta sul format

¹⁷ Marisa Bortolussi e Peter Dixon, *Psychonarratology*, Cambridge, Cambridge UP, 2003.

narrativo con cui vengono esplicitati i ricordi e le informazioni? Una risposta plausibile a questa domanda è fornita innanzitutto dai risultati delle ricerche della psicologa Qi Wang, che mostrano come, indipendentemente dalla forma narrativa adottata (autobiografie, *life narratives*, *family stories* o conversazioni genitore-figlio), è nel raccontare stesso che il Sé autobiografico si manifesta riflettendo inevitabilmente una determinata prospettiva culturale. Attraverso la narrazione familiare i genitori trasmettono ai bambini il *prime* dell'idea del Sé diffusa all'interno del contesto culturale e un particolare format narrativo che comprende non solo il contenuto dei ricordi bensì anche i processi di codifica e richiamo della memoria autobiografica.¹⁸

In questo modo si è giunti a considerare le narrazioni una forma privilegiata di terapia in molti casi, e così è nata la Narrative medicine, una disciplina che non può non essere appannaggio dei narratologi – quindi del SSD L-FIL-LET/14 –, poiché consiste nella costruzione di un racconto. In che modo?

Una delle definizioni di medicina narrativa più note a livello internazionale è stata elaborata da Rita Charon – medico internista statunitense e fondatrice del Programma in Narrative Medicine della Columbia University – contenuta nel suo libro *Narrative Medicine* (2006), dove viene specificato che «possiamo definire “narrativa” quella medicina praticata con le competenze che ci permettono di riconoscere, recepire, interpretare le storie di malattia e reagirvi adeguatamente».¹⁹

Nondimeno, anche in Italia è ormai ampiamente diffusa una definizione che nel 2014 ha ricevuto l'avallo dell'Istituto Superiore di Sanità:

Con il termine di Medicina Narrativa (mutuato dall'inglese *Narrative Medicine*) si intende una metodologia d'intervento clinico-assistenziale basata su una specifica competenza comunicativa. La narrazione è lo strumento fondamentale per acquisire, comprendere e integrare i diversi punti di vista di quanti intervengono nella malattia e nel processo di cura. Il fine è la costruzione condivisa di un percorso di cura personalizzato (storia di cura). La Medicina Narrativa (NBM) si integra con l'*Evidence-Based Medicine* (EBM) e, tenendo conto della pluralità delle prospettive, rende le decisioni clinico-assistenziali più complete, personalizzate, efficaci e appropriate. La narrazione del paziente e di chi se ne prende cura è un elemento imprescindibile della medicina contemporanea, fondata sulla partecipazione attiva dei soggetti coinvolti nelle scelte. Le persone, attraverso le loro storie, diventano protagoniste del processo di cura.²⁰

In breve, integrando la medicina narrativa con l'*Evidence Based Medicine* – l'approccio terapeutico basato sull'evidenza o sulle prove di efficacia consistenti in studi che dimostrano con certezza scientifica l'utilità di un determinato trattamento medico –, l'operatore sviluppa capacità empatiche e di ascolto, imparando a prendersi cura della persona con il suo vissuto e le sue emozioni, evitando in questo modo di concentrarsi esclusivamente sulla malattia. A questo proposito sono nate diverse metodologie per applicare la medicina narrativa, come le interviste narrative semi-strutturate, la cartella parallela, il diario riflessivo, la *story sharing intervention* (condivisione di storie in gruppi di narrazione) o i libri di autoaiuto, solo per citarne alcune. Tutto ciò deriva altresì dall'ormai nota relazione tra

¹⁸ Qi Wang, *The Autobiographical Self in Time and Culture*, Oxford, Oxford UP, 2013.

¹⁹ Rita Charon, *Medicina narrativa. Onorare le storie dei pazienti*. Milano, Raffaello Cortina Editore, 2019, p. 1.

²⁰ Centro Nazionale Malattie Rare, *Conferenza di consenso: linee di indirizzo per l'utilizzo della medicina narrativa in ambito clinico-assistenziale, per le malattie rare e cronico-degenerative*, in "I Quaderni di Medicina", «Il Sole24Ore Sanità», 2015, p.13.

dimensione narrativa – anche e soprattutto autodiegetica, quando i pazienti si raccontano – e condizioni generali di salute. L'idea è che nulla esista se non viene formattato nella catena crono-sequenziale di una narrazione, e che l'Io possa conoscersi, curarsi, trasformarsi solo per via narrativa.

Oltre alla narrazione autobiografica propriamente detta, la medicina narrativa utilizza diversi strumenti per interpretare il vissuto soggettivo, in particolare attraverso: (i) la biblioterapia, ossia letture di storie che favoriscono lo sviluppo dell'empatia attraverso l'identificazione nei personaggi; (ii) la *graphic medicine*, che ricorre a *graphic novel*, fumetti e *visual storytelling* nell'educazione medica, nella cura del paziente e in altre applicazioni relative all'assistenza sanitaria e alle scienze della vita; (iii) il racconto di sé in terza persona, spesso fondamentale per la rielaborazione di un trauma.

