

MICHELE COMETA

Per una genealogia della biopoetica. Da Aristotele a Todorov

In

Letteratura e Scienze

Atti del XXIII Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti)

Pisa, 12-14 settembre 2019

a cura di Alberto Casadei, Francesca Fedi, Annalisa Nacinovich, Andrea Torre

Roma, Adi editore 2021

Isbn: 978-88-907905-7-7

Come citare:

<https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/letteratura-e-scienze>
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

MICHELE COMETA

Per una genealogia della biopoetica. Da Aristotele a Todorov

Il saggio affronta la questione del significato biologico della narrazione e della letteratura, tenendo conto delle istanze che provengono dalle humanities e quelle che provengono dalle scienze del bios, dalle scienze cognitive e dalle neuroscienze. Partendo dalle scaturigini aristoteliche della riflessione poetologica occidentale e giungendo a una prima mappatura dell'articolato dibattito dei nostri giorni, si indagano i presupposti teorici e le possibili forme di verifica empirica dell'interazione tra cultura umanistica e cultura scientifica per una visione condivisa del ruolo giocato dalla narrazione nell'evoluzione culturale e biologica dell'Homo Sapiens.

I poeti vogliono o essere utili o dilettere, / o dire insieme cose belle e utili alla vita. / Qualunque cosa tu voglia insegnare, / sii breve, perché le cose dette in modo conciso/gli animi le apprendano facilmente e le ricordino bene.

Orazio

Premessa

Negli ultimi anni la teoria letteraria in Italia ha cominciato ad affrontare la questione del significato biologico della narrazione e della letteratura.¹ Il presupposto di questo interesse sta nel riconoscimento che la narrazione può essere a pieno titolo considerata un “comportamento” tipico dell'Homo Sapiens, non foss'altro perché è un fenomeno che riguarda tutta la specie (a tutte le latitudini e a tutte le altezze cronologiche) e può essere studiata nel quadro delle attitudini cognitive che hanno permesso agli umani di costruire la loro specifica nicchia ecologica.

L'attitudine narrativa dell'Homo sapiens, la cui funzione ha a che fare palesemente con lo sviluppo cognitivo, con l'interazione sociale tra i membri della specie (sia sul piano filogenetico sia su quello ontogenetico) e con la realizzazione di manufatti e media (dal più semplice strumento litico alle più complesse tecnologie²) è ciò che sta alla base della produzione letteraria propriamente detta, anche se non si limita ad essa. Per questo il comportamento narrativo viene ormai rubricato come il naturale trait d'union tra l'evoluzione biologica dell'Homo Sapiens e la creazione letteraria delle ere storiche e ci sono buoni motivi per credere che esso abbia dato un vantaggio adattivo agli umani.

Se le cose stanno così, come del resto è dimostrato ormai da ormai affermate tradizioni di ricerca – tipicamente il *Literary Darwinism* e il *Literary Cognitivism*³ – diventa sempre più urgente anche per la

¹ Mi riferisco alle proposte teoriche di autori come Alberto Casadei (in particolare: *Biologia della letteratura*, Milano, Il Saggiatore, 2017), di Stefano Calabrese (in particolare: *La fiction e la vita. Letteratura, benessere, salute*, Milano, Mimesis, 2017), di Mario Barenghi (in particolare: *Cosa possiamo fare con il fuoco. Letteratura e altri ambienti*, Macerata-Roma, Quodlibet, 2013; *Poetici primati. Saggio su letteratura e evoluzione*, Roma, Quodlibet, 2020) e di chi scrive (in particolare: *Perché le storie ci aiutano a vivere. La letteratura necessaria*, Milano, Raffaello Cortina, 2017). Per ulteriori indicazioni bibliografiche rimando a M. COMETA, *Letteratura e darwinismo. Introduzione alla biopoetica*, Roma, Carocci, 2018. Va da sé che il termine “biopoetica” è privilegiato da chi scrive e intende sottolineare entrambi gli aspetti in questione: la produzione letteraria propriamente detta e la riflessione teorica sull'esperienza letteraria nell'ottica della riattivazione di riflessioni biologiche adottate sin dalle scaturigini del pensiero poetologico, a cominciare da Aristotele. Alberto Casadei preferisce parlare di “biologia della letteratura”, insistendo sulle componenti cognitive della produzione letteraria *strictu sensu* e studiando la relazione tra fatti biologici e il *close reading* dei testi. Stefano Calabrese, muovendo da un'ottica cognitivista (si cfr. soprattutto: *Retorica e scienze cognitive*, Roma, Carocci, 2013) e, dando per scontata la componente biologica del comportamento letterario, amplia la prospettiva anche a altre discipline come la medicina.

² Come ho cercato di argomentare nel già citato *Perché le storie ci aiutano a vivere. La letteratura necessaria...*, p. 61 ss.

³ Cfr. COMETA, *Letteratura e darwinismo. Introduzione alla biopoetica...*, 45 ssg e 165 ssg.

teoria letteraria (e naturalmente per la storia letteraria e per la didattica della letteratura) confrontarsi con questa forma specifica di consilience⁴ che da più parti viene proposta come via d'uscita dall'impasse delle "due culture", ovvero sia dall'infelice divaricazione che si è prodotta tra le *humanities* e le cosiddette *hard sciences*, con il risultato di rendere sempre più marginale il ruolo sociale delle prime rispetto alle seconde. La necessità di aprire nuovi canali di comunicazione tra questi due mondi è oggi sentita come necessaria da entrambe le parti e, per quanto i rischi di semplificazioni, riduzionismi e improprie appropriazioni analogiche di strumentazioni concettuali, siano sempre dietro l'angolo, nessuno può negare che una visione condivisa su questioni come la narrazione o, più in generale, la cultura, ha consentito enormi passi avanti alla ricerca sull'evoluzione culturale e naturale dell'Homo Sapiens.

In questa sede intendo dunque insistere sul termine "biopoetica" che è un modo per aggredire la questione del comportamento narrativo dell'Homo sapiens tenendo conto delle istanze che provengono dalle *humanities* e quelle che provengono dalla biologia, dalle scienze cognitive e dalle neuroscienze.⁵ Si tratta di discipline che, in questi ultimi decenni, hanno certamente collaborato al progetto della *consilience*, spesso rivoluzionando o modificando profondamente i paradigmi di molte altre scienze (teoria letteraria compresa).