Per ciò che concerne il primo tipo, Zipora Shechtman dell'Università di Haifa definisce la biblioterapia una metodologia clinica incentrata sulla letteratura come elemento curativo di psicopatologie e la suddivide in due diverse applicazioni, una di tipo cognitivo e una di tipo affettivo.²¹ La *biblioterapia cognitiva* è autoamministrata dal paziente cui viene soltanto suggerito il materiale da leggere, con un contatto minimo o addirittura assente con il terapeuta: il paziente 'si cura da sé' leggendo le storie suggeritegli, nella certezza che da esse saprà trarre le informazioni, i racconti esperienziali e le soluzioni adatte alle proprie necessità. Due studi recenti indicano l'efficacia di questo primo metodo terapeutico soprattutto nel trattamento dei disturbi depressivi e delle difficoltà sessuali negli adolescenti.²²

In opposizione a tali interventi si configura la *biblioterapia affettiva*, incentrata sul ruolo cruciale dell'esperire la storia in prima persona attraverso un processo di identificazione con i contenuti narrativi, che consente agli individui di 'vedere' i propri stati emozionali e le proprie vicende.

I benefici dell'approccio biblioterapeutico sono estremamente significativi. Innanzitutto, un importantissimo vantaggio del ricorso terapeutico alla narrativa finzionale è costituito dall'elemento della distanza: considerare circostanze ontologiche dall'esterno, in una prospettiva autoproiettiva, aiuta i soggetti a considerare situazioni problematiche senza le difficoltà che comporta il coinvolgimento personale. Lo scopo di Shechtman è stato di testare la biblioterapia affettiva nella cura di bambini che dimostrano comportamenti aggressivi, proprio là dove esiste una resilienza al cambiamento quando si cerca di modificare abitudini consolidate del bambino, riflesse nei comportamenti aggressivi.

Il programma sperimentale gestito da Shechtman è consistito in 10 sessioni, ciascuna della durata di 45 minuti, con un campione di 10 soggetti di 8 anni frequentanti la stessa classe; di questi, 6 mostravano comportamenti fortemente aggressivi e 4 sono stati inseriti per creare eterogeneità all'interno del gruppo; tutti sono stati infine assegnati, in maniera randomizzata, nel gruppo sperimentale o in quello di controllo. In questo modo lo schieramento si è configurato come l'attribuzione di 3 aggressivi e 2 non aggressivi nel gruppo sperimentale e 3 aggressivi e 2 non aggressivi nel gruppo di controllo. A ciascuna delle dieci sessioni è stato assegnato un elemento testuale, scelto in un contesto di ampia disponibilità di materiale: un libro, una poesia, un film o un'immagine, che si ritenevano significativamente connessi ad altrettanti nodi problematici, individuati sulla base della conoscenza delle situazioni degli individui testati, con dinamiche di ansia, paura, frustrazione, potere, rifiuto, umiliazione, senso di solitudine, noia, ingiustizia subita.²³

²¹ Zipora Shechtman, *Bibliotherapy: An Indirect Approach to Treatment of Childhood Aggression*, «Child Psychiatry and Human Development», vol. 30, 1999, pp. 39-53.

²² Keith Oatley, *Such Stuff as Dreams. The Psychology of Fiction*, Chichester, Wiley-Blackwell, 2011.

²³ Shechtman, *op. cit.*

Il secondo strumento consiste invece nella *Graphic medicine*. Fondata nel 2010 da Ian Williams, medico e fumettista britannico, la *Graphic medicine* è un ambito di ricerca interdisciplinare che esplora da una parte un approccio nuovo verso la medicina per gli operatori sanitari, dall'altra la rilevanza delle patografie nel comprendere e affrontare la malattia da parte del paziente stesso. Se la lettura delle patografie – i racconti grafici delle patologie – da parte del medico gli consente di comprendere meglio i sintomi e gli effetti delle malattie, appaiono evidenti i benefici di ‘fare fumetti’ da parte dei pazienti. Miglioramento diagnostico, implementazione della comunicazione medico/paziente e utilizzo a scopo terapeutico del *visual storytelling* stanno già oggi cambiando, negli Stati Uniti e in Gran Bretagna, il destino del *graphic novel*.²⁴