In particolare, il termine "biopoetica", per la sua costitutiva duplicità, ben si presta a tenere insieme i due poli della riflessione sul comportamento narrativo e sulla produzione letteraria propriamente detta: da un lato esso indica l'attenzione che i poeti hanno da sempre dedicato ai temi del *bios*, della "natura" e del nostro essere nel mondo, dall'altro ci è utile per designare ciò che nella teoria letteraria, nelle poetiche e nelle estetiche, discende direttamente da riflessioni sulla biologia dell'Homo sapiens. Confidiamo dunque sul fatto che il termine biopoetica possa costituire un viatico per una consilience matura. Costituisce senz'altro uno stimolo ad ampliare il campo di competenze della teoria letteraria e a metterla in dialogo con la medicina, la filosofia della mente e l'archeologia cognitiva.

Questa sfida teorica trova, come è naturale, particolari resistenze sia sul fronte accademico sia su quello della creazione letteraria. Se è facile liquidare lo scetticismo degli accademici rubricandolo tra le forme di conservatorismo e di resistenza corporativa, più articolato sarebbe il discorso rispetto alle reazioni che vengono dagli scrittori stessi. Di recente Walter Siti, un autore cui non fa certo difetto il coraggio anche civile e politico, ha ritenuto utile polemizzare con chi scrive e con Alberto Casadei, collocando le nostre proposte nel quadro di un "uso" della letteratura per lui improponibile e troppo subalterno allo spirito dei tempi, per non dire alle mode intellettuali mainstream.⁶

Ma le cose stanno davvero così? Si tratta di una moda tardiva della teoria letteraria che insegue le neuroscienze cognitive e il darwinismo? Si tratta davvero di un fenomeno effimero, à la mode, appannaggio di critici e teorici letterari annoiati dai testi e dal *close reading*?

La tesi che voglio argomentare in questa sede è che questo modo di riflettere sulla narrazione e sulla letteratura⁷ è tutt'altro che un'invenzione postmoderna; è anzi, semmai, connaturato alla teoria letteraria occidentale sin dalle sue scaturigini.

⁴ E. O. WILSON, *Consilience. The Unity of Knowledge*, New York, Vintage Books, 1999.

⁵ Per il contributo oggi decisivo che danno discipline come la biolinguistica, l'archeologia cognitiva e la stessa paleontologia all'indagine sul comportamento narrativo dell'Homo Sapiens ed eventualmente di altre specie di ominidi rimando al già citato *Perché le storie ci aiutano a vivere. La letteratura necessaria...*, *passim*.

⁶ W. SITI, *Contro l'impegno. Riflessioni sul bene in letteratura*, Milano, Rizzoli, 2021, 57-64.

⁷ Walter Siti mi accusa di confondere i due livelli (ivi, 57). Mi dispiace aver suscitato questa impressione. La mia intenzione era semmai di ricordare che anche la letteratura, come la conosciamo oggi, è una delle tante forme del "comportamento narrativo" dell'Homo Sapiens. Ovviamente sono perfettamente consapevole che è uno sguardo "da lontano", spesso – ha ragione Siti – troppo lontano, che fa correre il rischio che del testo non si

Aristotele, nel testo fondativo di tutte le poetiche, argomenta: «è connaturato agli uomini fin da fanciulli l'istinto di imitare; in ciò si distingue l'uomo dagli altri animali, perché la sua natura è estremamente imitativa e si procura per imitazione i primi apprendimenti. Poi c'è il piacere che tutti sentono delle cose imitate. Ed è prova di ciò quanto succede davanti alle opere: quelle cose che ci fanno soffrire quando le vediamo nella realtà, ci recano piacere se le osserviamo in immagini che siano il più possibile fedeli, come i disegni delle bestie più sordide o dei cadaveri».⁸ Si tratta, come si vede, di un approccio eminentemente “biopoetico”, che tiene insieme il piano filogenetico (gli uomini, la specie) e quello ontogenetico (il fanciullo), poiché lega la riflessione sulle “opere” al comportamento “imitativo”.

Nelle pagine che seguono mi limiterò a quattro possibili istantanee in quella che considero l'ininterrotta genealogia della biopoetica occidentale, un'istanza che sistematicamente si ripresenta nei grandi classici della teoria letteraria e che solo nel Novecento, semmai, abbiamo finito per scotomizzare affascinati dal mito – altrettanto pericoloso di quello delle “origini” che anima la biopoetica – di una lettura “pura” del testo.

La mia impressione è che i teorici della letteratura dei nostri giorni finiscano per trovarsi nella stessa situazione di Monsieur Jourdain, il personaggio di Molière, che deve prendere atto di aver parlato sempre in prosa senza saperlo. Forse la teoria letteraria ha sempre avuto un impianto biopoetico, senza rendersene conto. Del resto è innegabile che la teoria letteraria di tutti i tempi ha fatto uso di categorie che sono sostanzialmente biopoetiche, presuppongono cioè un'imbricatura strettissima tra il dato biologico e il dato culturale: imitazione, piacere, godimento/jouissance, memoria, fantasia, immaginazione, emozioni, gioco, finzione, straniamento (leggi: making special),

Cercherò pertanto di rintracciare nelle poetiche e nelle estetiche della letteratura da Aristotele ai nostri giorni, i fili rossi di quattro questioni che il recente “biocultural turn” ha imposto all'attenzione degli studiosi appartenenti alle *humanities*: 1) la centralità della teoria darwinista; 2) le neuroscienze cognitive; 3) l'approccio morfologico e, infine, 4) il nesso sempre più stretto che si è instaurato tra narrazione/literatura e terapia/cura, riflessione che sta alla base delle recenti *medical humanities* e della medicina narrativa. Ovviamente si tratterà di poco più che una cretomazia, giusto per rileggere alcuni testi che vanno senz'altro inclusi in una genealogia della biopoetica.

Darwinismo

Oggi le *humanities*, in particolare l'estetica, ritiene necessario un confronto con la teoria darwinista. Basti citare qui il lavoro pionieristico svolto da Winfried Menninghaus,⁹ oltre, ovviamente, all'ormai consolidata tradizione del *Literary Darwinism*.¹⁰ Tuttavia il confronto con Darwin non nasce solo dalla necessità di ripensare l'esperienza del bello – e dunque anche l'esperienza letteraria – all'interno della teoria della selezione sessuale proposta da Darwin, ma deve essere ripensata, anche oltre la questione “sessuale”, nel contesto più ampio di una teoria dell'evoluzione.

veda letteralmente più niente. Tuttavia è un rischio che dobbiamo correre, lasciando ad altri il mestiere, non meno rischioso, del *close reading*.

⁸ ARISTOTELE, *La poetica*, a cura di C. Gavallotti, Milano, Mondadori, 1974, 11 (corsivo mio).

⁹ Cfr. W. MENNINGHAUS, *Kunst al «Beförderung des Lebens»». Perspektiven transzendentaler und evolutionären Ästhetik*, München, Carl Friedrich von Siemens Stiftung, 2008; e ID., *A cosa serve l'arte? L'estetica dopo Darwin*, Verona, Edizioni Fiorini, 2014.

¹⁰ Per la quale rimando a COMETA, *Letteratura e darwinismo. Introduzione alla biopoetica...*, *passim*.

Già Northrop Frye, nella sua *Anatomy of Criticism* (1957) scriveva: «La critica ha tutta l'aria di aver bisogno di un principio coordinatore, un'ipotesi centrale che, come la teoria dell'evoluzione in biologia, permetta di scorgere i fenomeni di cui si occupa come parti di un tutto».¹¹ Qui Frye¹² – certo un autore lontano da ogni ipostasi materialistica – manifesta l'esigenza di un ubi consistam della teoria letteraria che sia in grado, come la teoria dell'evoluzione, di organizzare armoniosamente tutti i fenomeni letterari.

Un principio ordinatore potrebbe essere l'aristotelica imitazione che ha anche il vantaggio di dispiegarsi sia sul piano della filogenesi sia su quello dell'ontogenesi. Un'idea che rimbalza attraverso i secoli sino alla *Scienza nuova* (1741) di Giambattista Vico che scrive: «I fanciulli vagliono potentemente nell'imitare, perché osserviamo per lo più il trastullarsi in assemblare ciò che son capaci d'apprendere!».¹³

Fa capolino qui un'altra istanza tipicamente collegata all'ontogenesi, la teoria del gioco (il trastullarsi) che grande fortuna avrà nel pensiero novecentesco – si pensi a Caillois, Huizinga, Fink – e che Sigmund Freud ha posto al centro del *Poeta e il fantasticare* (1907) in cui si costruisce una teoria dell'immaginazione¹⁴ a partire dal gioco infantile (con predecessori illustri come Friedrich Schiller e il meno noto Karl Groos): «Dobbiamo provare a cercare le prime tracce dell'attività poetica già nel bambino? L'occupazione preferita e più intensa del bambino è il gioco. Forse si può dire che ogni bambino impegnato nel gioco si comporta come un poeta: in quanto si costruisce un suo proprio mondo».¹⁵

Che il tema dell'imitazione abbia anche una solida radice fisiologica che affonda nel nostro passato immemorabile e dunque ci accomuna agli altri animali ce lo dimostra, tra gli altri, l'incipit del *Versuch einer kritischen Dichtkunst* (1751) di Johann Christoph Gottsched, quando questi afferma che i «primissimi uomini hanno imparato il canto dagli uccelli [...] per natura gli uomini, e questo vale sia per i bambini più piccoli sia per gli adulti, sono inclini all'imitazione: per questo facilmente ebbero voglia di imitare con la loro propria voce il canto di quegli uccelli che più gli piacevano[...]. Ma l'uomo avrebbe cantato, secondo me, anche se non avesse trovato uccelli nel mondo. La natura forse non ci insegna a esprimere ogni emozione dell'animo con un determinato suono linguistico?».¹⁶ E continua sostenendo che tutto il linguaggio dipende direttamente dall'espressione sonora delle emozioni naturali. Questioni che oggi ritornano nella biolinguistica sperimentale di W. Tecumseh Fitch,¹⁷ allievo di Chomsky, e oggi professore di biologia cognitiva all'Università di Vienna.

¹¹ N. FRYE, *Anatomia della critica*, Torino, Einaudi, 1969, 25 (corsivo mio).

¹² È ancora tutta da scrivere la storia di Frye lettore di testi scientifici. Basta ricordare che a lui si deve una precocissima riflessione sul “gene egoista” di Richard Dawkins. Cfr. N. FRYE, *Il potere delle parole. Nuovi studi su Bibbia e letteratura*, Firenze, La Nuova Italia, 1992, 280.

¹³ G. VICO, *La scienza nuova*, introduzione e note di P. Rossi, Milano, Rizzoli, 1977, 199 (corsivi miei).

¹⁴ Cfr. M. COMETA, *Verso una topica dell'immaginazione: lo iato e la nascita delle immagini*, in L. Follesa (a cura di), *Il pensiero per immagini e le forme dell'invisibile* 'Das 'Denken in Bildern' und die Formen des Unsichtbaren, Berlin, Peter Lang, 2019, 235-251.

¹⁵ S. FREUD, *Il poeta e la fantasia*, in Id., *Opere 1905-1908. Il Motto di spirito e altri scritti*, a cura di C. Musatti, Torino, Boringhieri, 1981, vol. V, 375 (corsivi miei).

¹⁶ J. CH. GOTTSCHED, *Versuch einer kritischen Dichtkunst*, Leipzig, Bernhard Christoph Breitkopf, 1751, 67 ssg. (corsivi miei).

¹⁷ W. T. FITCH, *The Evolution of Language*, Cambridge, Cambridge UP, 2010.

Neuroscienze cognitive

Anche il nesso – tipico delle scienze cognitive e prima ancora della psicologia del Sé – tra funzionamento della mente e narrazione/letteratura ha antichissime origini.

Il cosiddetto *Literary Cognitivism*, che negli ultimi anni ha avuto anche un certo successo nella ricerca italiana (Casadei, Bernini, Caracciolo) muove dall'assunto che il funzionamento della mente, le emozioni, e in generale tutte le nostre capacità cognitive, trovano nella letteratura un enorme database che spiega la stretta interdipendenza tra meccanismi neuronali e comportamento¹⁸ narrativo e che perciò lo studio della narrativa ci permette di attingere a un repertorio inesauribile di funzioni cognitive che la ricerca moderna illustra con termini come *blending*, *mind reading*, *empathy*.¹⁹ Alla base c'è la consapevolezza che l'Homo Sapiens ha sviluppato capacità cognitive che, pur con tutte le necessarie metamorfosi, sono ben radicate nel passato evolutivo della specie e sono state selezionate per le loro evidenti capacità adattive: senza *mind reading*, per esempio, non saremmo in grado di comprendere i comportamenti e soprattutto le intenzioni degli altri e di costruire un dialogo e una cooperazione con gli altri che tenga conto delle credenze, delle opinioni, delle false credenze etc. Dunque non saremmo neanche in grado di comprendere le intenzioni dei personaggi e di condividere con loro emozioni e decisioni.