I creatori della *Graphic medicine* sostengono che nel rallentamento necessario a considerare e disegnare i dettagli di un incontro, un'emozione o un'esperienza, i fumetti migliorano non solo il nostro linguaggio visivo ma soprattutto la riflessione, spostano la prospettiva, collegano le persone attraverso le loro storie più angoscianti e trasformano, così, la stessa azione medica. Marisa Acocella Marchetto in una *autografia* straordinaria del 2006 ripercorre ad esempio la diagnosi del cancro in una sequenza temporale soggettiva, prima sottolineando in un cartiglio il momento cronologico specifico in cui ha ‘saputo’ della malattia – le 10:12 –, poi frammentando l'esperienza soggettiva nella durata ben più ampia di una serie di pannelli che formalizzano la sua sensazione di «essere risucchiata in buco nero»: il *graphic novel* adotta una raffigurazione letterale della metafora del ‘buco nero’ estendendola qui su diverse pagine.²⁵

Il terzo strumento citato nel paragrafo precedente è il racconto di sé in terza persona. A tale proposito, Kottler si è anche occupato delle storie raccontate dai sopravvissuti di un disastro aereo avvenuto nel 2009 negli Stati Uniti: molti di essi sono rimasti traumatizzati dall'esperienza, riportando sintomi di insonnia, attacchi di panico, tendenze compulsive al *flashback* e ricorrenti sensazioni di morte. Per portare a termine lo studio è stato chiesto loro, da un lato, di raccontare sia l'esperienza del trauma stesso che i suoi postumi; dall'altro, di esprimere quello che provavano in merito alle storie raccontate dagli altri – nello specifico, cosa riuscivano a sopportare emotivamente e cosa no – in modo che la ricerca di tipo narratologico riguardasse non solo l'esperienza dei sopravvissuti ma anche quella degli ascoltatori.²⁶ Ebbene, se i sopravvissuti hanno descritto l'opportunità di parlare di ciò che era accaduto come ‘terapeutica’ in sé e per sé, particolare valore era annesso al fatto che *storytellers* e ascoltatori potessero osservare le reazioni reciproche durante il racconto dell'accaduto: in alcuni casi, attraverso i neuroni specchio fotografati in modalità *neuro-imaging*, gli intervistatori hanno addirittura riportato un trauma secondario come risultato dell'attività di ascolto.

L'intento della *narrative medicine* è dunque di consentire a un *facilitatore* di esaminare le sofferite storie di un individuo, ma non da semplice ascoltatore, bensì come un attivo collaboratore nel processo di assegnazione di un ordine narrativo al caos del trauma: l'obiettivo, si badi bene, non è tanto la riformulazione di eventi difficili quanto la creazione di una tipologia narrativa coesa rispetto all'accaduto, che va, come dire, classificato in un preciso genere ‘letterario’. Un esempio di questo processo riguarda il cosiddetto ‘metodo moviola’, in cui l'episodio traumatico è ripetuto a rallentatore, concentrando l'attenzione sui singoli momenti per riconfigurare il *setting* e gli attori originari: *ripristinando* eventi

²⁴ Michael J. Green e Kimberly R. Myers, *Graphic medicine: use of comics in medical education and patient care*, «British Medical Journal», vol. 340, n. 7746, 2010, pp. 574-577.

²⁵ Marisa Acocella Marchetto, *Cancer Vixen: A True Story*, New York, Knopf, 2006.

²⁶ Cfr. Jeffrey A. Kottler, *Stories We've Heard, Stories We've Told. Life-Changing Narratives in Therapy and Everyday Life*, Oxford, Oxford UP, 2015, pp. 110-134.

desolanti, riusciamo prima a capire che cosa ci è accaduto e poi il significato degli accadimenti.

A fronte dell'incapacità di accettare un trauma, le vittime preferiscono affidarsi alla memoria narrativa (*plot*) anziché a quella traumatica (*fabula*), e poichè in molti casi la memoria narrativa è costituita da *frames* e *scripts* normotipici, letteralmente il trauma non rientra nei canoni di una narrazione: non *fa* racconto.²⁷ Affinchè la memoria traumatica sia ripristinata è necessario che venga innescato un elemento dell'esperienza traumatica, cui è probabile seguiranno altri elementi in grado di ricostruire il ricordo reale dell'evento: questo innesco è spesso l'incipit della storia, da cui possono discendere con naturalezza gli episodi successivi, in modo tale che i frammenti della narrazione siano messi in ordine sequenziale per costruire una *fabula*.²⁸ Dalla *fabula* al *plot*: un cammino che la narratologia e la teoria della letteratura nata dal formalismo russo hanno già percorso e che ha illustri ascendenti e radici nel comparatismo, di cui il SSD L-FIL-LET/14 è l'erede designato.

²⁷ Cfr. Keith Oatley, *Such Stuff as Dreams. The Psychology of Fiction*, Chichester, Wiley-Blackwell, 2011, p. 65.

²⁸ Raymond A. Mar, Keith Oatley, Jacob B. Hirsh, Jennifer del la Paz e Jordan B. Peterson, *Bookworms versus nerds: The social abilities of fiction and non-fiction readers*, «Journal of Research in Personality», vol. 40, 2006, pp. 694-712.