Ma cos'altro intendeva, Giambattista Vico, quando parlava di un «dizionario mentale»²⁰ che accomuna tutti gli uomini prima dell'origine delle lingue? E, a proposito di *embodiment* osservava, come George Lakoff e Mark Johnson ai nostri giorni, che «la maggior parte dell'espressioni d'intorno a cose inanimate sono fatte con trasporti del corpo umano e delle sue parti e degli umani sensi e delle umane passioni. Come “capo”, per cima e principio; “fronte”, “spalle”, avanti e indietro, “occhi” delle viti e quelli che si dicono “lumi” ingredienti delle case; “bocca” ogni apertura...»,²¹ anticipando di alcuni secoli il lessico dell'*embodiment* che guida tutte le neuroscienze contemporanee?

Giustamente Siri Hustvedt, forse l'autrice più importante della biopoetica contemporanea, ha scritto: «Senza nemmeno accennare a Vico, (Lakoff e Johnson) sostengono che le metafore affiorano dall'esperienza corporea umana e a loro volto plasmano questa esperienza. I nostri corpi e la loro collocazione nello spazio sono fondamentali per le nostre vite coscienti di esseri pensanti. Come osservano gli autori, la felicità è su, la tristezza giù. I nostri umori si alzano e precipitano. Le metafore sono sempre all'opera. I miei esempi: i capelli a spazzola sono in; il taglio alla mohicana è out. Siamo di umore cupo, oppure siamo raggianti. Una metafora tattile: gli uomini sono duri; le donne morbide. Un atteggiamento può essere duro o morbido».²²

Ancora: quando Alexander Gottlieb Baumgarten, nel testo che fonda la *Aesthetica* (1750), afferma che le «finzioni, dette in senso lato» sono «le percezioni formate dalla combinazione e dalla separazione di immagini fantastiche; esse costituiscono di gran lunga la maggior parte di ciò che deve essere pensato in modo bello»,²³ non sta facendo una teoria del *blending*, della facoltà cognitiva cioè – studiata da Mark Turner – che permette all'Homo sapiens di assemblare immagini appartenenti a

¹⁸ Dico “comportamento” per alludere ovviamente al fatto che parliamo sempre di menti incarnate (*embodied*), contestualizzate (*embedded*), estese, attive (*enactive*). Cfr. F. PARISI, *La tecnologia che siamo*, Milano, Codice, 2019.

¹⁹ Su questo mi permetto di rimandare a COMETA, *Perché le storie ci aiutano a vivere. La letteratura necessaria... passim*.

²⁰ VICO, *La scienza nuova...*, 316.

²¹ Ivi, 284.

²² S. HUSTVEDT, *Le illusioni della certezza*, Torino, Einaudi, 2018, 216 ssg. e «Vico credeva che memoria, immaginazione e metafora avessero origine nel corpo e nei sensi e che fossero necessari alla storia del pensiero stesso» (ivi, 26).

²³ A. G. BAUMGARTEN, *L'estetica*, Palermo, Aesthetica edizioni, 2000, 175.

sfere esperienziali diverse, come dimostra il celeberrimo Löwenmensch (uomo-leone) che viene considerato la prova del primo manifestarsi della creatività umana 35.000 anni fa?

Tutta l'antropologia filosofica interessata allo sviluppo cognitivo dell'Homo Sapiens, sin dai tempi di Johann Gottfried Herder, basa il proprio ragionamento sulla sequenza, davvero predarwiniana, tra postura eretta > liberazione delle mani > uso degli utensili > linguaggio. Cito dalle *Idee per una filosofia della storia dell'umanità* (1784): «Con l'andatura eretta l'uomo divenne una creatura che è un'arte, perché mediante l'andatura eretta, che è l'arte prima e più difficile da imparare dall'uomo, egli viene iniziato ad imparare tutte le altre arti e diventa quasi un'arte vivente... l'uomo ha ricevuto mani libere e ingegnose, che sono strumenti per le più raffinate manipolazioni e per un perenne tastare in cerca di nuove idee chiare. Helvétius ha ragione quando dice che la mano dell'uomo è stata un grande aiuto della sua ragione: perché di che cosa non è già capace la proboscide dell'elefante...? Ma tutti questi strumenti, il cervello, i sensi e la mano sarebbero rimasti inoperosi, anche nella figura eretta, se il creatore non ci avesse dato l'impulso che li ha messi tutti in movimento: il dono divino del linguaggio». ²⁴

Oggi sappiamo che le cose sono andate diversamente e che il linguaggio è con tutta probabilità l'estremo prodotto della serie "postura-mano-utensile". Tuttavia è chiaro che la questione del significato evolutivo dell'arte è compreso già nell'argomentazione del padre della filosofia del linguaggio. Infatti dopo aver stabilito che l'uomo è un essere manchevole (*Mängelwesen*), perché deficitario di istinti e di forze, ²⁵ Herder afferma decisamente la necessità antropologica dell'arte e della poesia quando scrive: «L'arte è la più forte difesa e l'uomo è tutto arte, tutto un organismo di difesa». ²⁶ Inutile aggiungere che questa capacità di difesa si apprende attraverso le cure parentali, l'imitazione, etc.

Sono considerazioni come queste, certo mediate dal grande paleontologo francese André Leroi-Gourhan, che fanno scrivere a Roland Barthes in uno dei testi canonici della teoria letteraria novecentesca, le *Variazioni sulla scrittura* (1972): «è proprio perché le nostre mani sono libere che noi possiamo parlare [...] passando alla stazione eretta, divenendo bipede, l'ominide ha liberato le sue mani impiegandole da quel momento in compiti di fabbricazione (la mano si prolunga, in modo naturale nell'attrezzo... il volto poté prolungarsi per via di uno strumento inedito, il linguaggio [...] ecco dunque il prospetto dell'umanità lungo interi millenni: liberatesi l'una con l'altra, da una parte la mano (il gesto) e le sue funzioni di fabbricazione, dall'altra il viso (la parola) e le sue funzioni di fonazione. E la scrittura? Essa è senza dubbio ritorno alla mano [...] il linguaggio risale a quel membro del corpo, il cui liberarsi gli aveva permesso di nascere: un grande corso dialettico si chiude». ²⁷ Una teoria della extended mind, come si vede, e ben prima che teorici come Andy Clark e David Chalmers, ²⁸ da un lato, e Alva Nöe ²⁹ o Lambros Malafouris ³⁰ dall'altro, insistessero sull'imbricatura di mente, linguaggio, gesto e protesi esterne (tecnologiche), scrittura compresa.

²⁴ J. G. HERDER, *Idee per la filosofia della storia dell'umanità*, a cura di V. Verra, Bari, Laterza, 1992, 49 (corsivi miei).

²⁵ Su questo tema mi permetto di rimandare a COMETA, *Perché le storie ci aiutano a vivere. La letteratura necessaria...*, passim.

²⁶ HERDER, *Idee per la filosofia della storia dell'umanità...*, 50.

²⁷ R. BARTHES, *Variazioni sulla scrittura. Il piacere del testo*, a cura di C. Ossola, Einaudi, Torino, 1999, 62 ssg. (corsivi miei).

²⁸ A. CLARK, D. J. CHALMERS, *The Extended Mind*, in: R. Menary (a cura di), *The Extended Mind*, Cambridge (MA)-London, The MIT Press, 2010, 27-42.

²⁹ A. NÖE, *Strange Tools. Art and Human Nature*, New York, MacMillan, 2015.

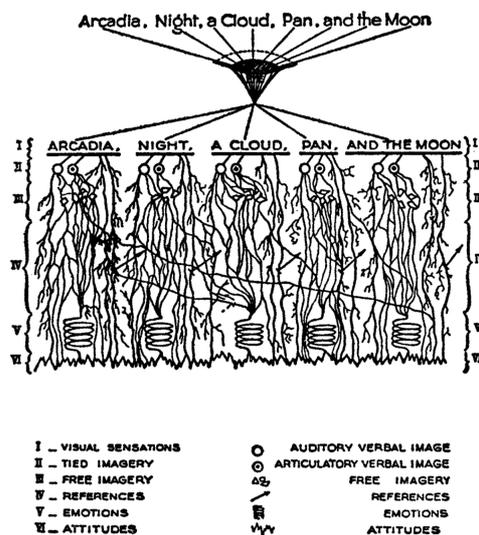
³⁰ L. MALAFOURIS, *How Things Shape the Mind. A Theory of Material Engagement*, Cambridge, The MIT Press, 2013.

Ma nel Novecento c'è anche chi ha voluto studiare i meccanismi psicologici che presiedono all'esercizio della critica, i quali – come quelli del poeta – rientrano a pieno titolo in quelli che Ivor Armstrong Richards, una figura che andrebbe riconsiderata alla luce delle biopoetiche contemporanee, chiamava “stati della mente”.

Mi riferisco a un classico della critica letteraria, i *Principles of Literary Criticism* (1924). In un capitolo intitolato *The Analysis of a Poem*, Richards s'interroga sugli effetti della lettura di una poesia e formula un diagramma che illustra i processi mentali che hanno luogo quando si legge un verso come quello di Robert Browning: «Arcadia, night, a cloud, Pan and the moon».

Richards commenta così il proprio schizzo: «Il diagramma rappresenta l'occhio nell'atto di leggere una sequenza di parole stampate. Ne risulta una serie di reazioni in cui si possono distinguere sei generi distinti di eventi: 1) le sensazioni visive delle parole stampate; 2) immagini strettamente associate a tali sensazioni; 3) immagini relativamente libere; 4) riferimenti a, o “pensieri di” varie cose; 5) emozioni; 6) atteggiamenti affettivi-volitivi».³¹

Il diagramma cerca addirittura di visualizzare questi processi con una simpatica sequenza di pittogrammi cui segue un'analisi accurata di questi stessi processi sul piano fonetico e semantico.



Il testo che accompagna questa illustrazione potrebbe fare invidia ai più agguerriti interpreti dell'estetica sperimentale anche, se, ovviamente, quelle di Richards sono solo intuizioni non supportate da prove di laboratorio. È evidente che qui ci troviamo agli albori di un atteggiamento che conduce alla “misurazione” dei processi neurali durante la lettura di un testo o durante la percezione di un quadro con tutti gli eccessi positivistic del caso. Ma quel che qui conta sottolineare è che Richards, in un libro di critica letteraria che muove da categorie come emozione, piacere, conestesia, memoria e immaginazione ha già messo a fuoco una questione che ritorna oggi al centro delle neuroscienze cognitive, allorché si dice convinto che «la teoria che noi siamo il nostro corpo, o, più specificatamente, il nostro sistema nervoso, oppure più specificatamente ancora, le sue parti di coordinamento più evolute e centrali, e che la mente è un complesso di impulsi, non dovrebbe essere definita materialistica. Vi sono altrettante buone ragioni per chiamarla idealistica [...]». Il problema

³¹ I. A. RICHARDS, *I fondamenti della critica letteraria*, Torino, Einaudi, 1961, 108 ssg.

dell'opposizione fra mente e corpo, rigorosamente parlando, non esiste; è un imbroglio [...]. Il sistema nervoso è il mezzo in virtù del quale gli stimoli provenienti dall'ambiente, o dall'interno del corpo umano, trovano esito in un comportamento adeguato». ³²

Morfologia

La questione della morfologia, cioè di una teoria delle forme che, come nel caso degli organismi viventi, riguarda anche gli “organismi letterari”, siano essi *generi*, come durante la prima ricezione del darwinismo nella teoria letteraria del secondo Ottocento – per esempio Ferdinand Brunetière (1890) – o *archetipi* (da Jung a Hillman passando per Fry), o *figurazioni*, nel senso del termine tedesco *Gestalt*, è argomento troppo complesso per poter esser schizzato in poche righe, tanto più che ha un parallelo tutt'altro che irrilevante nella teoria delle arti figurative: dalla prima “biologia delle immagini” alla “vita delle forme” novecentesca.

Vale però la pena di segnalare la posizione idiosincratca di un teorico dell'arte e della letteratura ormai dimenticato, e forse mai conosciuto ad eccezione che in Francia e in Germania (e presumibilmente in Russia), Wladimir Weidlé, la cui vita nell'esilio parigino si intreccia con quella dell'intelligenza russa dell'emigrazione, in particolare i teologi ortodossi, e a figure come Marina Cvetaeva o Roger Caillois o, ancora, il gruppo di *Eranos* ad Ascona. A Weidlé si deve un saggio dal titolo esplicito: “biologia dell'arte” pubblicato su *Diogène* nel 1957.

In questa sede devo limitarmi a una citazione che restituisce a grandi linee il progetto di Weidlé: «Esiste una chiara e definita somiglianza tra le opere d'arte e gli *organismi viventi* [...]. Potrebbe persino essere che concetti come *ontogenesi* e *filogenesi* non siano del tutto inapplicabili all'opera d'arte, poiché essa è il prodotto elaborato progressivamente di un essere vivente e poiché mantiene rapporti di filiazione con altre opere della stessa specie che la precedono e la seguono nella sequenza del tempo [...]. Solo uno studio che prenda le mosse da una rigorosa *morfologia*, ovverossia, da un metodo che sia egualmente applicabile alle scienze della *natura* e a quelle della *mente*, potrà permetterci di stabilire un solido fondamento per ciò che qui di seguito argomenterò [...]. Ogni forma possiede le seguenti caratteristiche: è nettamente distinta da quelle che la circondano o serve come suo sfondo; è composta di elementi connessi le cui relazioni non possono essere cambiate senza che si alteri o distrugga; è un tutto che noi riconosciamo come identico nonostante i molti cambiamenti nelle dimensioni, nella posizione». ³³

Pensiero analogico? Non proprio, se si considera che Weidlé prende le mosse dalla nozione di *Gestalt* che ci aiuta a pensare insieme l'idea di un tutto che non è semplicemente la somma delle parti che lo compongono e l'idea di imperfezione – l'autore parla di «regolare irregolarità» ³⁴ – quella stessa che induce Aristotele a paragonare il lavoro umano (gli utensili) al lavoro della natura e di «parlare negli stessi termini dell'azione tragica e della struttura del corpo degli animali superiori». ³⁵

³² Ivi, 76.

³³ W. WEIDLÉ, *Biology of Art: Initial formulation and Primary Orientation*, «Diogenes», v (1957), 1, 2.

³⁴ Ivi, 4.

³⁵ Ivi, 9.

Terapie narrative

Letteratura come *terapia*, letteratura come *cura*. Ovverossia il rapporto che si instaura tra narrazione e medicina. Non a caso la medicina narrativa è una disciplina che ormai si insegna in diversi contesti culturali e si sviluppa anche in Italia.

Anche in questo caso basteranno alcune rapide citazioni. Ancora una volta da Aristotele, ma non dalla *Poetica*. Nella *Politica*, in un lungo passaggio sull'armonia e sui ritmi, soprattutto musicali, ma la questione si lascia facilmente estendere all'arte poetica, Aristotele si interroga sugli «usi molteplici della musica»³⁶ che può servire all'educazione, o «per procurare la catarsi» e «per il riposo e per il sollevamento dell'animo e la sospensione delle fatiche».³⁷ La musica si presta benissimo perché è capace di suscitare emozioni. «E queste emozioni come pietà, paura ed entusiasmo, che in alcuni hanno una forte risonanza, si manifestano però in tutti, sebbene in alcuni di più e in altri di meno. E tuttavia vediamo che quando alcuni, che sono fortemente scossi da esse, odono canti sacri che impressionano l'anima, allora si trovano nelle condizioni di chi è stato *risanato* o *purificato*. La stessa cosa vale necessariamente anche per i sentimenti di pietà, di paura e in genere per tutti i sentimenti e gli affetti di cui abbiamo parlato, che possono prodursi in chiunque per quel tanto che ciascuno ne ha bisogno: perché tutti possono provare una purificazione ed un piacevole alleggerimento».³⁸

È merito di Jakob Bernays, autore di straordinari saggi sulla catarsi aristotelica, aver sottolineato che qui *ιατρειασ* e *καταρσεως* sono praticamente sinonimi e dunque che la catarsi – decisiva per tutta la poetica occidentale – è l'applicazione, cito letteralmente, di «un punto di vista patologico»,³⁹ prima ancora che morale o edonistico. La catarsi appartiene al repertorio delle terapie che è possibile applicare nel caso di emozioni che sfociano nel patologico e che, attraverso l'arte, possono essere appunto «purificate». È evidente che qui comincia la lunga strada che conduce attraverso la teoria della tragedia dell'estetica psicologica di fine Ottocento alla pratica psicoanalitica – Jakob era appunto il padre di Martha, la moglie di Freud – fino alla medicina narrativa e a tutte le forme di psicoterapia che si basano sulla ricostruzione narrativa del Sé.⁴⁰

La traduzione italiana di uno dei classici della medicina narrativa, *Onorare le storie dei pazienti* (2006)⁴¹ di Rita Charon, costituisce un'ulteriore opportunità per riconnettere gli studi letterari con le scienze della vita (ed è progetto di non poco conto per riscoprire se non altro il significato sociale degli studi letterari!).

Ancora più affascinante dal punto di vista della teoria letteraria è il fatto che non solo la narrativa può contribuire a costruire e accompagnare percorsi terapeutici: tipicamente la ricostruzione del Sé come aveva proposto già Jerome Bruner⁴² e, oggi, Maggie Schauer⁴³ con la sua *narrative exposure therapy* che interviene anche su soggetti sottoposti a traumi dovuti a genocidi (come in Ruanda), abusi e torture. Non solo la letteratura e il confronto con le storie possono essere utilizzate in percorsi di cura. Anche la *teoria letteraria* propriamente detta è stata applicata, ad esempio, per la comprensione e la cura dei disturbi ossessivi-compulsivi. Gli psicologi canadesi Kieron O'Connor, Frederick Aardema

³⁶ ARISTOTELE, *Politica e costituzione di Atene*, a cura di C. A. Viano, Torino, UTET, 1955, 344.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ J. BERNAYS, *Zwei Abhandlungen über die aristotelische Theorie des Dramas*, Berlin, Verlag von Wilhelm Hertz, 1880, 10.

⁴⁰ S. GALLAGHER (a cura di), *The Oxford Handbook of Self*, Oxford, Oxford UP, 2011.

⁴¹ R. CHARON, *Medicina narrativa. Onorare le storie dei pazienti*, Milano, Raffaello Cortina, 2019.

⁴² J. BRUNER, *Life as narrative*, «Social Research», LIV (1987), 11-32.

⁴³ M. SCHAUER, F. NEUNER, T. ELBERT, *Narrative Exposure Therapy (NET). A short-term intervention for traumatic stress disorders after war, terror, or torture*, Cambridge, Hogrefe & Hubers, 2005.

e Marie-Claude Pélissier, ad esempio, usano l'approccio "dialogico" di Michail Bachtin perché le «ossessioni possono essere viste come un dialogo non risolto» tra i diversi "io" presenti nel paziente e imparare a dialogizzare, alla maniera dei personaggi di Dostoevskij, le diverse istanze psichiche che si manifestano con i disturbi ossessivo-compulsivi.⁴⁴

Uno dei compiti più urgenti della teoria letteraria è proprio quello di studiare lo strettissimo rapporto che si è intrecciato tra pratica medica e teoria letteraria nel Novecento, al punto che ormai possiamo distinguere approcci efficaci dal punto di vista terapeutico che si ispirano ai modelli proppiani, altri che seguono ipotesi decostruzioniste, altri ancora che si rifanno a Bachtin e ai formalisti russi. Queste "applicazioni" della teoria letteraria alla cura di disturbi psichici (ma non solo), oltre che appassionare lo storico delle idee, dovrebbero fare riflettere i teorici della letteratura che almeno di una cosa si può essere certi: del valore terapeutico delle storie⁴⁵ e dell'arte in generale, come appunto sapevano già Aristotele e Jakob Bernays, per non parlare di tutta la medicina umanistica del Novecento almeno a partire da Victor von Weizsäcker.

Anche Walter Benjamin, cui nessuno vorrà negare il titolo di grande teorico della narrazione, ne era perfettamente consapevole. Basti citare il breve e commovente testo *Racconto e guarigione* (1933), compreso in *Infanzia berlinese*: «Il bambino è malato. La mamma lo mette a letto e si siede vicino a lui. E poi comincia a raccontargli delle storie. Come si deve intendere la cosa? Ne ebbi la percezione quando N. mi parlò dello strano potere guaritore che era stato presente nelle mani di sua moglie. Di quelle mani mi disse: «I loro movimenti erano estremamente espressivi. Eppure non se ne sarebbe potuta descrivere l'espressione [...]. Era come se raccontassero delle storie. La guarigione mediante il racconto ci è già nota dalle *Formule magiche* di Merseburg. Esse non si limitano a ripetere le formule di Odino; raccontano, invece, i fatti che hanno indotto quest'ultimo a utilizzarle per la prima volta. D'altronde si sa che il racconto che il malato fa al medico all'inizio del trattamento può costituire l'inizio di un processo di guarigione. E allora viene da chiedersi se non sia il racconto a creare il buon clima e le condizioni favorevoli più di una guarigione. Già, ma se nessuna malattia fosse guaribile, benché essa si lasci trasportare abbastanza lontano – sino alla foce – sul fiume del racconto? Se si riflette su quanto il dolore sia una diga che contrasta il flusso del "racconto, allora si vede chiaramente che esso viene interrotto quando la pendenza diviene abbastanza forte da trascinare nel mare del felice oblio tutto ciò che incontra sul suo passaggio. La mano che accarezza disegna un letto a questo fiume».⁴⁶

È qui contenuta *in nuce* una teoria della funzione terapeutica delle storie in cui, per altro, si tiene conto non solo degli aspetti verbali ma anche di quelli performativi (le carezze della madre) e ci si sottrae alla fin troppo facile testolatria cui ci ha abituato la teoria letteraria strutturalista e poststrutturalista.

⁴⁴ K. O'CONNOR, F. AARDEMA, M.-C. PÉLISSIER, *Beyond Reasonable Doubt. Reasoning Processes in Obsessive-Compulsive Disorder and Related Disorders*, Chichester, John Wiley and Sons, 2005, 108.

⁴⁵ Un discorso a parte richiederebbero altri due aspetti del nesso narrazione/letteratura cura. Mi riferisco all'analisi delle cosiddette "illness narrative", le storie di malattia che non pochi problemi pongono alla narratologia contemporanea, nonché quella delle "clinical tales" nel secondo capitolo proposto da Oliver Sacks, cioè testi di medici che hanno però un impianto squisitamente narrativo e che raggiungono, com'è nel caso di Sacks o del suo maestro Lurja, vertici stilistici di tutto rispetto.

⁴⁶ W. BENJAMIN, *Racconto e guarigione*, in Id., *Opere complete*, a cura di R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser, Torino, Einaudi, 2003, vol. V, 107.

Coda

Gli esempi potrebbero continuare all'infinito. Ma mi avvio alla conclusione, non senza aver aggiunto alcune sintetiche, ma spero stimolanti, osservazioni:

– come non vedere il nesso strettissimo tra la teoria dell'*ostraniene* (straniamento) di Victor Sklovskij e l'interpretazione biologica del comportamento artistico, anche verbale, del *making special* di Ellen Dissanayake,⁴⁷ secondo cui appunto tutte le forme di artificio consistono nel rendere speciale il quotidiano?

– o il nesso tra la teoria della fantasia di Vico secondo cui «ne' fanciulli è vigorosissima la memoria; quindi vivida all'eccesso la fantasia, ch'altro non è che memoria dilatata o composta»⁴⁸ e la poetica di Siri Hustvedt secondo cui «narrare è ricordare ciò che mai è stato»,⁴⁹ poiché immaginazione e memoria, come dimostrano le neuroscienze cognitive, fanno parte di un unico meccanismo cognitivo?

– o il nesso tra il *gioco* di Freud, che ci «mette in condizioni di gustare d'ora in poi le nostre fantasie senza alcun rimprovero e senza vergogna» poiché il godimento che ci procura l'opera poetica proviene «dalla liberazione di tensioni nella nostra psiche» che Freud chiama «premio di allettamento o piacere preliminare»⁵⁰ che appunto ci esenta, e i meccanismi di “inibizione” che le moderne neuroscienze stanno studiando?

– o, ancora, tra l'imitazione come forma di apprendimento che ci permette di distaccarci dai riflessi condizionati e ci permette di “distanziarci” dal mondo ed elaborare risposte più complesse e più efficaci per ambienti in continua trasformazione, come spiega György Lukács⁵¹ nella sua tarda estetica, e l'idea tipica dell'antropologia filosofica (Gehlen, Plessner) che ogni forma di narrazione è un modo per interrompere la dittatura dell'animalità – che per altro gli umani hanno in misura non sufficiente – per *disaccoppiare* (un termine della psicologia evoluzionista di Leda Cosmides e John Tooby⁵²) l'azione dalla reazione? Quale infinita palestra del *decoupling* è la narrativa che appunto ci permette di simulare, senza essere coinvolti, un'infinità varietà di comportamenti umani?

⁴⁷ E. DISSANAYAKE, *'Making Special' – An Undescribed Human Universal and the Core of a Behavior of Art*, in F. Turner, B. Cooke (a cura di), *Biopoetics: Evolutionary Explorations in the Arts*, Lexington, Pergamon Press, 1999, 27-46.

⁴⁸ VICO, *La scienza nuova...*, 198.

⁴⁹ S. HUSTVEDT, *Tre storie emozionali*, in Id., *Vivere, pensare, guardare*, Torino, Einaudi, 2012, 147-165. Si veda anche: V. GALLESE, *Embodied Simulation Theory: Imagination and Narrative*, «Neuropsychanalysis», XIII (2011), 2, 196-200. Su questo saggio rimando a COMETA, *Letteratura e scienze del bios: il caso di Siri Hustvedt*, «DdR. Didattica e letteratura», IX (2019), 27-37.

⁵⁰ FREUD, *Il poeta e la fantasia...*, 383.

⁵¹ Tutta l'*Estetica* (1963) sta sotto il segno dell'antropologia di Gehlen esplicitamente citato nonostante, com'è noto, l'autore avesse aderito al nazismo e rappresentasse per il filosofo unghere un esempio tipico della degenerazione del pensiero tedesco nel Novecento. Rimane il fatto che l'*Estetica* di Lukács va compresa nel contesto dell'antropologia filosofica tedesca.

⁵² J. TOOBY, L. COSMIDES, *Does Beauty Build Adapted Minds? Toward an Evolutionary Theory of Aesthetics, Fiction and the Arts*, «SubStance», XXX (2001), 1/2, 6-27 e L. COSMIDES, J. TOOBY, *Consider the source: the evolution of adaptations for decoupling and metarepresentation*, in D. Sperber (a cura di), *Metarepresentations: A Multidisciplinary Perspective*, New York, Oxford University Press, 2000, 53-115.

– infine, dalla nozione di *Entlastung* e di *iato* discendono – come ho provato ad argomentare in altra sede⁵³ – la *liberated embodied simulation*⁵⁴ proposta da Vittorio Gallese: un esonerarsi dalle cure quotidiane che ci dà la capacità di riflettere, di liberare energie di simulazione altrimenti distratte dalla vita quotidiana e nello stesso tempo di distaccarci dal peso dell'assoluto e della realtà, come argomentava Hans Blumenberg.⁵⁵

Mi sia consentito in chiusura citare un coraggioso saggio di Tzvetan Todorov, un teorico della letteratura certo al riparo da ogni moda *mainstream*, il quale in *What Is Literature For?* ha cercato di riconnettere, con grande semplicità, quella che potrebbe apparire come una moda, la teoria dell'empatia⁵⁶, con istanze che derivano direttamente da un approccio evoluzionista: «Conoscere nuovi personaggi letterari è come incontrare gente nuova con la differenza però che possiamo scoprire chi sono dall'interno. Noi conosciamo ogni atto dal punto di vista della persona che lo compie. Quanto meno questi personaggi ci assomigliano, tanto più essi ampliano il nostro orizzonte e arricchiscono il nostro universo [...]. Ciò che i romanzi ci danno non sono nuove informazioni ma una nuova capacità di empatizzare con esseri diversi da noi». ⁵⁷ Un tema che per Todorov discende direttamente dal paragrafo 40 della *Critica del giudizio*, quello dedicato al «gusto come specie di *sensus communis*», dove Kant parla del «pensare mettendosi al posto degli altri». ⁵⁸

Todorov conclude, con tonalità che dimostrano la sua attenzione per il tema della trasmissione e della discendenza, temi che rivelano una coscienza darwinista: «Abbiamo *necessità* di includere le opere del passato nel grande dialogo che si svolge tra gli umani, un dialogo che è iniziato all'*alba del tempo* e a cui ognuno di noi, per quanto piccola sia la sua parte, partecipa ancora [...]. Noi, gli adulti, abbiamo il dovere di passare alle *future generazioni* questa fragile *eredità*, queste *parole che ci aiutano a vivere*». ⁵⁹

Un buon viatico per la biopoetica che verrà, a partire dalla biopoetica che è stata.

⁵³ Cfr. M. COMETA, *From Unburdening to Liberated Embodied Simulation. A History of Concepts*, «Reti, saperi, linguaggi», 1 (2020), 9-17, 103-122 e ID., *Verso una topica dell'immaginazione: lo iato e la nascita delle immagini*, in L. Follesa (a cura di), *Il 'pensiero per immagini e le forme dell'invisibile' Das 'Denken in Bildern' und die Formen des Unsichtbaren...*, *passim*.

⁵⁴ V. GALLESE, H. WOJCIEHOWSKI, *How Stories Make Us Feel: Toward an Embodied Narratology*, «Californian Italian Studies», 2.1 (2011), <http://dx.doi.org/10.5070/C321008974> Retrieved from <https://escholarship.org/uc/item/3jg726c2>.

⁵⁵ H. BLUMENBERG, *Beschreibung des Menschen*, a cura di M. Sommer, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 2014.

⁵⁶ Cfr. A. PINOTTI, *Empatia. Storia di un'idea da Platone al postumano*, Roma-Bari, Laterza, 2011.

⁵⁷ T. TODOROV, *What Is Literature For?*, «New Literary History», 38.1 (2007), 27.

⁵⁸ I. KANT, *Critica del Giudizio*, a cura di V. Verra, Roma-Bari, Laterza, 151.

⁵⁹ TODOROV, *What Is Literature For?*..., 32 (corsivi miei).